



**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

№ 4 (49)

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.



INTERNATIONAL
STANDARD
SERIAL
NUMBER

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



DIRECTORY
OF OPEN ACCESS
SCHOLARLY
RESOURCES

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.



Scientific Indexing Services

SIS Scientific Indexing

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



2019-cu ildən etibarən “Konservatoriya”
jurnalı **РИИЦ** (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 yerləşdir-məklə açıq siyasət (Open Access) yeridir. Açıq istifadədə olan jurnal o deməkdir ki, bütün məqalələri ilə birlikdə hər istifadəçi üçün ödəniş-siz və rahat əldə ediləndir. Bir şərtlə ki, əldə edilən informasiya qeyri kommersiya məqsədi ilə istifadə ediləcək. İstifadəçilər məqalələri oxuya, köçürə, paylaşa, kopyalaya, axtara və istinad edə 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.

REDAKSİYA HEYƏTİ

Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Malik Quliyev

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

Sənubər Bağirova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Kamilə Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Aida Hüseynova

PhD, professor, ABŞ, Indiana University
Bloomington

Oqilxon İbrahimov

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Özbəkistan

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

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

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Rəfiq 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:

Fəzilə Nəbiyeva

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Operator:

Gülnarə 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

Muğam karvanının kamil sarvanı. ƏLİBABA MƏMMƏDOV – 90.....	6
Alətşünaslıq Ənvər SADIQOV – Azərbaycan qarmonunun təkmilləşdirilməsinə dair.....	8
Bəstəkar yaradıcılığı Gülnarə MANAFOVA – Arxaik folklorun bəstəkar yaradıcılığında təzahür aspektləri: Cavanşir Quliyevin əsərləri nümunəsində.....	17
Aygün MURADOVA – Sevda İbrahimovanın “Məhəbbət işığı” fortepiano silsiləsində proqramlılıq prinsipinin təzahürü.....	41
Sevinc SEYİDOVA – Cəlal Abbasovun 4 saylı simfoniyası “ <i>Səni bir daha görə bilsəydim....</i> ”	54
Rəqs sənəti Əsəd RZAYEV – Müasir teatrda rəqs.....	61
Polemika Sevil HƏSƏNOVA, Gülay MAHMUDOVA – Milli-professional musiqi, yoxsa folklor?.....	67
Etnomusiqişünaslıq Байрам ГҮСЕЙНЛИ, Таира КЕРИМОВА – Народные певцы и музыканты: Али Керимов.....	75
Ədəbiyyat Məleykə HÜSEYNOVA – Azərbaycan ədəbiyyatında Babək tarixi şəxsiyyət kimi.....	102
Yubiley Mehparə RZAYEVA – Daim axtarışda olan musiqişünas-alim, pedaqoq – İmruz Əfəndiyeva	108
Xatirə Ramiz ƏZİZOV – Tardan qopan bir parça... (Həmid Vəkilov un xatirəsinə).....	111
Jalə QULAMOVA – Yaddaşlara həkk olunan “Xudayar təsnifi”	115
Publisistika Fəxrəddin SALİM – Cənab do diyez minor.....	118

MUĞAM KARVANININ KAMİL SARVANI
ƏLİBABA MƏMMƏDOV - 90



Azərbaycan xanəndəlik məktəbinin tanınmış nümayəndəsi Əlibaba Məmmədov keçdiyi mənalı və şərəfli ömür yolu ilə milli musiqi xəzinəmizi zənginləşdirmiş böyük sənətkardır. O, özünəməxsus ifa üslubu, məlahətli səs tembri və yüksək səhnə mədəniyyəti ilə xalqın rəğbətini qazanmışdır.

Muğam sənətimizin kamil bilicisi olan Əlibaba müəllimin yaradıcılıq yolu gənc xanəndələr nəsli üçün örnəkdir. Onun sənətkar kimi yetişməsində Bakının və Abşeron kəndlərinin özünəməxsus muğam mühiti böyük rol oynamışdır. Uşaqlıqdan əmisindən milli musiqinin sirlərini öyrənməyə başlamış, sonralar isə ustadı Seyid Şuşinskidən aldığı dərslərlə sənətini cilalamışdır. Oxuduğu hər bir muğama, xalq mahnısına öz möhürünü vuran Ə.Məmmədov milli musiqimizin təbliğində, inkişafında və tədrisində də xüsusi rolu olan böyük pedaqoqdur.

Hər bir xalqı yaşadan, onu öz kökünə dərin və qırılmaz tellərlə bağlayan ana dili ilə yanaşı, həm də mədəniyyətidir. Şairlik və bəstəkarlıq istedadını öz sənəti ilə parlaq şəkildə uzlaşdırmağı bacaran Ə.Məmmədovun müəllifi və mahir ifaçısı olduğu rəngarəng təsniflər mayası xalq musiqisindən yoğrulduğuna görə dinləyicilərin qəlbində silinməz izlər qoyub. Onun M.Füzuli, Ə.Vahid, M.Müşfiq, S.Rüstəm, B.Va-

habzadə kimi şairlərin poetik nümunələrinə yazdığı mahnıları R.Muradova, Z.Xanlarova və digər tanınmış müğənnilər səsləndiriblər.

Ə.Məmmədovun müəllifi olduğu musiqi incilərinin əksəriyyəti vətən haqqındadır. Bunun da kökündə ustad xanəndənin xalqımıza, vətənimiz Azərbaycana olan sonsuz sevgisi dayanır. Dillərdə əzbər olan “Xudayar təsnifi”, yəni əvvəllər sənətkarın öz ifasında dinlədiyimiz “Vətən yaxşıdır” musiqi əsəri bunun bariz nümunəsidir.

Görkəmli sənətkar gənclik illərində oxuduğu “Simayi-Şəms” ritmik muğamı, “Şur” və “Çahargah” muğam dəstgahları ilə sənət dostlarından seçilərək dinləyicilərin qəlbinə fəth etmişdir. Onun səsləndirdiyi klassik muğam nümunələri ifaçılıq sənətinin kamil inciləri səviyyəsinə yüksəlmiş və musiqi mədəniyyətimizin qızıl fondunun bəzəyinə çevrilmişdir.

Muğam ifaçılığına yaradıcılıqla yanaşan qocaman sənətkar gənclik illərindən başlayaraq “Dəşti”, “Rahab”, “Hümayun” muğamlarına yeni xallar, guşələr əlavə etməklə onları zənginləşdirmişdir. Həyatını bütünlüklə muğamlarımızın inkişafına, təbliğinə və tədrisinə həsr etmiş müdrik xanəndə rəhbərlik etdiyi “Hümayun” ansamblı ilə bir sıra istedadlı ifaçıları xalqımıza tanıtdırmaq sahəsində mühüm işlər görmüşdür. Əlibaba müəllimin dəfələrlə muğam müsabiqələrində münəflər heyətinin üzvü kimi iştirakını hər kəs yaxşı xatırlayır. O, Üzeyir bəyin “İstedadları irəli çəkin, istedadsızlar özləri-özlərinə yol açacaq” məsləhətinə əməl edərək gənc xanəndələr nəslinin yetişməsində böyük əmək sərf etmişdir.

Azərbaycan dövləti Ə.Məmmədovun fəaliyyətini bütün dövrlərdə çox yüksək qiymətləndirib. Görkəmli sənətkar xalq artisti fəxri adına, Prezident təqaüdünə layiq görülmüş, “Şöhrət”, “İstiqlal” və “Şərəf” ordenləri ilə təltif olunub.

Ustad sənətkarımız Ə.Məmmədovu anadan olmasının 90 illiyi münasibəti ilə AMK-nın kollektivi adından səmimi qəlbdən təbrik edir, ona ömrünün müdriklik çağında möhkəm can sağlığı arzulayırıq.

Ənvər SADIQOV

AMK-nın “Instrumental-muğam” kafedrasının

baş müəllimi, xalq artisti

Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: enversadiqov@gmail.com

AZƏRBAYCAN QARMONUNUN TƏKMİLLƏŞDİRİLMƏSİNƏ DAİR

***Xülasə:** XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq Azərbaycan xalqının məişətinə, XX əsrin 30-cu illərindən isə peşəkar musiqimizə daxil olan qarmon aləti bu günədək zaman-zaman təkmilləşib məhz Azərbaycan qarmonu kimi formalaşmışdır. Təqdim olunan məqalədə milli qarmonun uğurlu təkmilləşməsi, onun təkmilləşməsinə nail olan mahir ifaçılarımız və hazırlayan peşəkar ustalar haqqında məlumat verilir.*

***Açar sözlər:** qarmon, ifaçı, peşəkar musiqi, musiqi alətləri*

Tarixən dövrün, zamanın tələblərinə cavab verməyən musiqi alətləri tədricən sıradan çıxmışlar. XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq Azərbaycan xalqının məişətinə, XX əsrin 30-cu illərindən isə peşəkar musiqimizə daxil olan qarmon aləti bu günədək zaman-zaman təkmilləşərək məhz Azərbaycan qarmonu kimi formalaşmışdır. Belə ki, 1920-30-cu illərdə Əhəd Əliyev (1893-1942), 1940-cı illərdə Teyyub Dəmirov (1908-1970), 1950-ci illərdə Məmmədağa Ağayev (1919-1982), 1980-ci illərdə Hüseyn Həsənov (1950), sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aydın Əliyev (1962) və digər mahir ifaçılarımız qarmon hazırlayan peşəkar ustalarla müvafiq müzakirələr aparıb, tövsiyələr verməklə milli qarmonumuzun uğurlu təkmilləşməsinə nail olmuşlar.

Xatırladaq ki, qarmonun Şərqdə hələ qədim zamanlardan Çin şeni (şenqi), Əfqanıstan, Pakistan, Hindistan harmonu, ərğanı, Azərbaycan cibçiqi kimi prototipləri, “əcdadları” məlumdur [1, s. 65]. Görkəmli qarmon ifaçısı, əməkdar artist, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Zakir Mirzəyevin “Azərbaycan qarmonu” adlı monoqrafiyasında irəli sürdüyü müddəaya görə qarmonun ilk növləri Avropa və rus alimlərinin qəbul etdikləri kimi şenq nəfəs çalğı aləti əsasında deyil, Şərqdə mövcud olan tulum və ərğan əsasında təşəkkül tapmışdır [3, s. 22-23].

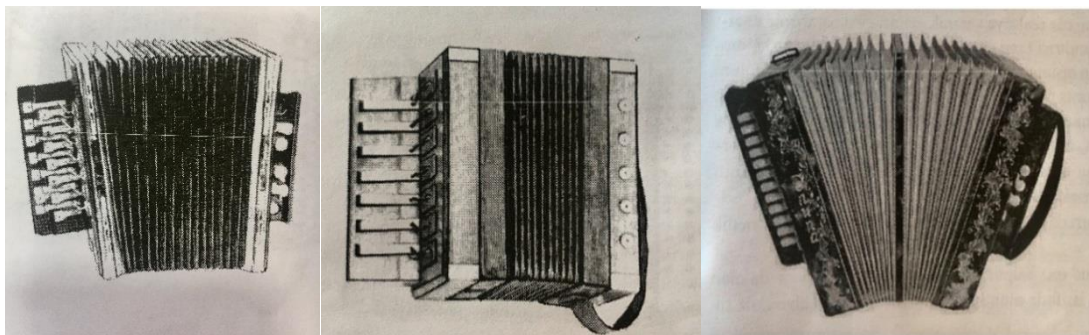
Ərğan və ərğənuna dair də tədqiqatçılar arasında fikir ayrılığı mövcuddur, belə ki, qarmonun sələfinin ərğənün deyil, ərğan olduğu daha düzgün hesab edilir. Sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə hər iki aləti – ərğan [7, s. 237-240] və ərğənunu [7, s. 184-195] geniş şəkildə tədqiq etmiş və bununla bağlı yazmışdır: “Bəzən ərğanı xarici görkəmi və quruluşca kəskin fərqlənən ərğənün, hət-ta qanun alətləri ilə eyniləşdirirlər. Halbuki ərğan düyməli (klavişli), körüklü, aerofonlu alət, ərğənün telli, mizrabla səsləndirilən, rudabənzər alət olmuş, qanun isə dövrümüzə gəlib çatan, diz üstündə qoyularaq hər iki əlin şəhadət barmaqlarına taxılmış oymağabənzər mizrabla çalınan telli alətdir” [7, s. 237]. A.Nəcəfzadə ərğan və

ərgənin musiqi alətlərinin hər birinin yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası, ədəbi qaynaqlarda təsviri haqqında qaynaqlara söykənməklə elmi nəticəyə gəlir, ərgənin aerofonlu, ərgənin isə hordofonlu qrupa aid edildiyini yazır. O, texnika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əhmədağa Əhmədovun (1922-2008) mövzu ilə bağlı yazdığı fikirlərə yüksək dəyər vermişdir [7, s. 188]. Əhmədağa Əhmədov yazır: “Nədənsə, indiki musiqiçilərimiz belə hesab edirlər ki, ərgənin elə orqan dediyimiz alətdir, sıxılmış hava ilə işləyir. Bu ixtilafa son qoymaq üçün şübhəsiz, Nizaminin bu tarixi sənədini əsas götürüb deməliyik ki, ərgənin simli alətdir, orqan deyil. Müasir orqan isə tamamilə başqa bir alətdir” [2, s. 111].

Zakir Mirzəyev tulum və ərgən alətlərinin səsinin körük vasitəsilə əldə edilməsi prinsipinə əsaslanaraq qarmonda bu alətlərin elementlərinin olduğu fikrini irəli sürmüşdür. Bu alətlərdə səslər havanın ağız və körüklə sərbəst qalxıb-enən dillər yerləşdirilən gövdəyə verilməsi ilə hasil edilirdi. Qarmonda da səsin mənbəyini körüyün açılıb-yumulması nəticəsində yaranmış hava axınının kanallar vasitəsilə qarmonun metal dildiklərini hərəkətə gətirməsi təşkil edir. 1821-ci ildə alman ustası Fridrix Kristian Buşman (1775-1832) dodaq qarmonunu, sonra isə bir sıralı körüklü əl qarmonunu hazırlayır. 1830-cu ildə Rusiyanın Tula quberniyasında silah ustası İvan Sizov primitiv bir sıralı alman harmonikasına uyğun sağ tərəfdə 7 klaviş (dil), sol tərəfdə isə 2 bəm düyməsi olan və bəsit mahnıları ifa etməyə imkan verən qarmoşka düzəldir [9, s. 75]. Sonralar kустar üsulla 8-10 və daha çox klavişli, 2-4 düyməli qarmoşkalar hazırlanmağa başlanır. XIX əsrin 40-cı illərində Tulada bu alətin istehsalı ilə məşğul olan kiçik fabriklər fəaliyyət göstərir.

1870-ci ildə tulalı qarmonçu, müəllim və dirijor Nikolay İvanoviç Beloborodov (1828-1912) ilk dəfə xromatik səsdüzümlü qarmonlar düzəldir. Alətin təkmilləşməsi Rusiyanın müxtəlif regionlarında – Tula, Liven, Vyatka, Voloqoyev, Saratov, Kasi-mov, Yelets və s. yerlərində aparılır. Onlar bir-birindən kökü, diapazonu, səs və registrlərinin sayı, hazır akkordların daxil edilib-edilməsinə görə fərqlənir. Bu alətlər Rusiyada kütləvi şəkildə əhali arasında geniş yayılır və əsl xalq çalğı alətinə çevrilir.

Qarmonun hər iki növünün (diatonik və xromatik) sadəliyi, güclü və parlaq səsi, ifa üsullarının yüngüllüyü onu bir çox xalqlar – tatar, başqırd, çuvaş, mari, mordva, ləzgi, çeçen, inquş, osetin, acar, gürcü və s. arasında geniş yayılmasına imkan verirdi. Bu səbəbdən Azərbaycanda da XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq qarmoşkalardan istifadə edilməsi reallaşır. Diatonik səsdüzümünə malik olan alətlərin 7, 12, 14, 16 və 18 ağ klavişi var idi. XIX əsrdə Azərbaycanda bir çox ifaçılar bu alətlərdən istifadə edirdilər. Lakin bununla belə üstünlük daha çox xromatik qarmonikalara, əsasən də onun Kazan növünə verilirdi.



14 klavişli qarmon 7 klavişli qarmon 12 klavişli qarmon

XX əsrin 20-ci illərinin sonunda Kor Əhəd (tam adı: Əhəd Fərzəli oğlu Əliyev) ləqəbi ilə tanınan və böyük şöhrət qazanan qarmon ifaçısı Əhəd Əliyevin məsləhəti və təklifi ilə Saratov növlü qarmon bakılı usta Arxip Karpuşkin tərəfindən təkmilləşdirilir. Bu qarmon 60 səsdən ibarət olmuş, sağ tərəfdə 18 ağ və 12 qara klavişlər yerləşmişdir. Həmin qayda ilə sol tərəfdə də 30 səs mövcud idi. Bundan əlavə, sol tərəfdə dil-klavişlər əvəzinə düymələr mövcud idi. Təkmilləşmiş bu alət Azərbaycan qarmonu adlanmağa başlayır. Azərbaycan qarmonu ümumi xarici görünüşünə görə Tula, Saratov, Kazan və qarmonun digər növlərindən fərqlənməsə də, ölçülərinə, səs sırasına və tembrinə, kökünə (in H), sağ və sol əllərin funksiyalarına, tirlərin (qarmon ifaçılığında səslərin dirəyi, sütunu mənasında işlədilən sözdür, ruslar buna planka deyirlər.: Ə.S) sayına görə fərqlənir. Məsələn, rus qarmonunda müşayiət düymələri sayca çoxdur, həm də səs yığımı ilə düzülüş qaydasının yığılma sistemi milli musiqi koloriti baxımından özünəməxsusluq təşkil edir. Azərbaycan qarmonunun quruluşu bu hissələrdən ibarətdir:

- dördbucaqlı qutu şəklində gövdə;
- körük;
- səs hissələri;
- klaviş mexanizmi, yəni dil, düymələr;
- aşırma qayış və sol əl üçün keçirici qayış.

Alətin gövdəsi təxminən 362x268x195 mm ölçüdə olub onun qalan hissələrinin bərkidildiyi və quraşdırıldığı sağ və sol taxta çərçivələrdən ibarətdir. Çərçivələri birləşdirən körük (köynək) dəyişən həcmdə havanın verilməsini təmin edən hava rezervuarı rolunu oynayır. O, iki tərəfdən nazik möhkəm parça ilə yapışdırılan büzməli kartondan hazırlanır. Körüyün kənarları gövdənin çərçivələrinə yapışdırılır. Gövdənin sağ hissəsində 18 tonlu ağ və 12 yarımtonlu qara klavişlərdən ibarət klaviatura yerləşən qrif bərkidilir.

Sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Səadət Abdullayeva (1940-2017) Azərbaycan qarmonunu rus qarmonu ilə müqayisə apararkən yazır: “Rus qarmonundan fərqli olaraq, Azərbaycan qarmonunun sol əl üçün “yığma” akkordları yoxdur. Onların əvəzinə iki sırada düzülmüş düymələrdən (18 tonlu və 12 yarımtonlu) istifa-

də edirlər. Bu düymələri basarkən sağ əldə alınan səslərdən fərqli olaraq bir oktava aşağı səslər əldə edilir” [1, s. 333].

Qarmonda səs – sol əllə körüyün dartılıb-sıxılması ilə metal tirlərin (plankaların) hər iki tərəfinə pərçimlənən müxtəlif uzunluq və qalınlıqda, enli əsası və ensiz titrəyən hissələri olan nazik elastik dilciklərin (lövhələrin) rəqsi ilə əmələ gəlir. Müasir qarmonlarda sağ tərəfdəki tirlərin sayı tonlar beş, yarımtonlar isə üçdür. Onlar müəyyən qaydada üzərində havanın keçməsi üçün tirlərə ötürülən dəlikləri olan ağac rezonatorlara bərkidilir. Xüsusi üsulla hazırlanmış qapaqlar qrifdəki klaviş və gövdədəki düymələrə dəmir oxlarla birləşir. Hər bir ağ klavişin səslənməsi üçün 5 dildən – ikisi zil səslərin, ikisi orta, biri isə bəm səslərin səslənməsi üçün, qara klavişlərin səslənməsi üçün isə 3 dildən (biri zil, biri orta, biri də bəm səslər üçün) istifadə edilir. Dilciklərin titrəyişi körüyün dartılması və ya sıxılması zamanı dilciyin bir və ya digər tərəfində əmələ gələn hava təzyiqinin fərqi hesabına yaranır. Körüyün açılması və bağlanması, habelə klavişin basılması zamanı sıxılmış hava uyğun səs tirciklərindən keçir və onun oyuğundakı dilciyi titrədir. Titrəyən lövhələrin (dilciklərin) ölçülərindən asılı olaraq müxtəlif yüksəklikdə səslər alınır. Çalğı zamanı sağ əlin şəhadət, orta, üzük və çeçələ barmaqları melodiyanı səsləndirir (qamma, arpecio, akkordları ifa etdikdə baş barmaq da istifadə olunur), sol əlin üçüncü və ya dördüncü barmağı uyğun tonallıqda dəmsəz not (pedal) saxlayır. Azərbaycan qarmonunun diapazonu kiçik oktavanın C səsindən ikinci oktavanın F səsinə qədərdir. Alətin ümumi kökü fortepiano ilə müqayisədə $\frac{1}{2}$ ton aşağı, yəni in H (si) kökündədir.

Qarmon ifaçısı stulda əyləşərək gövdənin sağ tərəfini sağ ayağın dizi üstə saxlayır, sağ tərəfdəki uzun qayıışı sağ çiyindən, sol əlini isə sol tərəfdəki qısa qayıışın altından keçirir. Körüyün dartılması və ya sıxılması sol əlin hərəkəti ilə yerinə yetirilir. Alətdə ayaq üstündə də ifa etmək mümkündür, bunun üçün əlavə ikinci uzun qayıışdan istifadə edib onu sol çiyin üstündən keçirmək lazımdır.

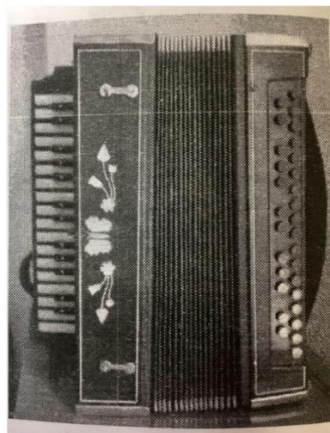
Azərbaycan qarmonunun formalaşmasında və təkmilləşməsində Əhəd Əliyev və Teyyub Dəmirovun tövsiyələri mühüm əhəmiyyət kəsb edib. Belə ki, 12, 14, 16 dilli qarmonların 18 ağ və 12 qara dilə çatdırılaraq, xromatik səsdüzümünə gətirilməsində onların böyük rolu olmuşdur. Belə sənətkarlar Azərbaycan qarmonunun səs sistemini və diapazonunu milli səsdüzümünə tam uyğunlaşdırdıqları üçün xalq musiqisinin və muğamların ifasına geniş imkan açdılar.

XX əsrin ikinci yarısında da Azərbaycan qarmonunun təşkiləşdirilməsi yolunda yeniliklər meydana gəldi. Bir çox sənətkarların təşəbbüsü ilə Rusiyadan bir neçə üç oktavalı qarmonlar sifariş olunub Azərbaycana gətirilmişdi. Sonralar bu qarmonlara tələbat azalmışdı. Bunun da səbəbi sağ və sol tərəfin hər ikisində 5 birtonlu və 3 yarımtonlu tirciklər olduğundan alətin ümumi çəkisinin ağır olması idi. Fikrimizcə, başqa səbəb də vardı. Belə alətlərin diapazonu kiçik oktavanın C səsindən III oktavanın C səsinə qədər idi. Yəni, adi Azərbaycan qarmonuna nisbətən bu alətlərdə II oktavanın F səsindən III oktavanın C səsinə qədər zil səslər yer almışdı. Xalq musiqimizin ifası zamanı bu zil səslərə ehtiyac duyulmurdu. Çünki həmin səslərin tembri və səs keyfiyyəti qarmon ifaçılarını qane etmirdi. Belə qarmonların çəkisi də çox ağır

idi. Qarmon aləti həm də gəlin gətirmə mərasimlərində gəzərgi ifa edildiyindən ifaçılar çəkisi yüngül olan alətlərə üstünlük verirdilər.



*30 klavişli azərbaycan qarmonu.
(Tula istehsalı).*



*30 klavişli azərbaycan qarmonu.
(Vyatka. Kirov istehsalı).*



Teyyub Dəmirov(1908-1970)



Əhəd Əliyev (1893-1942)

Azərbaycan qarmon ifaçılığında özünəməxsus xidmətləri olan Hüseyn Həsənovun da alətin təkmilləşməsində əhəmiyyətli rolu olmuşdur. O, Azərbaycan xalq çalğı alətlərində (əsasən telli alətlərdə - tarda, kamançada, udda) və ümumiyyətlə, milli musiqinin ifasında bəzən istifadə olunan $\frac{1}{4}$ tonların mühüm rol oynamasını nəzərə alaraq bu tonların da daxil edildiyi qarmon düzəltmişdir. Həmin alətdə ifaçı “Zəmin-Xara” və “Şur” muğamları əsasında olan melodiyları səsləndirmişdir. Hüseyn Həsənovun digər bir novatorluğu $\frac{1}{4}$ tonlardan ibarət hazırladığı qarmonun sol gövdə-

sindən eyni ölçüdə iki ədədin düzəldilməsidir. Birinci gövdə - adi Azərbaycan qarmonunda olduğu kimi iki oktava yarım diapazona malik xromatik səs düzümlüdür, ikincisi isə akkordeon və bayanın sol tərəfindəki səsüzümünə uyğun olaraq, düyməciklər vasitəsilə baslar və akkordları ifa edir. İfa olunan musiqi əsərindən asılı olaraq sol gövdələrdən biri digəri ilə əvəz olunur. Hüseyn Həsənov klassik əsərləri ifa etmək üçün qarmon ustalarına üç oktavlı (do) in C qarmon da sifariş edib düzəltdirmişdir. Qarmon üzərində apardığı bir sıra islahatlara görə Hüseyn Həsənov da novator ifaçı kimi tanınır.



**37 klavişli və surdinalı
Azərbaycan qarmonu**

Qarmonun səslənmə, ifaçılıq imkanlarının genişləndirməsi sahəsində biz də müəyyən dərəcədə işlər görmüşük. 1980-ci illərin sonlarından başlayaraq artıq peşəkar qarmon ifaçısı kimi alətdə olan bir sıra nöqsan və çatışmazlıqlar diqqətimizdən yayınmır, problemin həlli yollarını axtarırdıq. Belə ki, iki oktava yarım səsüzümü olan qarmonumuzda müxtəlif səpkili əsərləri çalarkən diapazonun geniş olmaması və yalnız bir səs tembrinin mövcudluğundan narazı idik. Təbii ki, daha geniş diapazonlu bir alətin axtarışında olan ifaçını belə bir alət tam qane etmir, istədiyi ifa və səslənməyə nail ola bilmirdi.

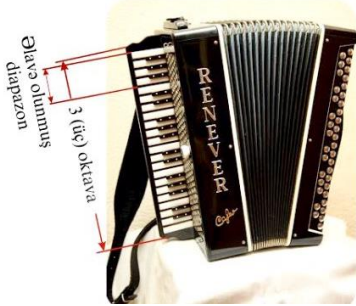
Odur ki, alətə əlavə və dəyişikliklər etmək barədə düşünürdük. Lakin o zaman ölkəmiz keçid dövründə, müharibə şəraitində olduğuna görə bu ideyamızı reallaşdırı bilmədik. 2001-ci ildə isə bu fikirləri həyata keçirmək qərarına gəlib, bir neçə il ərzində peşəkar qarmon ustalarına öz fikir və düşüncələrimizi çatdırmaqla yeni səpkidə bir neçə alət düzəltirdik və nəticədə istədiyimizi iki yeni aləti əldə etdik.

Daha dəqiq desək, 1980-ci illərin sonunda planlaşdırdığım yeni aləti nəhayət, 2001-2007-ci illərdə usta Zahir Dadaşovun və Vladimir Tarasovun köməkliliylə hazırladıq. Bu üç oktavlı və yeni registrli alət əvvəl in C (do) kökündə hazırlanmışdı. Alətin diapazonu böyük oktavanın F səsindən ikinci oktavanın F səsinə qədərdir. Sonralar isə bir qədər də təkmilləşmə nəticəsində daha bir alətin - in H (si) kökündə olan üç oktavlı, yeni registrli qarmonun hazırlanması mümkün olmuşdu. Bu aləti usta Vladimir Tarasov bizim bütün tövsiyə və tapşırıqlarımızı nəzərə alaraq yüksək səviyyədə hazırlamışdı. Yeni alətin də diapazonu böyük oktavanın F səsindən ikinci oktavanın F səsinə qədərdir. Hər iki alətin sağ tərəfində (qrifində) 22 ağ 15 qara dil var, eyni ilə sol tərəfdə də eyni diapazonludur. Nəticədə iki növ eyniadlı qarmon ərsəyə gəldi: “Renever” in C və “Renever” in H.

Yeni alətləri “Renever” adlandırdıq. Şayiələr gəzir ki, Ənvər ixtira etdiyi alətləri adlandırarkən öz adına uyğunlaşdırmışdır. Bu, əsla belə deyildir. Renever sözünü etimoloji baxımdan açıqlamaq istəyirik. “Renever” söz birləşməsidir və iki hissədən ibarətdir: “Re” və “Never”. “Re” sözünü olub yenilənmə, təkrar yaşama mənasını daşıyır. Sözün ikinci komponenti “never” isə ingilis sözüdür, dilimizə “heç vaxt” mə-

nasında tərcümə edilir. Nəticə olaraq, “Renever” sözü çalğı alətinin adında “heç vaxt yenilənməyəcək”, “heç vaxt olmayacaq”, daha dəqiqi, burada təkmilləşdirilməyə ehtiyacı olmayan mükəmməl alət mənasını bildirir.

“Renever” markalı 3 oktavlı qarmonun ümumi görünüşü



(səsin zil tembrini azaldaraq bəmləşdirmək üçün) da qoyulmuşdur. Nəticədə bir alətdə iki səs tembrindən istifadə etməyə nail olduq. Yeni əlavə etdiyimiz surdina isə istədiyimiz vaxt qarmonun səsinin zilliyini azaldıb yumşaqılıq gətirir, bu da daha geniş imkanlar yaradır.

H kökündə olan yeni qarmon xalq çalğı alətləri ansamblı və orkestrlərimiz, C köklü qarmon isə dünya standartlarına uyğun, yəni simfonik, estrada və kamera orkestrləri ilə birgə ifa üçün nəzərdə tutulur. Bütün bunlar ifaçı üçün çoxlu yeni və geniş imkanlar yaradır.

Yeni alətə olan yüksək tələbat tez bir zamanda onun yayılmasına səbəb oldu. 2014-cü ildə “Renever” adlı üç oktavlı yeni registrli Azərbaycan qarmonunun ixtirasına görə müəlliflik şəhadətnaməsi alınmışdır. 2018-ci ildə isə Azərbaycan Respublikası Əqli Mülkiyyət Agentliyində ixtira kimi qeydiyyatdan keçərək patentləşdirilmişdir. Bu yeni qarmon səs diapazonunun geniş olduğundan əlavə, həm də daha bir səs registrinin olmasına görə Azərbaycan qarmon ifaçılığı üçün yeni imkanlar yaratmış və gənc ifaçılar arasında geniş yayılmaqdadır.

Üç oktavlı yeni registrli qarmonun hazırlanmasının müəyyən əsasları vardır. Bu, bilavasitə muğam ifaçılığında əhəmiyyətli nəticə verir. Bəzi muğamlarımızın “Bərdəşt” şöbəsinin, zil pərdələrdə ifa olunan şöbə və guşələrin çalğısı zamanı bəzən səslərin (pərdələrin) çatışmaması özünü göstərir. Xüsusilə, qarmon ifaçıları “Qatar”, “Şahnaz”, “Mirzə Hüseyn seğahi”, “Mahur Hindi” və digər muğamları ifa edərkən belə çətinliklərlə rastlaşırlar. Belə ki,

çalğı zamanı müəyyən guşə və şöbələrdə pərdələri tam göstərmək mümkün olmadığına görə, cümlələri tamamlamaq məqsədilə orta və bəm registrə qayıtmaq məcburiyyəti yaranır. Eyni zamanda bəmə, böyük oktavının F notuna qədər artırılmış diapazondakı səslərdən də muğam ifası zamanı tar alətimizdə olan kök tel

“Renever” markalı 3 oktavlı qarmonun yan görünüşü

Səsi dəyişən
REGISTR düyməsi

SURDINA
(səs tembrini bəmləşdirib
yumşaldan düymə)



və bas tellərdə olduğu kimi məharətlə istifadə etmək mümkündür. Bu baxımdan üç oktava registrli qarmonun hazırlanması ilə ilk növbədə, muğamlarımızın, eyni zamanda klassik və bəstəkar əsərlərinin də dolğun və bitkin şəkildə ifasına nail olmuşuq.

Beləliklə, Azərbaycan qarmonunun təkmilləşməsi nəticəsində zəngin irsə malik olan xalq musiqi nümunələrinin də inkişafı və zənginləşməsi üçün geniş imkanlar açılır. Alətin texniki imkanlarının artması nəticəsində onda ifa olunan xalq melodiya-larının yeni intonasiyalarla, alterasiyalı bəzəklərlə, yarımtonlu melizmlərlə zənginləş-məsi daha maraqlı variantların meydana gəlməsini mümkün edir. Bundan əlavə, qarmon aləti üçün xüsusi mürəkkəb ifa texnikası tələb edən yeni-yeni əsərlərin də ya-ranmasına yol açılır.

Sonda bir daha vurğulamaq istərdik ki, XXI əsr qloballaşma dövrü, mədəniy-yətlərin qarşılıqlı əlaqəsi, yaxınlaşması dövrüdür. Artıq digər milli və klassik musiqi alətləri ilə yanaşı, qarmonumuz da dünya səhnələrində səslənməkdə və özünə diqqət çəkməkdədir. Son bir neçə ildir ki, yeni qarmon uğurla sınaqdan çıxarılıb, konsertlə-rdə, xarici ölkələrə qastrol səfərlərində, dövlət tədbirlərində müvəffəqiyyətlə təmsil olunur. Əminəm ki, yaratdığımız yeni qarmon aləti Azərbaycan qarmon ifaçılıq sənə-tini təkmilləşdirərək musiqimizin inkişafına, habelə mədəni irsimizə layiqli xidmət edəcək, yeni-yeni uğurlar gətirəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Əhmədov Ə.Ə. Nizami - elmşünas (ikinci nəşr). B.: Möminin, 2001, 256 s.
3. Mirzəyev Z.Q. Azərbaycan qarmonu. B.: Adiloğlu, 2005, 162 s.
4. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Yenidən işlənmiş II nəşr. B.: MBM, 2004, 224 s.
5. Rəsulov N.M. Qarmon məktəbi. B.: Çarşıoğlu, 1999, 102 s.
6. Rəhmanlı Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. B.: MBM, 2014, 704 s.
7. Nəcəfzadə A.İ. Musiqi. / Azərbaycan incəsənət tarixi. Beş cildə, II c. B.: Şərq-Qərb, 2018, 328 s.
8. Максимов Е.И. Ансамбли и оркестры гармоник. М.: Сов.композитор. 1979, 175 с.
9. Сперанский С.Л. Музыкальные товары - товароведение. М.: Экономика, 1987, 176 с.

Энвер САДЫГОВ

Старший преподаватель кафедры
“Инструментального мугама”
АНК, народный артист Азербайджана

ОБ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ГАРМОНИ

Резюме: Начиная со второй половины XIX века инструмент гармонь, вошедший в быт азербайджанского народа, а с 30-х годов XX века и в профессиональную музыку, постепенно совершенствовался и формировался именно как азербайджанская гармонь. В представленной статье раскрываются исторические сведения о национальной гармонии, известных исполнителях и профессиональных мастерах, добившихся ее усовершенствования.

Ключевые слова: гармонь, исполнитель, профессиональная музыка, музыкальные инструменты

Anvar SADIGOV

Senior lecturer of ANC,
Department of "Instrumental mugham"

ON IMPROVEMENT OF AZERBAIJANI GARMON (AKKORDION)

Summary: Since the second half of the XIX century, the instrument of Garmon (Akkordion), which entered the life of the Azerbaijan people and from the 30s of the XX century into our professional music, has been improved from time to time and formed as a Garmon (Akkordion) of the Azerbaijan. The article provides information about the successful improvement of our National Accordion, our skilled performers and professional masters who have achieved its improvement.

Keywords: accordion, performer, professional music, musical instruments

Rəyçilər: AMK-nın professoru, sənətşünaslıq elmləri doktoru Abbasqulu Nəcəfzadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əhsən Rəhmanlı

Gülənarə MANAFOVA

AMK-nın “Milli alətlərin bərpa və təkmilləşdirilməsi”

elmi laboratoriyasında elmi işçi

Ünvan: Bakı, Ə.Ələkbərov 7

AMK-nın dissertantı

Elmi rəhbər: Lalə Hüseynova,

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Email: gulnarerefiq@gmail.com

ARXAİK FOLKLORUN BƏSTƏKAR YARADICILIĞINDA TƏZAHÜR ASPEKTLƏRİ: CAVANŞİR QULİYEVİN ƏSƏRLƏRİ NÜMUNƏSİNDƏ

***Xülasə:** Arxaik folklor və onun təsir mexanizmləri həmişə musiqişünaslığın maraq dairəsində və daha dərindən araşdırmaq istədiyi mövzular sırasında olub. Çünki qədim folklor növləri və arxaik düşüncə tərzini nəinki bir millətin, hətta bəşəriyyətin inkişaf yollarında keçdiyi mərhələləri anlamağa kömək edə bilər. Avancard musiqinin arxaik folklorlara marağı da sadəcə yenilik axtarışları deyil, öz qan yaddaşını aktivləşdirərək insanın əzəli mahiyyətində duran obraz və intonasionaları həyata gətirməklə əlaqədardır. Araşdırmada arxaik folklor inkişaf mərhələləri və dövrlər üzrə təsnifat edilmiş və müvafiq olaraq həmin xüsusiyyətlər Cavanşir Quliyevin yaradıcılığında aşkara çıxarılaraq müəyyən paralellər çəkilmişdir. Müasir dövr bəstəkarının musiqisini arxaik folklorla bərabər araşdırmaq musiqi qavrayışı və musiqi ifadəliyi, obraz yaratmaq baxımından maraqlı nəticələr əldə etməyə imkan verir.*

***Açar sözlər:** Cavanşir Quliyev, neofolklor, etnomusiqişünaslıq, arxaik folklor, zümzümə, embrional formalar, mikroxromatika, oberton sırası*

Arxaik mədəniyyət dedikdə 10-50 min il arası bundan əvvəlki dövrdə yaranan mədəniyyət nəzərdə tutulur. O vaxtlar ki, insan rəsm cizmağı, səsləri düzüb fikir quraşdırmağı, səslənən dünyanı öyrənir və dünyanı öz-özü üçün anlaşılan etmək istəyirdi. İnsanların sosial qruplaşmaları da məhz həmin zamanda formalaşırdı. Arxaik folkloru, musiqi nümunələri, qayaüstü rəsmləri, mərasim atributlarını, həmin düşüncənin məhsulu olan mifologiyayı izlədikcə müasir insanın düşüncə tərzini ilə fərqləri görməmək mümkün deyil. Kulturoloq və etnoqraflar düşünür ki, qədim insanın mədəniyyəti ruh haqqında bilgilər əldə etdikdən sonra başlayır. Ruhun ölməzliyi, ruhun bədənə çıxması, ölüm-ölüm məsələləri qədim insanın sadə dünyasını mürəkkəbləşdirdi və insan başqa dünyalarla ünsiyyət formaları yaratmağa, yəni sözlərdən mənə quraşdırmağa, cizgilərdən obrazlar cizmağa, səslərdən musiqi yaratmağa və ən əsası Kainata təsir göstərməyə cəhd etməyə başladı. Qədim insan heç vaxt ləzzət almaq üçün musiqi bəstələyə bilməzdi, çünki o, səslənən telin təsirindən dünya(sı)nın necə lərzəyə gəldiyini aydın duyurdu. Ona görə də müasir elm üçün arxaik folklor qismində əldə edilən musiqi, rəsm, ədəbiyyat (əgər bunları belə adlandırmaq olarsa) nümunələrini tədqiq etmək bəşəriyyətin beşik çağlarında insan dünyasına müdaxilə

etmək qədər qiymətlidir. İnsanın qədim musiqi formalarını yaşamaq eşqi, yaratmaq istəyi deyil, məhz ətrafına magik təsir göstərmək əzmi həyata gətirib. Arxaik insanın yaratdığı mahnıda (hekayət, rəsmdə) istədiyi nəticəyə gətirib çıxaracaq proses təsvir edilir (müasir insan isə fərqli olaraq artıq müşahidə etdiyini, yaşadığını, duyduqlarını əks etdirir). Yazmağı, rəsm çəkməyi, musiqi çalmağı öyrədən ilahlar (allahlar, totemlər, hətta cansız əşyalar) barədə saysız-hesabsız miflərin olmasına baxmayaraq əlimizdə olan mədəniyyət nümunələrindən çox aydın duyulur ki, insan bütün bunları özü öyrənib.

“Biz musiqisiz keçinə bilən bir dənə də mədəniyyət tanımırıq. Arxaik mədəniyyət o qədər elementar, amma insan ruhunun ifadəsində o qədər hərtərəflidir ki, nə vaxtsa onu tam öyrənə, insanın formalaşması prosesində rolunu izləyə və prosesləri tam anlaya biləcəyimizə ümid bəsləyə bilmərik. Bu isə musiqişünaslığa həmişəkindən fərqli zaman miqyası təklif edir” [30, s. 52]. Arxaik folklorun yaranma mexanizmlərini öyrənmək bu qədər çətindirə müasir musiqidə neofolklor təmayülləri izləmək cəhdləri daha artıq mürəkkəb məsələdir. Bununla belə, müasir dövrün çağdaş musiqidən qədim zamana uzanan tellərin qırılmaz əlaqəsini görməmək mümkün deyil. Bu əlaqələri XX-XXI əsrlərin qovşağında bütün musiqi mədəniyyətlərində də izlədikdə bu istiqamətdə araşdırmalar daha maraqlı nəticələr vəd edir. Bu yöndə müasirlərindən nəzərəcarpacaq axtarırları ilə seçilən Cavanşir Quliyevin musiqisi nümunəsində (Qeyd 1) əldə edilən nəticələr qiymətli tədqiqat materialı ola bilər.

Arxaik folklorla müraciət reqress, yoxsa proqresdir?

Tanınmış etnomusiqişünas Eduard Alekseyev arxaik folkloru belə təsvir edir: “Erkən folklor intonasiyası dedikdə not yazısı, temperə edilmiş səssirasından əvvəlki dövrə aid, müasir zamanın düzlülüşünə tamamilə uyğun gəlməyən, səliqəyə salınmamış səs yüksəkliyi davranışı nəzərdə tutulur. Belə intonasiya edilmə tərzii bu günümüzdə qədər qalmaqdadır. Sabit məqamların əmələ gəlməsindən sonra onlar musiqi mədəniyyətinin şifahi qolunda, mahnı folklorunun rudimentar qatlarında yaşamaqdadır. Onun izlərini yazılı musiqi mədəniyyəti nümunələrində də tapmaq olar” [5]. Amma müasir dövrdə çağdaş texnika ilə musiqi yaradan bəstəkarın işlərində arxaik folklor izlərini axtarmaq heç də keçmişə qayıdışın əlamətlərini axtarmağa bərabər deyil. Çünki paleoantropologiyanın əldə etdiyi nəticələrə inansaq insanın təkamül prosesi həmişə artan xətlə olmayıb. (Erkən neandertalların kəllə sümüyü müasir insana daha yaxındı. Arxaik cəmiyyətlərin dilləri (çox güman ki, həmçinin musiqi dili də – M.G) lingvistik cəhətdən müasir dillərdən daha mürəkkəbdir [24]). Reqress (geriləmə) özünü yeni, hələ bəlli olmayan formaların meydana gəlməsi şəklində də göstərə bilər [19] fikri ilə razılaşsaq müasir zamanda yaranan üslub müxtəlifliyinin geriyə, yoxsa gələcəyə yönəldilməsi barədə dərinlən düşünməli olacağıq.

Zümzümə ən qədim oxuma qismində

Musiqi tarixində ənənəyə sadıq olaraq bütün dövrlərin bəstəkarları keçmiş zamanın musiqisini canlandırmaq istədikdə arxaik folklordan istifadə ediblər. Bu faktı səsləndirdikdən sonra bir sual doğulur: yəni musiqi avanqardı, yeni folklor cərəya-

nına məxsus olan bəstəkarlar da bəzi intonasiaları canlandırmaqla sadəcə qədimlik effekti yaratmaq istəyir? Bu sualı aydınlaşdırmaq üçün biz əvvəlcə düşüncə tərzlərini müqayisə etməliyik. Arxaik folklorda iki cür müraciət forması mövcuddur: 1. **Ətraf mühitə:** Ətraf mühitə müraciət çeşidli forma və janrları yaradıb. 2. **Öz daxilinə:** Əsrlər boyu özü üçün oxuma – zümzümə öz formasını dəyişməyib. Başqaları üçün yazılan musiqi çeşidli forma və janrları yaradıbsa özü üçün oxuma, zümzümə bu “konsert” formalarına nəzərən daha qədim və daha intimdir. Bu iki intonasion mühit (auditoriya üçün və özün üçün oxuma) bütün xalqlarda və dövrlərdə qarşılıqlı təsir dairəsinə malik olaraq melodik gedişlər, intonasıya və qayda-qanun mübadiləsinə məruz qalır (bəzi tədqiqatçılar eyni ifadənin məşq zamanı və konsert ifasında nəzərə-carpacaq fərq görür). İnsan özü üçün oxuyanda bütün normaları və metrik-məqam qanunlarını özünə uyğunlaşdırır. Bu həmişə belə olub, “bu formalar şüurlu şəkildə deyil, sanki təbiət qanunları kimi bədhətən meydana çıxır və yəqin ki, elm tərəfindən ciddi tədqiqata məruz qalmalıdır” [22, s. 226].

Müasir bəstəkarın melodikasında zümzüməyə bənzər tipin müşahidə edilməsi bir daha sübut edir ki, musiqi tarixinin gedişatında artıq bütün ifadə vasitələrini sınaqdan çıxarmış insanın qəlbinə yol tapmaq çətinləşib. Qarşısına belə məqsəd qoydusa bəstəkar musiqisini mümkün qədər intimləşdirməlidir. Cavanşir Quliyev: “İntimləşmə”, məncə, ətrafdakı estetik yeknəsəqlikdən, bir növ, özünü qoruma istəyi ilə izah oluna bilər. Bəstəkarlar sənətdəki tərz, üslub çoxluğuna qarşı olaraq, öz üslubunu, öz sifətini daha parlaq göstərmək istəyərək, içlərinə qapanırlar. Bu, bəlkə də psixoloji aspektdir, sənət hadisəsi deyil” (Qeyd 2). Deyilən fikirlərə nümunə olaraq Saz və violin üçün sonatadan bir melodiyanı (violin partiyasından) nümunə gətirə bilərik (Nümunə 1). Burada sanki müəllif özü üçün hansısa bir mahnını zümzümə edir. Cümlə quruluşu, ibarə və motivlərin ardıcılığı, istinad pərdəsinə sürüşüb enmə, sona yaxın xırdalanma elementləri sanki bir dövrilik yaradır və bu melodiyanın nə vaxt bitəcəyini bilmirsən.

Nümunə 1

Saz və violin üçün sonatadan



Musiqinin tembr şəkildə qavrayışı

Musiqi eşitmə qabiliyyətini öyrənən psixoloqların müşahidəsinə görə musiqi qavrayışının 2 mərhələsindən söhbət gedə bilər. Hər hansı musiqini dinlədikdə I mərhələdə melodik xəttin təxmini konturları dərk edilir. Yalnız II mərhələdə intervalların dəqiq qavrayışına yaxınlaşmaq olar. B.M.Teplov I mərhələni musiqinin **tembr qavrayışı dövrü** adlandırır, bu zaman tembr duyumu səsin yüksəkliyini üstələyir [21, s. 111]. Hazırda biz musiqini yalnız səs yüksəkliyinə nəzərən qavraya bilirik. Bundan kənarda müasir insan üçün musiqi yoxdur. Ola bilər bu keyfiyyəti yenidən qazanmalı olacağıq. Müasir bəstəkarların sonorikaya, səsin tembr keyfiyyətlərini önə çəkməyə meylini Yuri Xolopov “Musiqinin üçüncü ölçüsü” adlandırır. Onun fikrincə əgər monodiya (oberton sırasında unison və oktavanı fəth etməklə) musiqinin I üfqi, harmoniya (kvarta və kvintanın yaratdığı funksional sistemlərlə sekundaya qədər) şaquli II ölçüsünü təmsil edirsə səsin tembr xüsusiyyətləri (oberton sırasında 9-cu bənddən sonsuzluğa qədər) III ölçüdür ki, bundan sonra nə olacağı bilinmir. Xolopov bu halı aviamühəndislikdə olduğu kimi “səs həddi” adlandırır (təyyarələri sınaqdan çıxaran kən sürət səs həddinə çatanda ən möhkəm qurğular belə sınmağa başlayır, təyyarənin qarşısındakı şəffaf hava keçilməz bəndə çevrilir). Səsin tembr xüsusiyyətləri ilə cəlb edici fəzaya baş qoşmuş bəstəkarlar da sanki keçilməz maneələrlə üz-üzə qalırlar [23, s. 35].

Tembr axtarışları sahəsində C.Quliyevin də diqqətəlayiq nəticələri hiss olunur (Nümunə 2). Nümunədə bəstəkarın fakturanı bu qədər azad şəkildə istifadə etməsi virtuoqluq yaratmaqdan ötrü deyil, məhz alətin tembr imkanlarını mümkün qədər istifadə etmək istəyindən doğur. Fortepianonun imkanının genişləndirilməsi və hazırlanmış royal prinsipinin tətbiqi sayəsində alət tembrini itirərək bəzən zərb aləti kimi tətbiq edilir.

Nümunə 2

“Muğam səssizlərində interludiyalar ilə 7 pyes” fortepiano məcmuəsindən
“Hümayun”



Tembr məsələsini önə çəkmiş müasir bəstəkar üçün artıq notun yazılacağı yüksəklik də önəm daşımır deyən adiastrimatik (yüksəkliyi qeyd olunmayan) not yazısı bəstəkar niyyətini çatdırmağa qadir çox ifadəli vasitəyə çevrilir (Nümunə 4).

Nümunə 4

Fleyta, saz və violonçel üçün “Karvan” triosundan



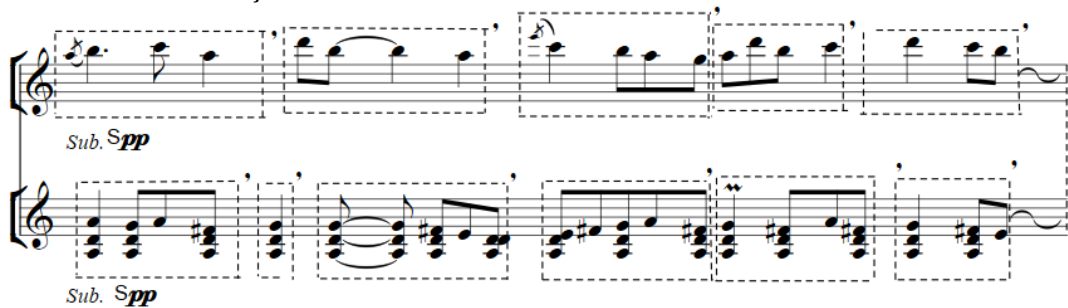
Burada saz özünü simli alət kimi deyil, zərb aləti kimi aparır. İfaçı verilən ritmi təxmini yüksəklikdə səsləndirmək üçün sazın dekasına zərbələr endirməli olur.

Embrional formalar

Biz arxaik folklor dedikdə ibtidai insanların duyğularını çox kəsad vasitələrlə çatdırı bilən musiqini nəzərdə tuturuq. Burada izlənilməyən məqam xüsusiyyətlərindən savayı, daha bir məsələ də nəzərə alınır, melodik hərəkətdə emosional sıçrayış varsa o, artıq erkən folklor nümunəsinə aid ola bilməz. Ola bilər, qədim insan musiqisinə uzun-uzadı təsvirə məruz emosiyasının deyil, məhz daha lakonik olan fikirlərinin musiqi təcəssümünü yaradırmış. E.Alekseyev fundamental araşdırmasında [5] Yuri Lotmanın [17] kadr haqqında nəzəriyyəsini əsas tutub musiqinin intonasiya quruluşu arasında çox uğurlu paralellər çəkir. Necə ki, kadr filmi xırda hissəciklərə (dəqiqədə 24 kadr növbələşməsi film yaradır) bölməklə montaj vahidi olub həmçinin kadr dəyişikliyinə, eləcə də bütün kinonun əsas məna daşıyıcısıdır. Eləcə də musiqi intonasiyası aramsız axan musiqi selinin ölçü və məna göstəricisidir. Arxaik insan bu qısa, amma onun bütün dünyasını ifadə edən vasitələrlə düşünürdüsə müasir dövr bəstəkarı bu embrional formaları aşkara çıxarmaq üçün tədqiqat yapmalı olur. (C.Quliyevin illər uzunluq səs rejissoru kimi fəaliyyəti, etnoqrafik ekspedisiyalarda iştirakı və əlbəttə ki, musiqiyə milli tar alətində başlaması da həlledici rol oynayır). Həmin bu aşkar edilmiş qısa melodik gedişlər (Nümunə 5) müasir insanın mürəkkəb dünyasını əks etdirəcək kiçik “səs kərpiclərinə” çevrilir. Əlbəttə ki, filmə kadr kimi bir-birinə bənzər və sürətlə növbələşən bu “kərpiclərin” istifadə ardıcılığında bəstəkar tam azaddır.

Nümunə 5

Saz və violin üçün sonata



Bəstəkar müasir musiqi ilə qədim milli musiqimiz arasında müəyyən paralelləri izlədiyini təkid edir: “Maraqlıdır ki, müasir musiqinin bəzi texniki üsulları və struktur tapıntıları bizim milli musiqimizin arxaik nümunələrində bu və ya digər şəkildə mövcuddur. Bu, XX əsrdə geniş yayılan tematik işlənmə texnikasının kiçik avaza əsaslanan (*nonevka*) növünün, məsələn, qədim aşiq havalarının, bəzi xalq oyun havalarının demək olar ki, əsasını təşkil edir. Yəni, dünyada yeni və çağdaş sayılan elementlər, sən demə, əsrlərdi milli musiqimizdə varmış. Mən bu ideyadan həmən yapışdım, araşdırdım, bir daha əmin olandan sonra, milli musiqi ənənəsini müasir texniki üsullarla sintez etmək işinə qədəm qoydum. Güman edirəm ki, bu yol bütünlükdə Azərbaycan bəstəkarları üçün çox məhsuldar və faydalı ola bilər, yeni maraqlı əsərlər ortaya çıxa bilər. Rus musiqisində bu işi böyük müvəffəqiyyətlə İ. Stravinski gördü və XX əsr dünya musiqisinin baş əsərlərindən biri olan, “Müqəddəs Bahar” baletini yazdı”.

Üç pilləli dünya modeli

Qədim insanın dünya modeli sadə, amma sağ qalmağa (nəsil verməyə, özünü reallaşdırmağa) imkan yaradan bir formadır. Dünya haqqında qədim türk təsəvvürləri ilkin xaosdan dünyanın yaranmasına qədər prosesi Orxon abidələrində Bilgə xaqan qədim türk inancını aşağıdakı cümlə ilə ifadə etmişdir: “*Üzə kök tənri asra yağız yer kılıntıkda, ekin ara kişi oğlu kılınmış*” [28]. (Açması: Üstdə mavi göy, aşağıda yağız yer yarananda, ikisinin arasında insan övladı yaranmışdır”). Bu gün biz maşın qurğuları, atomun quruluşu barədə kifayət qədər ətraflı biliklərə malik olub onları müşahidə edə biliriksə bizdən fərqli olaraq arxaik insan ruhları “görürdü”, onların yaşayış yerini tanıyır və hətta cinlərin, iblisin xasiyyətini sanki öz qonşusu kimi çox yaxşı bilirdi. Ruhlar, ölmüş adamların kabusları, ibislər, şeytanlar dəqiq təsnifat edilərək müəyyən yerlərdə məskunlaşırdı. Arxaik təsəvvürə əsasən insana kömək edən ruhlar, təbii qüvvələr göydə yaşayırdı. Çünki inam vardı ki, gücləndikcə göylərə qalxmaq olar. Zıyanverici qüvvələrin yeri isə yerin altı idi. Qədim təsəvvürlərə görə ölmüş adamların ruhları da aşağıda yerləşirdi. İnsanın yeri göylə yer arasındakı məkanda idi. Bu dünyaların qarşılığından həyat yaranırdı. Ona görə də qədim insanın həyatında yuxarı və ya aşağı dünya sakinlərinin müdaxiləsi adi həyat qayğılarından biri idi.

Nümunə olaraq deyək ki, qədim insan geyim məsələlərində də özünü analoji tərzdə aparırdı. Yadlar (bu həm yuxarı, həm də aşağı dünya sakinlərinə aid edilirdi) qədim insan paltarının məhz açıq olan yerlərindən – qolun aşağısından, sinədəki yarıqdan, balaqlardan – onun həyatına soxula bilərdi. Yad məxluqların müdaxiləsindən öz həyatını qorumağa çalışan insan həmin yerlərdə naxışlar salardı. Demək olar bütün xalqların milli geyimlərində həmin yerlərdə özünəməxsus ornamentlərlə bəzəklər düzülüb. Həmin məntiqə düşünmək olar ki, musiqidə də ornamentlərin, melizmlərin, xırda səs bəzəklərinin funksiyası sadəcə gözəllik və cəlbedicilik yaratmaq deyil, məhz vacib məqamları vurğulamaq və qorumaqdı. Deməli, musiqi ornamentlərinin müəyyən istinad pərdələri (bu vacib yerlərdən ya başqa dünyalara çıxış var, ya da kimsə müdaxilə edə bilər) ətrafında və cümlə sonluqlarında yaranırdısa onlara

tamam başqa gözlə baxmaq lazımdır. Məhz bu səbəbdən daha sonrakı dövrün inkişaf göstəricisi olan muğamlar və onun ayrılmaz hissəsi olan melodik bəzəklər özündə qədim insanın arxaik magik təsəvvürlərini əks etdirir. Bəstəkar musiqisində də əgər muğamvarilik varsa, demək burada əminliklə arxaik düşüncə tərzindən danışa bilərik. C.Quliyev musiqisində isə muğam hər yerdədir [3].

Solo, yoxsa xor oxuma ilkindir?

Musiqişünaslar solo, yoxsa xor oxumanın daha ilkin olması barədə mübahisələr edərkən “Bizim musiqimiz əzəлиндən birsəslidir” deyib özünü məsələni həll etmiş kimi aparmaq düzgün olmazdı. Çünki xor oxumasının ilkin olması barədə əsaslı fikirlər var və arxaik musiqimizdə çoxsəsliyin embrional formalarının mövcudluğu bu məsələyə diqqətlə yanaşmağı tələb edir. “Çoxsəsliyin əmələ gəlməsi barədə fikir yürütməkdənsə ilk əvvəl birsəsliliyin yaranması məsələsini daha ətraflı tədqiq etmək lazımdı” [22, s. 251]. Birsəsliliyin intonasiya təbiətindən çıxış edərək onu kollektiv oxumadan yaranmış, əzəлиндə çoxsəslikdən doğulmuş bir forma kimi baxılması daha məqsədəuyğundur [20, s. 26]. Bu fikir qədimdə çoxsəsli mədəniyyətə malik olmuş, amma sonradan birsəsliliyi musiqiyə keçsə də melodikasında çoxsəsliyin erkən formalarını saxlamış mədəniyyətlər üçün vacib, nəzərə alınması məsələsidir.

C.Quliyevin musiqisində vokal çoxsəsliyi əlamətlərini daşıyan instrumental parçalara rast gəlirik. Qədim halaylarda olduğu kimi bir səsdən başlayıb sonra o biri səslərdə davam edən, müxtəlif qlissando və bəzəklər, vokal ifadəliliyə bənzər melodik gedişlər və axıcılıq prinsipi də diqqət yetiriləsi məqamlardandır (Nümunə 6). Bəstəkar adətən belə intim duyğuları əks etmək işini simli alətlərə həvalə edir.

Nümunə 6 2 saylı Kvartet



Vokal yaxud instrumental ifa əzəlidir?

Arxaik musiqinin əzəldən vokal, yoxsa instrumental olması barədə mübahisələr nisbətən kəskin deyil. Çünki instrumental musiqinin alətlərin yaranması ilə şərtlənməsi məsələni dolaşığa salmır. Həmçinin onu da nəzərə almaq lazımdır ki, arxaik instrumental musiqi alətin səs sırasının imkan verdiyi səsləri daxil edirsə vokal musiqi bütün, hətta ölçülməsi mümkün olmayan intervalları əhatə edir.

Kollektiv oxumanın instrumental ifaçılığa müəyyən təsirini (məsələn, musiqi frazalarının sonunda yüksələn qlissandoların olması) ehtiva etsə də vokal və instrumental praktika bir-birindən ciddi fərqlənən öz idiomatik sferasında qalmaqdadır. Biz əgər ilkin folklorun səs yüksəkliyi məsələsində mənbəni axtarırsaq əvvəlcə ilkin alət olan insan səsinə diqqətimizi yönəltməliyik. Musiqi alətləri artıq oturmuş səs eksperimentlərinin nəticəsi kimi yaranıb. Məqam sistemi dəqiq fiksasiya edilməmiş sıra üzərində azad gəzişmələr edən həm vokal, həm də instrumental musiqinin əldə etdiyi nəticələri möhkəmləndirməklə tarixi mərhələləri simvolizə edir. “Dəqiq fiksasiyası olan musiqi alətlərinin mövcudluğu artıq erkən not yazısının ekvivalenti sayıla bilər” [9]. “Musiqi alətində çalmaqla alət vasitəsilə oxumaq deməkdir” [27]. C.Quliyevin instrumental melodiylarının oxunaqlı olması (bu keyfiyyəti biz bəstəkarın hətta balet musiqisində də izləyirik) arxaik təfəkkürün daha bir təzahür formalarındandır (Nümunə 7).

Nümunə 7

Zurna və simfonik orkestr üçün Uvertüra



Mətn və musiqinin münasibəti

Söz və musiqinin müştərək təhlili sahəsində maraqlı müşahidələrini bölüşən M.Xarlap qeyd edir ki, söz və musiqi vəhdətindən yaranan sinkretik musiqi formalarında söz yaradıcılığın, musiqi isə ustadlığın göstəricisidir [22, s. 222]. Ona görə də mətn və musiqi heç vaxt bir-birindən aralı düşmür. Poetik dil gündəlik danışığından aralanmadığı zamanlarda (sanki “döyünən” ritmik quruluş, səliqəli təqti və qafiyə prinsipi artıq növbəti mərhələnin əlamətidir) məna daşıyıcısı olan sözü danışığından ayırmaq üçün melodikləşdirmək lazım gəlirdi. “Oxuyan” mətn şifahi poeziyanın yeganə mövcudluq formasıdır. Sözü oxumaqla fərqləndirən qədim insan obraz fantaziyasının işə salaraq onu tamam yeni incəsənət növünə çevirir. Bura hecaları səliqəyə salan bölük (*cmona*) təşkilatını da əlavə etsək gündəlik danışiq musiqili deklamasiyaya çevrilər.

Nəğmə oxumaq ilkindir və danışiq kimi insan təbiətinə daha çox aiddir, nəinki incəsənət əsərinə. Erkən folklor səslənmələr başqa melodik göstəricilərlə (zaman (metro-ritmik), danışiq, artikulyasiya, hərəkət), səsin yüksəkliyi isə tembr xarakteristikası ilə əlaqədar olaraq məna daşıyıcı funksiyası ilə ön plana çıxırdı. C.Quliyevin musiqisində nitq intonasiyaları, dilin xüsusiyyətlərinə aid vurğu sistemi, xırda təkrarlar hesabına məna yaratmaq prinsipi danışiq dilinin musiqidə əksinə gözəl nümunə ola bilər (Nümunə 9). Sanki danışan melodik gedişlərdə mənanı anlamaq üçün sözə ehtiyac duyulmur.

Nümunə 9

Fleyta, saz və violonçel üçün “Karvan” triosundan



Mikroxtromatika

Müasir insan erkən folklor səslənmələri, xüsusilə də onun mikroxtromatik xüsusiyyətlərini ekmelika və emmelikaya ayırmağı sevir. (Ekmelika (yunancadan: ἐκμελής – xaric, qulağa xoş olmayan) qeyri-müəyyən səs yüksəkliyi, fiksasiya edilmiş interval növü kimi bütün xalqların erkən folkloruna və Şərq xalqlarının şifahi musiqi ənənələrinə aiddir. Müasir musiqidə qlissando və nitq səslənmələrini canlandırarkən, sonorikada, bəzən caz ifaçılığında istifadə edilir. Heraklit ekmelikanı gözə görünməyən olduğundan iyrənc qoxu ilə müqayisə edir və hesablanma yoluyla ortaya çıxan emmelikanı şüurun məhsulu sayırdı [32].

Ümumiyyətlə, mikroxtromatikanın müasir musiqidə istifadəsi sanki XX əsrin başlanğıcında tamam yeni keyfiyyətlər əldə etməklə həm bəstəkarlar, həm də musiqişünasların diqqət mərkəzində olan məsələlərdən birinə çevrildi. Yeni qayda ilə tərtib edilmiş səs sıraları (A.S.Lurye, A.S.Oqolevits, A.Xaba, A.Fokker), mikroxtromatika və elektron musiqini birləşdirmək cəhdləri (A.Avraamovun

Nümunə 37

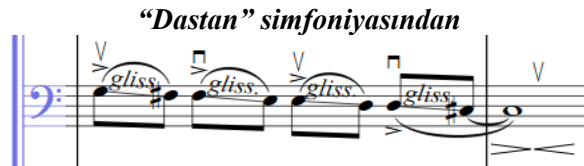
The musical score for Nümunə 37 is a complex orchestral piece. It features multiple staves for Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and shows a complex melodic and harmonic structure with various dynamics and articulations. The Violin I part is marked 'solo' and 'in.4'. The Violin II part is marked 'in.5'. The Violoncello part is marked 'in.3'. The Contrabass part is marked 'C-bassi'.

ultraxromatizmi), yarım ton fərqi ilə köklənən klavişli iki alət üçün musiqi yazmaq cəhdləri (İ.A.Vışnegradski) əsrin simasını formalaşıdırırdı. Hələ XX əsrin əvvəllərində F.Buzoni, B.Bartok, Ç.Ayvz mikroxromatikanın inkişaf edəcəyini bəyan edirdi. Bununla belə “Tonun sonrakı daha kiçik hissələrə (ola bilər, sonsuzluğa qədər) bölünməsi zamanı mütləq yetişəcək, bizim vaxtda olmasa da onillər, yüzillər sonra belə bir gün gələcək [29]” deyən B.Bartok bununla belə mikroxromatikaya dair cəmi bir əsər bəstələyərək (Violin üçün sonatanın finali (1944), BB 124) ömrünün sonuna kimi tonal genişlənmələr və modallığa sadıq qaldı. Bir neçə mikroxromatik əsərin müəllifi olan Ç.Ayvz isə deyirdi ki, “Zaman gələcək, məktəblilər sevdiyi melodiyları mikrotonlarla fit çalacaq. Çünki diatonika da bir zaman pentatonika kimi qocalıb sıradan çıxacaq” [26]. Əsrin ikinci yarısında mikroxromatikaya marağı K.Ştokxauzen belə izah edirdi: “Bilmirəm nədən, mənimlə eyni nəsildən olan dinləyicilər intervalları, onların müxtəlif kombinasiyalarını və mikrointervalları eşitməkdə daha həssas olub” [25]. Səs və küylər bəstəkar üçün bərabərləşdikcə imkanlar da “spektral musiqi” (72 tonlu səssırası) eksperimentlərinə qədər genişləndirdi. Şərq klassik musiqisi, hind raqası, İndoneziya qamelanası üçün adi sayılan mikroxromatika demək olar bütün Avropa musiqisinə nüfuz etdi. Muğamda mikroxromatikanın yalnız melodik bəzək şəklində istifadə edilməsini iddia edən tədqiqatçılar N.A.Qarbuzov [11], Y.Q.Kon [13] və həmçinin Azərbaycan muğamlarını nəzərdə tutan V.M.Belyayev [8] məsələyə sırf temperasiya edilmiş musiqiyə alışmış musiqiçi kimi yanaşırdılar. (Onu da qeyd edək ki, avanqard bəstəkarların bu qədər həvəslə istifadə etdiyi mikroxromatika musiqişünaslıqda öz təsdiqini tapmayıb. Mikroxromatikanın melizmatik və pilləvari-keçici növlərə bölünməsi təhlildə heç bir əlavə material vermir). Müasir dövr bəstəkarı kimi C.Quliyev xromatikadan kifayət qədər cəsarətlə istifadə edir. “Dastan” adlı IV simfoniyasının finalını (Nümunə 37) iki oktava diapazonunda

xromatik sırayla ardıcıl düzülmüş səslərdən ibarət akkordla bitirməklə (bu həmçinin əsərin məzmununa uyğun olaraq nadanlığın qələbəsinə simvolizə edir) xromatikaya münasibətini aydınlatmış olur. Amma beş xətlə not sistemi çərçivəsində kanonlaşdırılmış tonun mütləq hakimiyyəti zamanı daha aktual sayılan mikroxromatika ilə bəstəkarın çox ehtiyatla davrandığını duymaya bilmərik. Partiturada yarım tondan kiçik məsafələrin işarələnməsi az olsa da səslənmədə mikrotonlar aydın duyulur. Ola bilər, səslənmədə çirkinlik olmasın deyə (ifaçılardan çərək tonların təmiz ifasının tələb etmək böyük qəddarlıq olardı) qlissandoları gen-bol istifadə edir. Yarım ton diapazo-

nunda (müasir musiqidə bu ərazi “səslər arasındakı fəza” kimi də adlandırılır) qlissando edən ifaçı istər-istəməz çərək tonları ifa etməli olacaq (Nümunə 39).

Nümunə 39



Nitq, yoxsa oxuma?

Müasir dövrdə bəstəkar melodikasının mahiyyətini araşdırmağa çalışarkən rastımıza çıxan intonasiya özəklərinin nitqlə, yoxsa oxuma ilə əlaqədar olduğunu müəyyənləşdirmək daha çətindir. Nitq insanı səslənən ətraf mühitdən ciddi şəkildə fərqləndirir. Oxumaq da yalnız insana xas keyfiyyətdir, bəzən körpələr oxumağı danışmaqdan əvvəl öyrənirlər. Bununla belə danışqdan qabaqkı intonasiyanı musiqidən qabaqkı intonasiyadan ayırmaq lazımdır və bu bağlılığı nəzərə alsaq da melodiyanın nitqdən doğulduğunu iddia edə bilmərik. Nitq və musiqinin qovşağında ayrılmaz sinkretik sənət nümunəsi olan aşıq musiqisinə arxaik təfəkkürün nümunəsi kimi (E.Alekseyevin metodologiyası üzrə) baxan İradə Köçərli qeyd edir: “Beləliklə, melodikada müxtəlif boğaz səsləri registrlərinin mövcud olmasına onun daxilində α -prinsipinin iştirakı kimi baxmaq olar; aşağı istiqamətli qlissando hərəkətinə β -prinsipinin mövcud olması, eyni zamanda, eyni pillələrin müxtəlif yüksəklikli variantlarının cəlb olunması γ -intonasiyanın təsiri deməkdir. γ -tonların meydana çıxması ilə, yüksəklik nöqtələrinin köməkliyi ilə konturları cizmaq, ilk mərhələdə ümumi melodik xətti qurmaq imkanı yaranır. Azərbaycan mədəniyyətinin tərkib hissəsi olaraq aşıq sənəti öz kökləri etibarilə əsrlərin dərinliyinə gedib çıxır. İntonasiya edilmənin ilkin mərhələlərinə istinad etmək Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havalarını yeni tərzdə “oxumağa”, “açmağa” və bir daha, dünya mədəniyyətinin ən qədim köklərə malik sənət növü kimi isbat etməyə imkan yaradır” [2, s. 123]. Məhz bu səbəbdən C.Quliyevin aşıq musiqisinin həm vokal, həm də instrumental yaradıcılığının təsiri altında formalaşmış melodikasında arxaik folklorun təsnifata uyğun bütün növlərinin izlərini rahat müşahidə edirik.

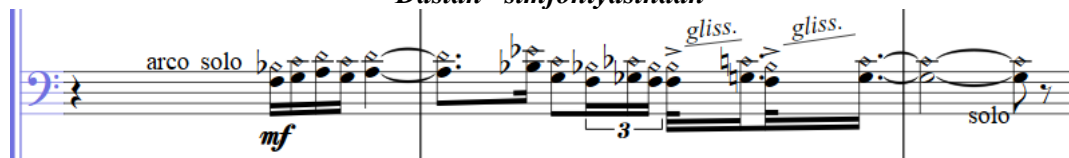
Kvarta dövrəsi

Arxaik təfəkkür tərzini saxlamaq şərtilə bu günə qədər inkişafda olan aşıq sənəti, eləcə də bu sənətin təsir dairəsində formalaşan bəstəkar yaradıcılığını təhlil edərkən istər-istəməz diqqəti kvarta intervalında cəmləmək məcburiyyəti yaranır. Erkən melodikada kvartanın rolu barədə çox deyilib. Bu interval həm diatonik, həm də pentatonika komplekslərin əsasında duran vacib, fundamental istinad yeridir. Etnomusiqişünaslıqda hətta “kvarta dövrəsi” deyilən bir anlayış var. Hələ formalaşmaqda olan məqam münasibətləri kvarta dövrünü adlayıbsa artıq intonasiya cəhətdən

çox ifadəli keyfiyyətlər əldə edir. Kvarta dövrəni musiqisini şərh etmək də nisbətən asandı. (Erkən çoxsəslilik nümunələrində, xüsusilə qadın və kişi səslərinə bölünmə anlarında, hətta arxaik folklorda ovsun və çağırış səsləndirmədə, eləcə də ağılarda kvartanın mövqeyi xüsusiyyətdir). Necə deyirlər, o, hər yerdədir və erkən melodikanı təşkil edən əsas elementlərdən biridir. “Asiya xalqlarında alətlərin köklənməsində istifadə edilən kvartanı uyğunsuzluğuna görə bəlkə də “iti” adlandırmaq daha düzgündür. Bu ərazilərdə kvarta tamamilə konsonans interval kimi qəbul edilir, çünki qulağa rahat səslənmə qismində nəğmənin sonuncu akkordu kimi işləyə bilər. Başqa intervallardan daha artıq işləndiyinə görə onu hakim mövqeli interval da adlandırmaq bilərik” [31]. Şərqdə iki kvartanın ardıcılığı septima əmələ gətirsə də dissonans səslənmə sayılmaz. Musiqi alətlərinin kvarta kökü onun səslənməsini tamamilə adlandırır. Bəlkə də həmin səbəbdən C.Quliyev kvarta tərkibli flajoleti üstəlik qlissando sürüşmələrində istifadə etməkdən çəkinmir (Nümunə 40). “Oğuznamə” baletində paralel kvartaların bolluğu (bunu biz tanrıların tutuşduğu səhnədə (Nümunə 43), günəş çarxı səhnəsində, Oğuzun doğulma səhnəsində, bir sözlə müsbət dəyişikliklərin simvolu kimi müşahidə edirik) bəstəkar üçün bu intervalın tamamilə təbii səsləndiyinin şahidi olur.

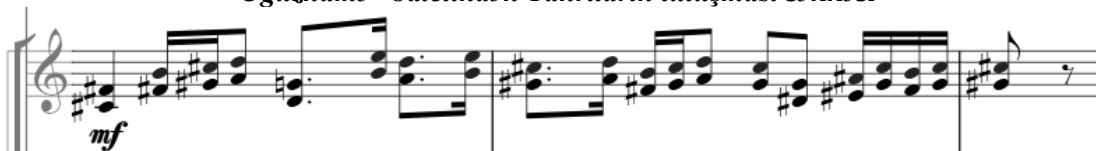
Nümunə 40

“Dastan” simfoniyasından



Nümunə 43

“Oğuznamə” baletindən Tanrıların tutuşması səhnəsi



Oberton sırası ən təbii səs hadisəsi kimi

Geriyə obertona doğru intonasiya yenilənməsi mövqeyində durmuş müasir bəstəkarlar kimi (Yeni musiqi təcrübələrində obertona əsas musiqi materialı kimi (çox vaxt elektron realizədə) çıxış edərək ümumiləşmiş şəkildə tembral, yaxud spektral musiqi adlandırılır) C.Quliyev üçün də oberton sırasında olan intervallar təbii, sırada olmayan artırılmış, əskildilmiş intervallar isə deformasiya olmuş (bəstəkar onları kənar qüvvələrin, mənfi obrazların təsvirində istifadə edir) hesab edilir: “Oğuznamə” üzərində işləyərkən mən bu barədə fikirləşməli oldum. Düşündüm ki, müsbət obrazların ifadəsində aşiq musiqisinin, eləcə də bütün türk dünyasının orta q məqamı olan “Şur”un interval əsasını, yəni kvarta və sekunda bloklarını tətbiq etməklə qəhrəman-

lar daha təbii, gerçək, dolğun və mənim anlamımda tarixi baxımdan dürüst olurlar. Fantastik məxluqların musiqi təcəssümü məsələsində isə klassiklərin təcrübədən keçirdiyi əskildilmiş harmoniyalar işi daha ifadəli həll etdi”. Bəstəkarın musiqisində intervalca tədricən azalmağa, daralmağa doğru gedən oberton sırasının (Nümunə 46) ardıcılıq prinsipinə genişlənməyə doğru meyilli (unterton) nisbətdən daha çox qarşılaşmaq mümkündür.

Nümunə 46

Saz və violin üçün sonata



Səs mikrodünya kimi

Səsin ətrafında üzüm salxımı kimi dolaşan oberton sırasından danışmaqdan əvvəl bəlkə də müasir bəstəkarların uzanan səsə olan marağının köklərini araşdırmaq daha yaxşı olardı. Amerika bəstəkarı T.Müray ayrıca götürülmüş səsi fəth etməyi “spektral texnika” adlandıraraq “Musiqi – tonların növbələşməsində deyil, artıq ayrıca götürülmüş tonun öz içindədir” deyirdi [18, s. 162] Müasir dövr bəstəkarların Şərq musiqisi və fəlsəfəsinə olan marağı həmçinin bu dünyagörüşünün musiqiyə gətirilməsinə səbəb oldu. Qədim dövrün musiqisində, xüsusilə də Şərqdə səsə “dünyanın əsası” deyilir və ilahiləşdirilirdi. Qədim Şərq dünyasının, fəlsəfəsinin əsası absolyut səsin müşahidəsi üzərində qurulub. Koreya musiqisinin tədqiqatçısı Gen-İr qeyd edir ki, “Şərqdə səs keçmişin ötürülməsini özündə toplayan anılıqdır, ayrıca mikrodünyadır. Ona görə də musiqi və uzanan səs həqiqətin təzahürü deyil, fasiləsiz hərəkət edən Zamanın proyeksiyasıdır” [12, s. 65]. Kalmıkların mərasim musiqisinin magik keyfiyyətlərini tədqiq edən G.Y.Badmayeva qeyd edir ki, səs magik gücə malik olduğundan ətraf dünyaya, yaxud konkret hadisəyə təsir etmək qüdrətini nümayiş edərək səslənən koda çevrilə bilər [7]. XX əsrin musiqi simasını yaradan bəstəkarlar səsin bu keyfiyyətini çox gözəl anlayırdılar. Məsələn, Çon Keyc səsi zarafatla meşədə təsadüfən tapılmış göbələklə müqayisə edərək (“Axı onların heç birinin ömrü uzun deyil, hələ təzə olarkən tapılması gərəkdir”) bir bəstəkar olaraq səs üzərində hakim olmadığını anlayırdı: “Əgər siz səsi çıxarmamırsızsa o, olmayacaqdı. Amma bununla belə baş verənlər sizin nəzarətinizdən kənarda olan prosesdir, çünki səsə formanı siz verməmisiz. Bunu bəlkə də “gözlənilməzliyin musiqisi” adlandırmaq da olardı. Sizin olmanız lazımdı, labüddür, amma siz heç nəyi idarə edə bilməzsiniz” [14, s.27].

C.Quliyev ağac nəfəs alətləri üçün kvartetinin başlanğıcında bir notu müxtəlif alətlərə ötürmək yoluyla 44 saniyə ərzində uzatmaq cəsarətində olduğu zaman (Nümunə 47) görəsən, dinləyici qulağını incitmək, ya da bezdirməkdən narahat deyildi ki? Uzanan səsin mikrodünyasına müdaxilə edən Cavanşir Quliyev belə düşünür: “Bəşəriyyət musiqi səslərini icad etdikdən sonra onun sehri altında yaşayır. Bir tək

uzanan səs insanı haldan hala sala bilir – bu həm səs fiziki bir hadisə (tezliklər) olduğundan və qulaqları vasitəsilə beyninə sirayət edərək, ona müxtəlif ölçüdə təzyiq etməsindən, həm də ifaının əlində bir uzanan səs müxtəlif rəngə (sonor) boyanaraq, insana müxtəlif hisslər yaşada bilməsindəndir. İnsan uzanan səs havasına girərək, onunla bərabər “yaşamağa” başlayır. Təsadüfi deyil ki, Şərqdə uzanan səslərlə ilanı belə yuvasından çıxararaq, müxtəlif şənliklərdə tamaşalar göstərirlər.”

Nümunə 47

Flute

Oboe

Clarinetto in B

Fagotto

Andante moderato ♩=70

p *mf*

Məqam və atonallıq cəmiyyətdəki sosial hadisələrin əksidir

Ehtimal var ki, tonema üzərində qadağalar insanı itaətkarlığa çağıran zamanlarda tonikanın yaranmasına, qalan səslərin bir səsə tabe edilmə prinsipinə gətirib çıxarıb. Beləliklə, müəyyən qaydaya tabe olan məqam dünyanın səliqəyə salınması yolunda bir addım kimi qəbul edilə bilər (melodik modeli bildirən qədim yunan sözü “nom” qanun, ya da adət kimi, səs sırası rusca “lad” səliqə-səhman, latıncadan “modus” hədd, qayda, hətta kxmerlərin şaman musiqisindəki “arak” sözü idarəçilik kimi tərcümə edilir). Atonal musiqinin tonala keçdiyi dövrü E.Alekseyev obrazlı şəkildə belə ifadə edir: “Həmin dövr üçün məqam “monoteizmi”nin aparıcı sütunları olan tonikaya ümumxalq pərəstişi (yaxud onun “ateizm”i) artıq möhtəşəmliklə ucaldılmışdı. Amma tonal və atonal musiqi abidələrinin möhtəşəm konturları arasından “kafir” məbədlərin zəif siluətləri görünməkdə idi” [5]. Tonal münasibətləri, vahid sabit pərdənin olmasını dini məbədlə müqayisə etməkdə E.Alekseyev çox haqlı idi. İnsan sivilizasiyasının inkişaf tarixi və musiqi mədəniyyətində orta məqamlar axtarası olsa q tonikanın hakimiyyəti məhz dinlərin cəmiyyətdə hegemon olduğu zamana düşür. Səs, xüsusilə uzanan səs, azadlığın (bəlkə də insan azadlığının), absolyutun simvoludur. Həmin bu azadlıq içində sərbəst yaşayan arxaik insan əvvəl uzanan tək səsi, daha sonra onun (oberton sırası üzrə) parçalanması kimi digər səsləri kəşf etdi. Bir səs o biri səslərdən asılılığı artıq cəmiyyətdə sosial dəyişikliklərin baş verdiyi zamanda oldu. İstər arxaik, istər bəstəkar musiqisinin tonal asılılıq dərəcəsinə görə azadlıq meyarları barədə fikir yürütmək olar.

Musiqi psixologiyasında məqam məsələlərini insan yaddaşı bölümünə aid edirlər. Məqam insanın emosional-akustik yaddaşının məhsuludur. Məqam hər şeyi üstələyirsə, musiqidə həlledici mövqedədirsə, biz, arxaik təfəkkür tərzindən danışa bilmərik. Tonların azadlığı – məhz bu keyfiyyət arxaik musiqini xarakterizə edən

əsas əlamətdir. “Musiqiçilərə bu qədər yaxşı tanış olan musiqini xətti şəkildə təsəvvür etmək istəyi əslində metafora deyil, perseptiv eşitmə təcrübəsinin real faktıdır. Dəyişən səs vahidinin müşahidəsi zamanı hər hansı xətti obrazın yaranması musiqidən, semantikadan qabaqkı mərhələnin əlamətidir” [6, s. 265]. “Melosun dəyişkən musiqi selini qavrayarkən biz sanki fəzada baş verən hadisələri müşahidə edirik” [16, s. 55]. C.Quliyev müasir zamanın tonal zəncirlərindən, istinad pərdələrinin diktəsindən qurtulmuş zamanı təmsil etsə də düşünür ki, tonal musiqi və istinad pərdələrinin zamanı uzun müddət keçməyəcək: “Məncə bu, heç bir vaxt keçməyəcək. Sadəcə, bəşəriyyət musiqidə bir çox üslublarda, o cümlədən tonal dediyimiz musiqini də musiqi dinləyəcək. Çünki ictimai inkişaf elə nöqtəyə gedir ki, gələcəkdə azad və hür cəmiyyətlərin sayı çoxaldıqca, azad və hür musiqi üslubları da paralel olaraq rahat “qonşu” olacaqlar. Bir də ki, nə qədər ki insanlar mahnı və xalq musiqi folkloru dinləməyi sevecəklər, o qədər də tonal musiqi yaşayacaq”.

C.Quliyevin musiqisini araşdırarkən – əlbəttə, burada biz tonal musiqi çərçivələrini tamamilə dağıdan musiqi parçalarına da rast gəlirik – yeni məqam münasibətləri adlana biləcək halları təsvir edə bilərik. Məsələn, “Milli səssizliklərində yazılmış 7 pyes” məcmuəsində “Şüştər” pyesindən nümunəni **səs sırası olmayan məqam** adlandırma bilərik (Nümunə 53). Bəstəkar burada məqamın səs sırasına daxil olan səsləri akkord şəklində eyni zamanda götürür. Əlbəttə, bu nümunə bədahətən alınan hal deyil, plan üzrə quraşdırılmış, şüştər məqamının Üzeyir Hacıbəylinin təqdim etdiyi məqam sisteminə [1] uyğun səs sırasını yeni anlamda təqdim etmək cəhdidir.

Nümunə 53

“Milli səssizliklərində yazılmış 7 pyes” məcmuəsindən “Şüştər” pyesi



Erkən dövr yaradıcılığına aid edilən bu təcrübədən sonra bəstəkar demək olar bu ideyadan təkən almış başqa bir eksperimentini reallaşdıraraq əksər əsərlərində, xüsusilə kulminasiya məqamlarında təqdim edir. İlk baxışdan sadəcə səs-küy klasterlərinə bənzəyən səs salxımlarını üfüqi şəkildə ardıcıl sıralasaq müəyyən məqamın səs sırası əmələ gələcək (Nümunə 54). Bu isə **şaquli məqam** prinsipinə bənzəyir.

Biz bəstəkarın musiqisində tonal münasibətləri araşdırıb onun muğam təfəkkürünə istinadən tonal çərçivədə düşündüyünü iddia etdiyimiz zaman C.Quliyev muğamı da atonal musiqi çərçivəsinə aid edir: “Onu deyim ki, muğam, əslində, struktur və

faktura baxımından atonal musiqidir. Sadəcə bir tək kadanslar onu səssirasının müxtəlif səslərinə bağlayır. Eksperiment olaraq, muğamı birindən başlayaraq hamısını ardıcıl olaraq çalmaqla olur. Bunun üçün muğamın daxili strukturu, yəni quruluşu çox münasibdir. Kadansları işlətməyərək, muğamdan muğama keçərək, atonal bir mühit yaratmaq olar”.

Layla, yoxsa ağı?

C.Quliyev musiqisinin melodik dili və ritm-intonasiya cəhətdən arxaik folklorla yaxınlığını araşdırdıqda janr baxımından qədim formaların təzahürünə də rast gəlmək mümkündür. Bəzən səslənən musiqinin laylay, yoxsa ağıya bənzərliyini dərhal hiss etsən də təhlil zamanı yüksələn, ya da enən sekundlardan başqa təsvirə gələcək material olmur. Not görüntüsü də bu zaman düşünməyə əlavə heç nə əsas vermir. Sanki bəstəkar instrumental laylanı “oxumağın” fərqli yollarını tapa bilib (Nümunə 55).

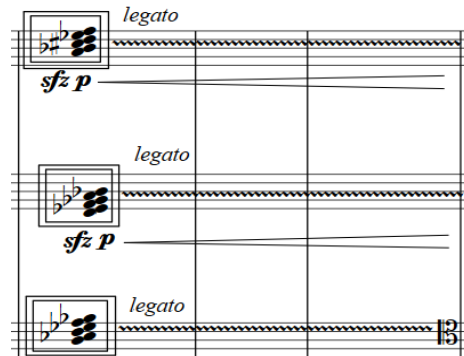
Nümunə 55

Saz və violin üçün sonata



Nümunə 54

Fleyta, saz və violonçel üçün
“Karvan” triosundan



Arxaik folklorun ayrılmaz hissəsi olan ağılar bəlkə də insanın özünü, dərini ifadə etməyin ən qədim formasıdır. Bu janrdə heç vaxt söz və emosiya bol olmur. Bir neçə səs və yerində deyilmiş bir ifadə indicə dağım-dağım olmuş bir insan dünyasını təsvir etməyə qadirdir. Bəstəkar musiqidə emosiyaları və rəngləri söndürdükdə təsir dairəsinə görə fantastik bir musiqi yarada bilər. Verilən nümunədə (Nümunə 56) bəstəkar bir neçə alətin köməyi ilə (bu zaman bir alət sanki “sözünü” deyib bitirənə yaxın o biri alət onun “sözünü” davam edir) ağı deyən qadınların kütləvi oxşama mərasimini təsvir edə bilib. (Əsərdə bu parça cəmiyyətin təzyiqi ilə qovulmuş, tək qalmış insanın ruhi durumunu təsvir edir).

Nümunə 56

“Dastan” simfoniyası

The musical score for "Dastan" symphony, Example 56, is presented in three systems. Each system consists of three staves: V-ni II (Violin II), V-le (Viola), and Celli (Cello). The V-ni II staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The V-le staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The Celli staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as gliss., espress., mf, non vibrato, sul pont., sul tasto, s. p., and simile. The V-ni II staff has a series of glissando notes with accents. The V-le staff has a series of glissando notes with accents. The Celli staff has a long, sustained note with a 'non vibrato' marking and a 'sul pont.' marking. The score is divided into three systems, each with three staves.

Meditativ musiqi

Eyni melodik qurumların sonsuz təkrarları bir tərəfdən mərasim musiqisini təsvir edərsə digər tərəfdən əmək nəğmələrində təkrarlanan melodik bloklara bənzədiyindən onların janrını dəqiq ayırmaq olmur. Bəstəkar musiqisi olduğundan buna heç ehtiyac da yoxdur, çünki müəllif arxaik folkloru canlandırmaq məqsədi güdmür, sadəcə o, nəzərdə tutduğu səhnələrin ümumi ovqatını yaratmağa çalışır və bu işdə qan yaddaşından gen-bol istifadə edir (Nümunə 57). Təkrarlar və uzadılan səs hesabına yaranan meditativ musiqi tipi müasir dövr bəstəkarlarının ən çox istifadə etdiyi bədii üsullardan biridir.

Nümunə 57

Saz və violin üçün sonata



Qədim intonasiya laylarının eyniliyi

Bir biri ilə uzaq məsafələrdə formalaşmış, müştərək genetik kodu da olmayan sivil xalqların qədim nəğmə laylarının oxşarlığı alimləri çaş-baş salır. “Bu qədim musiqi dilində məqam sisteminin eyniliyi deyil, intonasiya özəklərinin beynəlxalq semantik xüsusiyyətləri heyrtləndirir. Folklorda musiqi intonasiya formaları sözsə nisbətən daha konservativ olmaqla bərabər mahnı aktının funksiyasından birbaşa asılı olaraq daxilindəki mətni dəyişdirməyə imkan verən intonasion “konstantları” (sabit) aşkar edir” [15, s. 240-241]. Bu da musiqidə “bioloji və psixofiziki sabitlər”, “emosional akustik vahid”, “emosional akustik kod” kimi anlayışları həyata gətirir. Məşhur etnomusiqişünas Yanoş Şipoş bir sıra türkdilli xalqların arxaik musiqisini, o cümlədən Azərbaycan xalq mahnılarını tədqiq edərək [4] maraqlı nəticələrə gəlir çıxmışdır. 400-dən artıq musiqi nümunələrini araşdırıb qonşu xalqlarla paralellər çəkərək o, iddia edir ki, arxaik folklorda əksər xalqların musiqisi cəmi 3 not (E-D-C) üzərindədir. Amma sonrakı melodik inkişafda bu xalqın özünəməxsus keyfiyyətləri aşkar olur (məsələn bu ardıcılığa yuxarıdan G, ya da aşağıdan A əlavə edildikdə pentatonika əmələ gəlir). Amma Azərbaycan xalqı üçün (F) E-D-C – ionik (rast – M.G.), (E) D-C-B – lokrik (segah – M.G.), (D) C-B-A – eolik (şur – M.G) olması sanki pentatonika dövrünü tezliklə adlamağa şərait yaradıb (Qeyd 3). Artıq bu dövrədən başlayaraq biz milli məqamların yaranması prosesini izləyə bilərik. Onu da qeyd etməliyik ki, məhz bu 3 – rast, şur, segah məqamlarının arxaik forma şəklində bir-birinə qovuşuq, rahatlıqla biri digərinə keçməsi halını biz həmçinin C.Quliyevin melodikasında da izləyirik. Sadəcə müasir dövrün bəstəkarı öz səs təcrübələrində daha cə-

sarətlidir və ən əsası arxaik insandan fərqli olaraq zamanla tamam fərqli davrana bilir. Müasir insan zamandan qorxmur və zamanla manipulyasiyalar etməkdə cəsərlidir (Nümunə 58). Amma onun səs azadlığı, sürəti artırıb azaltmaq istəyi – bu zaman saatlarca ifa edilə bilən meditasiya musiqisi sonuna doğru sürətlənə də bilər – notasiya problemləri ilə məhdudlaşdırılır.

Nümunə 58

“Muğam səssıralarında interlüdiyalar ilə 7 pyes” fortepiano məcmuəsindən “Rast”



Nəticə

XX əsrdə əvvəlki dünya modeli süquta uğradı, Allah, Tarix, Zaman, Kosmos haqqında köhnə kateqoriyalar məhv oldu. Musiqidə indiyədək sürən ikicinsli (major və minor) dünya modelindən dodekafoniya adlanan nəcinslik (Şönberqin ifadəsi) yarandı. Bəşəriyyətin “musiqi xromosomlarında” rahatca yaşayan “diatonik DNT-si” Asafyev demişkən “intonasiya böhranı” ilə baş-başa qaldı. Bundan sonra yalnız “neo” və “retro” istiqamətləri qalırdı. İnsan səsin mikrokainatına baş vurduqca onun sonsuz olduğunu nəhayət ki, anladı. A.Vebern haqlı olaraq həm klassik, həm də müasir musiqidə gedən prosesləri, o cümlədən diatonik, xromatik səssırasının və eləcə də dodekafoniyanın yaranmasını insan kəşfi deyil, oberton sırasının müxtəlif mərhələlərdə fəthi kimi dəyərləndirdi [10]. Mukroxromatika musiqiyə soxularaq 12 yarım-tonluq səltənəti müxtəlif qaydada bölməyə başladı (S.Qubaydulana bu halı sərrastcasına “ışıq və zülmət” qarşıdurması adlandırdı). Bu işıq və zülmət içində üstəlik qədim dövrlərə, arxaik folklorla müraciət edən bəstəkarın niyyətindən baş açmaq üçün yaranan musiqinin estetikasına önəm vermək gərəkdir. Arxaik insan musiqiyə yaşayarkən ümumi axına qoşulub arxetip modelin strukturu vasitəsilə mərasim yapır. Yəni musiqi prosesi elə bir nəsnə yaradır ki, ali sakral reallıqlara aid edilərək elm, astronomiya və həndəsə ilə bir sırada dayanmağa layiq ola bilər. Burada biz şəxsin özünü kosmik struktura aid etməsindən deyil, makrokosmun mikrokosmda əks etməsindən danışa bilərik. Onu da qeyd etməliyik ki, bəstəkar musiqisi daha çox qrammatika, ritorika və dialektikaya yaxındır. Arxaik təfəkkür kosmosa qoşulursa bəstəkar musiqisi həmin bu xırda strukturlardan tarix yaradır. İlkin yaranışdan 5, 7 pilləli məqamlar, kvinta dairəsi üzrə düzülüş, temperasiya məsələləri kosmik nizamı təmsil edirdisə həmin bu alətlərlə davranan bəstəkar artıq qurulu dünyanı demək olar ki, söküb yerə qoydu.

Folklor, xüsusilə də arxaik folklor zaman məfhumu ilə fərqli çulğalaşır. Onun əsas prinsipi zaman daxilində səs sırasının nöqtələrdən ibarət fəza modelini quraşdırmaqdır. (Bəlkə də ona görə sadələvh melodik gedişlər bu qədər kamil səslənir). Melodiyada səs lokuslarının yerini tapmaq, bütün səs məkanını təkrarlarla tapdayıb cığırmaq, melodik gedişlərlə səs həcmnin sərhədlərini dəqiqləşdirərək zamanı əbədi səs məkanına pərçimləmək folklorun əsas vəzifəsidir. Müasir zamanda M.Qlinkanın “Musiqini xalq bəstələyir, biz isə yalnız aranjiman edirik” ifadəsi artıq o qədər də aktual səslənmir, çünki İ.Stravinski və B.Bartok öz əsərlərinin nümunəsində sübut etdi ki, folklor, xüsusilə də arxaik folklor öz təfəkkür tərz, musiqi materialının təşkili ilə tamam fərqli strategiyadır. Bu gün Qərb düşüncəli bəstəkar mərasim musiqisini yazmaq qərarındadırsa inqilabçılıqdan imtina etməli, niyyətini tarix yaratmağa deyil, Kosmosla rezonansa girməyə (yəni bəstəkar olmamağa) yönəltməlidir.

Alimlərin belə bir müşahidəsi var ki, ibtidai icma quruluşunda ilişib qalmış qəbilələr fotodakı insan və ya əşyanı görə bilmir (analoji hadisə körpə uşaqlarla da baş verir). Yalnız öldürüləcək heyvanın konturunu görməyi öyrənmiş qədim insan həmin qayda ilə özü üçün musiqi dünyasının da konturlarını müəyyənləşdirirdi. Əslində milli musiqi haqqında artıq oturmuş nəzəriyyə musiqini fərqli üsullarla təhlil etməyə imkan yaratmır. Yalnız bu sistemdən kənarda qalan və milli musiqi nəzəriyyəsinin izah edə bilmədiyi məsələləri arxaik dövrə aid edirlər. Nəzərə almaq lazımdır ki, arxaik folklor milli musiqinin əcdadıdır və biri o birisindən doğub. Yəni bəstəkar musiqisi milli xüsusiyyətlidirsə, müəyyən miqdarda həm də arxaik musiqi təəvvürlərini təmsil edir. Biz musiqini qədim, ya da yeni sxem və modellərə sığışdırmağa cəhd etməyimizdən asılı olmayaraq musiqi öz özlüyündə bir təbiət hadisəsi kimi mövcuddur. Ola bilər, bəstəkar musiqisi və xalq yaradıcılığını tutuşdurduqda müəyyən fərqlərin ortaya çıxdığını daha aydın izləyə bilərik.

Bəstəkar yaradıcılığı

- Bəstəkar realıqda olmayan musiqi fikirlərini, yaxud yalnız özünə məxsus olan fikirləri musiqi qəlibinə saldıqda formanı daxildən dağıtmağa cəhd edir.
- Musiqi fonemi nota yazılan kimi xarici dil kimi qavranılır və tərcüməyə, şərhə ehtiyac yaranır.
- Bəstəkar niyyətini şəxsiyyətdən qoparmaq mümkün olsaydı biz nəzarətdən kənarda qalmış müxtəlif növ arxaik musiqi nümunələrini izləyə bilərdik. Müasir bəstəkar yaradıcılığında da səhmansız intonasiyalar ola bilər
- Müasir dövr bəstəkarının yaradıcılığında peyda olan mikroxromatika oberton səs sırasının artıq yeni mərhələdə fəthi

Xalq yaradıcılığı

- Xalq musiqi folkloru isə kifayət qədər mühafizəkardır və kanonlar çərçivəsində inkişaf edir. Bu kanonları dağıdan musiqini yaddaşlarda həkk etmək mümkün olmur.
- Yaddaşdan oxunan musiqi fonem və tonemlərə parçalanmayaraq mənəni mümkün qədər aydın çatdırmağa çalışır.
- Folklor intonasiası hər hansı səliqə səhmanı yaxına buraxmayan təfəkkür tərzidir.
- Qədim insanın səs dünyasının bir parçası olan mikroxromatikanı hələ oturmamış səs yüksəkliyini axtararkən əmələ gələn sapma-

deməkdir. Mikroxtomatika tətbiq edən bəstəkarlar oturmuş səs və ton hakimiyyətindən qurtulmağa çalışır.

- Struktur vasitəsi ilə hadisə yaradır.
- Tarix yaradan İnsan

lar saymaq mümkündür. Arxaik intonasiyada mikroxtomatika səsin təşəkkülünə xidmət etdi. Ənənəvi Şərq musiqisində mikroxtomatika olub və var. Onu təbii və üzvi hal kimi qəbul edirlər.

- Hadisə vasitəsilə struktur yaradır.
- Kosmosla harmoniyaya can atan İnsan

Apardığımız müşahidə və əldə etdiyimiz nəticələrə nəzərən iddia edə bilərik ki, bəstəkar musiqisi nə qədər folklorə yaxın, lap eynən xalq ruhunda olsa da heç vaxt qədim zamana qayıdışı təmsil edə bilməz. Əgər qədim zamana qayıdış faktı müşahidə olunursa spiralın burumlarında olduğu kimi bu həmişə bir qədər yüksək, bir qədər fərqli və mütləq bir qədər də tərəqqiyə xidmət etmiş olmalıdır. Əks halda yüksək bədii sənətdən söhbət gedə bilməz.

Qeydlər:

1. Cavanşir Quliyev (1950, Azərbaycan, Şəki), Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, professor, Hazırda Şimali Kıprıs Türk Respublikasının “Yaxın Şərq” universitetinin səhnə sənətləri fakültəsinin dekanı. Əsərləri ilə bu keçiddən tanış olmaq olar: URL:<http://classic-online.ru/ru/composer/Guliyev/13205>
2. Məqalədə istinadsız verilmiş sitatlar məqalə müəllifinin müxtəlif illərdə bəstəkarla apardığı fərdi söhbətlər və yazışmalardan götürülüb.
3. Y.Şipoşun qeydiyyatında B hərfi işarələmə sistemimizdəki kimi si bemol deyil si səsi bildirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010, 154 s.
2. Köçərli İ. Erkən folklor intonasiya edilmənin tipoloji əlamətləri // “Konservatoriya” jurnalı, 2010-3(9), s. 118-124 URL: <http://konservatoriya.az/lib/Konservatoriya%202010-%203.pdf>
3. Manafova G.R. Cavanşir Quliyevin dəstə-xəttində muğam rəmzləri / “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri” XVII Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. 12-13 may, 2018-ci il, B.: ADMİU-nun mətbəəsi, s.96-102
4. Şipoş Y.S. Azərbaycan el havaları. B.: Əbilov, Zeynalov və oğulları, 2006, 604 s. ISBN 5-87459-231-8 URL: https://www.academia.edu/5363714/Janos_Sipos_Azerbaijan_El_Havalari%C4%B1_-_Musiqinin_%C4%B0lk_Qaynaqlar%C4%B1nda_Bak%C3%BB_Azerbaijan_2006_610_p

Rus dilində:

5. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М., Советский композитор, 1986, 240 с. URL:<http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html>
6. Арановский М.Г. (ред.) Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. М.: Музыка, 1974. 336 с., нот.
7. Бадмаева Г.Ю. Традиционная музыка калмыков в контексте культур Центральной Азии. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001

8. Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады. М.: Советский композитор, 1971, с.166.
9. Беляев. В.М. Ладовые системы в музыке народов СССР / В. М. Беляев. [Сб. статей]. М.: Сов. композитор, 1990. 396 с.
- 10.Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975, 143 с. [URL:http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/4/vebern.pdf](http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/4/vebern.pdf)
- 11.Гарбузов Н. А. — музыкант, исследователь, педагог. М., 1980, с.144-145.
- 12.Ген-Ир У. История музыки Восточной Азии. Китай, Корея, Азия. СПб.: Лань, 2011, 541 с.
- 13.Кон Ю. Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и её гармонизации. Ташкент, 1979, сс.8-9.
- 14.Костелянец Р. Разговоры с Кейджем Перевод с англ. Шульга Г. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 400 с., Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады. Москва: Советский композитор, 1971, с.166.
- 15.Коргузалов В.В. Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора. / Русский фольклор. Л., 1975, вып. 15 б, с.240-273.
- 16.Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З.В. Эвальд; Под ред. Б.В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
- 17.Лотман. Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
- 18.Мюрайт Т. Путешествие в микрокосме звука // Музыкальная академия, 1999, №2, с.161-163
- 19.Поликарпов А.А. Элементы теоретической социолингвистики. М.: Изд. МГУ, 1979. 163 с.
- 20.Скребков. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
- 21.Теплов. Б.М. Избранные труды, т. 1. М., Педагогика, 1985. 328 с.
- 22.Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки / М.Г. Харлап. Ранние формы искусства: Сб. ст. / Отв. ред Е.М.Мелетинский. М.: Искусство, 1972. с. 251-273.
- 23.Холопов. Ю.Н. Микро и последствия / Музыкальное образование в контексте культуры. Науч. труды РАМ им. Гнесиных. М., 2000, с. 27-38 [URL:http://www.kholopov.ru/kholopov-micro.pdf](http://www.kholopov.ru/kholopov-micro.pdf)
- 24.Швейцер А.Д. Современная социолингвистика. Теория, проблемы, методы. М., Наука, 1977, 176 с.;
- 25.Штокхаузен К. Из интервью с С. Савенко, Л. Грабовским / Композиторы о современной композиции. М.: Московская консерватория, 2009. С. 202.

Xarici dillərdə:

- 26.Boatwright H. Ives' Quarter-Tone Impressions // Perspectives of New Music III, 2 (1965), p. 23.
- 27.Bose Fritz. Die Musik der Außereuropäischen Völker. In: Das Atlantisbuch der Musik. Berlin, 1939.
- 28.Dr. Peter Laut: Vielfalt türkischer Religionen: Tənriismus, Universität Freiburg (Almanca: Türklerde dinlerin çeşitliliği/ Freiburg Üniversitesi'nden Dr. Peter Laut)

URL:[https://freidok.uni-](https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:1829/datastreams/FILE1/content)

[freiburg.de/fedora/objects/freidok:1829/datastreams/FILE1/content](https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:1829/datastreams/FILE1/content)

29. Das Problem der neuen Musik // Melos I,5 (1920), SS.107-10; перевод на англ. в сб. Essays (1976), pp. 455-460.

30. Knepler G. Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Leipzig, 1977.

Saytoqrafiya:

31. Анохин А. Музыкальная этнография. Фрагменты кая, рукопись. Архив Горно-Алтайского областного музея, стр. 94. Об Алтайском Каяе

URL:https://studopedia.ru/12_39425_ob-altayskom-kae.html

32. Heraklit vikipediyada Гераклid Понтийский Младший. Введение в музыку

URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/Гераклid_Понтийский_Младший

Манаfoва Гульнара

Научный сотрудник лаборатории

«Реставрация и усовершенствование народных инструментов» АНК

Диссертант АНК

**ПРОЯВЛЕНИЕ НЕКОТОРЫХ АСПЕКТОВ АРХАИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА
В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ:
НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖАВАНШИРА ГУЛИЕВА**

***Резюме:** Архаический фольклор и его сфера влияния всегда были в списке актуальных проблем музыковедения. Ведь древние фольклорные типы и архаичный стиль мышления могут помочь понять пройденный путь развития не только одного народа, но и прояснить этапы музыкального развития всего человечества. Интерес авангардной музыки к архаичному фольклору – это не только поиск инноваций, процесс связан с активизацией генетической памяти, реализацией образов, и выявлением интонаций присущих человеческой природе. В ходе исследования архаический фольклор был классифицирован по периодам развития. Эти особенности были выявлены в композиторском творчестве Джаваншира Гулиева и проведены определенные параллели. Исследование современного композиторского творчества параллельно с архаичным фольклором способствует достижению интересного результата с точки зрения создания образа, музыкального восприятия и музыкального выражения.*

***Ключевые слова:** Джаваншир Гулиев, неofolklor, этномузыковедение, архаический фольклор, зародышевые формы, микрохроматика, обертоновый ряд*

Manafova Gulnara

Azerbaijan National Conservatory

Researcher in the laboratory

“Restoration and improvement of national instruments”

Candidate for a degree ANC

**PROJECTION OF SOME ASPECTS OF THE ARCHAIC FOLKLORE
IN COMPOSITOR'S CREATIVITY: ON THE EXAMPLE OF THE WORKS
OF JAVANSHIR GULIYEV**

Summary: *Archaic folklore and its impact scope was always in the list of actual problem of musicology. Cause, an ancient folklore types and archaic thinking style can help to understand passed development path of not only one nation but also whole humanity. Interest of Avant-Garde music to the archaic folklore is not only innovation search, also related to the activating of genetic memory and bringing out character and intonations standing in the core of humanity. In research, the development periods classified, and these characteristics made parallels with the composer creativity of Javanshir Guliyev respectively. Researching composer's music of modern age with the archaic folklore gives us chance to get interesting the result in the terms of character create musical perception and musical expression.*

Keywords: *Javanshir Guliyev, neofolklore, ethnomusicology, archaic folklore, croon, embryonic forms, microchromatics, oberton sequence*

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

Aygün MURADOVA

AMK-nın müəllimi

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç.7

E-mail: muradova.77@list.ru

SEVDA İBRAHİMOVANIN “MƏHƏBBƏT İŞIĞI” FORTEPIANO SİLSİLƏSİNDƏ PROQRAMLILIQ PRİNSİPİNİN TƏZAHÜRÜ

Xülasə: Məqalədə S.İbrahimova yaradıcılığında geniş şəkildə təqdim olunan proqramlı musiqidən söhbət açılır. Maraqlı nümunələrdən biri kimi “Məhəbbət işığı” adlı fortepiano silsiləsi təhlil edilir. Burada olan süjet xətti, kompozisiya xüsusiyyətləri, obraz sahəsi, inkişaf prinsipləri araşdırılır.

Açar sözlər: fortepiano silsiləsi, Sevda İbrahimova, “Məhəbbət işığı”, proqramlılıq prinsipi, romantizm, pyes

Bəstəkar Sevda İbrahimovanın yaradıcılıq yolu sənətə fədakarlıqla, sədaqətlə xidmət edən bir insan yoludur. Qara Qarayev məktəbinin nümayəndəsi olan Sevda xanım fərdi üslubu, özünəməxsus musiqi dili ilə seçilir. Burada Azərbaycan folkloru, klassik ənənələrlə yanaşı müasir leksika üzvi şəkildə birləşib. Sevda İbrahimovanın fəaliyyət sahəsi çox genişdir desək yanlışmarıq. O, gözəl bəstəkar, pedaqoq, təşkilatçı (uzun müddət BMA-da kafedra müdiri vəzifəsini icra edib.: A.M) və pianoçudur. Janr rəngarəngliyi və müxtəlifliyi (operalar, kantata, simfonik, vokal-instrumental əsərlər və s.) onun yaradıcılığında geniş şəkildə özünü büruzə versə də bu məqalədə bəstəkarın fortepiano irsinə müraciət olunub. S.İbrahimova yaradıcılığına bir sıra tədqiqatçılar üz tutublar. Bunlardan İ.Əfəndiyeva [2], Z.Səfərova [5], H.Yusifova [6], İ.Əliyeva [1] və s. adlarını çəkmək olar. Bu araşdırmalarda bəstəkarın üslub xüsusiyyətləri, yaradıcılığının müxtəlif sahələri tədqiq olunur. Hazırkı məqalədə isə ilk dəfə olaraq bəstəkarın proqramlı musiqisi kontekstində “Məhəbbət işığı” fortepiano silsiləsi təhlil olunur, onun obraz və məzmun sahəsi araşdırılır.

Qeyd edək ki, S.İbrahimova bir ifaçı kimi fortepiano alətinin bütün texniki və bədii imkanlarına bələddir və bu səbəbdən onun yaradıcılığının bir hissəsini fortepiano musiqisi təşkil edir. Xüsusən biz onun fortepiano üçün Poemasını, Konsertinosunu (ilk ifaçı M.Adıgözəlzadə), fortepiano üçün 5 konsertini, müxtəlif dövrlərdə yaranan pyesləri, silsilələri qeyd etməliyik. O, alətə bir sirdaş kimi yanaşmış, ən ülvəi hissələrini bu bəstələrdə əks edib. Səmimilik və yüksək professionallıq onun yaradıcılıq kredosudur. Əsərlərinin obraz sahəsi də çox genişdir, bəstəkarın intonasiya düzümündə milli qaynaqlardan irəli gələn intonasiyalarla bərabər kəskin ritmlər, dinamik inkişaf, obraz tutuşdurmaları və dərin lirizm öz əksini tapır.

S.İbrahimovanın fortepiano silsilələrindən “Əhvali-ruhiyyələr”, “Azərbaycan təranələri”, “Məhəbbət işığı” ən tanınmış kompozisiyalardır. “Əhvali-ruhiyyələr” silsiləsinin ilk ifaçısı Z.Adıgözəlzadə olmuşdur. Bu əsər hətta Azərbaycan Musiqisi Antologiyasına daxil olub. Burada insanın daxili aləmi, dərin psixoloji durumlar və

hisslər səmimi bir tərzdə təfsir olunub. Təzadlı tutuşdurma prinsipinə əsaslanan pyeslər sırası süita prinsipi ilə birləşərək müxtəlif obrazları əks edir. Hər bir pyes müəyyən janra əsaslanır (Məsələn, I pyes - Layla, II pyes - Tokkato və s.). Maraqlıdır ki, bəstəkarın vokal janrına da olan bağlılığı burada sezilir. Qeyd edək ki, onun bütün əsərlərinin melodikasında bu cəhət özünü büruzə verir.

Sevda xanımın yaradıcılığında olan iki əsas xətti qeyd etmək lazımdır: ailəyə və vətənə bağlılıq. Bu səbəbdən o öz babasına (Səs, tar və simli orkestr üçün “Qurbansız qalan tarım”), qardaşına (violonçel və fortepiano üçün “Əzizlərimin xatirəsinə”), anası Sara xanıma (“Əhvali-ruhiyyələr” fortepiano silsiləsi), həyat yoldaşına, Vətənə (“Qarabağnamə” tar konserti, tar və simfonik orkestr üçün “Sənin üçün darıxıram, Şuşa”) bir sıra bəstələr ithaf edib. Onun əsərlərinin əksəriyyəti proqramlı xarakter daşıyır.

Bəstəkar ömür-gün yoldaşı Arif Həsənova bir neçə əsər həsr edib. Bunlardan 4 sayılı fortepiano Konsertini, “Məhəbbət işığı” fortepiano silsiləsini misal gətirə bilərik. Qeyd edək ki, 4 sayılı fortepiano Konsertin premyerası 2009-cu ildə baş tutub və böyük rezonansa səbəb olub. Bu əsər haqqında öz məqalələrinin birində Z.Zalova qeyd etmişdir: “Müxtəlif təzadlı mövzulara əsaslanan əsər obraz etibarı ilə dərin psixoloji məqamları, fəlsəfi və lirik düşüncələri əks etdirir. Bölmələri birləşdirən vahid dramaturgiya simfonik və muğam təfəkküründən irəli gələn prinsipləri özündə büruzə verir. Əsər virtuoz tipli konsertlərə aiddir və bu səbəbdən fakturada texniki üsullar, xırda passajlar, əzəmətli akkord ardıcılıqları, kənar registrlər geniş şəkildə tətbiq olunur. Fortepianonun bütün ifa imkanlarını dərinləndirən və alətin səs-rəng palitrasından geniş yararlanan S.İbrahimova əsərdə musiqi obrazlarının dəqiq təsvir olunmasına müvəffəq olub. Konsertin sonunda müğənninin ifasında “Allahu-əkbər” kəlamı səslənir və sənətkarın fəlsəfi düşüncələrini əks etdirir” [4, s. 96].

Bəstəkar itirdiyi yaxınlarının xatirəsini uca tutaraq müxtəlif səpkili əsərlər yaratmışdır. İthaf kimi əsərlərin meydana gəlməsi praktikasına nəzər yetirsək burada müxtəlif prinsipləri görə bilərik. Eləcə də fərqli yarımbaşlıqların istifadəsinə rast gəlmək olar – “Töhfə”, “Xatirəsinə”, “İthaf” və s. Qeyd edək ki, memorial musiqi müəyyən ənənələrə əsaslanır, burada çox vaxt “xatırlatma texnikası” istifadə olunur (xüsusi halda, monoqram, anaqram üsulları), simvolika, sitatlardan istifadə və s. Memorial musiqiyə aid olan başlıqlar bir çox halda emosional şərhi təşkil edir (S.İbrahimovanın “Vətən şəhidlərinə” kantatası). Məsələn, babası - tanınmış tarzən Qurban Primova həsr etdiyi “Qurbansız qalan tarım” elegiyasında bəstəkar rəmzi olaraq partituraya tarın partiyasını əlavə edir. Eləcə də tar Konsertini “Qarabağnamə” adlandıraraq əslən Şuşalı olan babasının obrazı ilə əlaqələndirir. “Məhəbbət işığı” adlı fortepiano silsiləsində bəstəkar özünün və yoldaşının adlarını əks edən anaqramlardan istifadə edir. Bu əsərlərdə kədər, lirika, dərin nispil, hayqırtı işıqlı və ümidverən hisslərlə bərabər keçərək “kontrapunkt” yaradır.

“Məhəbbət işığı” fortepiano silsiləsi 2006-2008-ci illərə aiddir. Məcmuə bir süjetlə birləşən 10 pyesdən ibarətdir. Burada bir qadının öz yoldaşına olan hörməti, məhəbbəti, birgə keçən günlərinin sevinci, sonda isə amansız ayrılığın kədəri öz əksini

tapıb. Müəllif bir epigraf kimi “Vəfalı ömür-gün yoldaşım Arifə həsr olunub” sözlərini qeyd edib.

Əsər fortepiano silsilələri janrında, xüsusən də proqramlı musiqi sahəsində olan romantizm ənənələri ilə bağlıdır. Hər pyes müəllifin qəlbindəki “məhəbbət işığının” müxtəlif çalarlarını əks edir. Bununla yanaşı bəstəkar müəyyən assosiasiyalar yaratmaq üçün xalq mahnılarından yararlanıb: V pyesdə gəlin obrazını yaratmaq üçün “Sarı gəlin”, VII pyesdə işvəli duyğuları əks etmək üçün “Əlində sazın qurbanı” xalq mahnısından və s. istifadə edib. İnkişaf prinsipi kimi bəstəkar faktura, harmoniya sahəsinin yeniləşməsi, variant inkişaf üsullarına üstünlük verir.

Silsiləni açan I miniatur “Segah təsnifi əsasında pyes” adlanır. Bu da lirik duyğulu əsər üçün təsadüfi deyil. Belə ki, Üzeyir Hacıbəyli “Segah” muğamının estetik-psixoloji əhəmiyyətindən söz açarkən onun dinləyiciyə başlıca olaraq məhəbbət-sevgi bəxş etdiyini yazır [3, s. 16].

Birinci miniatur *Moderato* tempində, 4/4 ölçüsündədir. İnkişaf sərbəst quruluşa əsaslanır. Təsnifin kuplet və nəqərat hissəsinə aid intonasiyaların saxlanılmasına baxmayaraq müəllif bu əsərə sərbəst yanaşır. O, əvvəlcə nəqəratın intonasiyalarını müxtəlif registrlərdə səsləndirir, sonradan isə kupletin motivlərini istifadə edir. Kiçik dönmələr şəklində təsnifdən həm kupletin, eləcə də nəqəratın elementləri təkrar keçirilməklə faktura zənginləşdirilir. Bəstəkar mürəkkəb səs birləşmələri ilə yanaşı diatonik akkord birləşmələrindən, get-gedə genişlənən registr diapazonundan, registr tutuşdurmalarından, sağ əldə keçən oktava gedişlərindən istifadə edib.

Nümunə №1



II pyes nikbin, xəyalpərəst bir xarakter daşıyır. Gözəl lirik tərzli melodiya özündə həyatsevər duyğuları əks edir. Bu miniatur sərbəst tempdədir, 3/4 ölçüyə əsaslanır, daha şəffaf fakturası ilə seçilir. Melodik intonasiya iki element üzərində qurulub: kiçik diapazon çərçivəsində olan aşağı istiqamətli gedişat və yuxarı registrdə cavabverici xarakterdə olan kiçik dönmələr. Əslində oktava tipli dönmələrə birinci və növbəti miniaturaların fakturasında da rast gəlinir və hansısa ümumi cəhətləri əks edir.

Nümunə № 2

II



Bu nümunədə də xalq musiqisi ilə olan əlaqələr nəzərə çapır. II pyes 3 hissəli formada yazılıb (A keçid A). Tematizm baxımdan hissələr yaxındı. Burada bəstəkar rast məqamına istinad edir. Orta hissədə c-moll tonallığına keçid baş verir və əhvali-ruhiyyə bir qədər qəmli xarakter alır. Repriza dəqiq deyil. III hissə dominant sahəsinə aid olan səs birləşmələri ilə başlayır. Sonradan daha çox subdominanta sahəsinə aid olan mürəkkəb səs birləşmələri (II₇, VI₃, II₆, IV₉ və s.) geniş şəkildə istifadə olunur. 43 xanəli miniaturün daxilindəki dəyişkən temp, tonallıq, dinamika tutuşdurulması daxili şövqü əks edir.

III pyes rəqsvari xarakter daşıyaraq (6/8 ölçüsündə), pərvazlanan qəlbin gözəlliyini tərənnüm edir, daxili hissələrinin xoş ovqatını təsvir edir. Burada da növbəti miniatürlərdə olduğu kimi temp sərbəstdir, bu da ifaçıya əsərin təfsirində bir qədər azadlıq verir. Bu pyesin daxili inkişafı variant inkişaf prinsiplərinin, harmonik sahənin yeniləşməsi və obraz tutuşdurmalarının hesabına baş tutur.

Nümunə № 3



Miniatür mürəkkəb üçhissəli formada yazılıb, A şur məqamına əsaslanır. Birinci hissə iki bölmədən ibarətdir (16 x+11 x) və bunların arasında intonasiya ümumiliyi nəzərə çarpır.

Orta hissə 28-ci xanədən başlayır və dinamik xarakter daşıyır. Burada B şura keçid baş verir. Səslənmə *fortissimoya* qədər ucalır, sağ əldə isə oktava gedişatı nəzərə çarpır. Bu hissədə bəstəkar geniş şəkildə septakkord və nonakkordlardan istifadə edib ki, bunlar da əsasən S sahəsinə aid olan harmoniyalardır (b moll üçün I₇, IV⁴₃, I₂, VI₇, seksta ilə IV³₅, natural VII₇ və s.). 40-cı xanədən repriza başlayır, o, orta hissənin tonallığında səslənir. Yalnız sona yaxın qəflətən gözlənilməz bir şəkildə B-dur üçşəsliliyi üzərində bitir və sanki işığa doğru bir yol keçir.

IV pyes lirik, qəmgin və bir qədər oxunaqlı xarakter daşıyır. Əsərin fakturasında bir neçə xətt nəzərə çarpır, bunlar sərbəst şəkildə inkişaf etdirilir. Sağ əldə keçən fiqurasiyalar bir fon kimi qəbul olunur. Sol əldə orta səsdə olan intonasiya dönmələri melodik xətti inkişaf etdirir.

Nümunə № 4

IV



Burada da temp baxımından ifaçıya sərbəstlik verilib. IV pyes mürəkkəb iki-hissəli formada yazılıb, E segah məqamına əsaslanır. Kompozisiyanın birinci hissəsi

üç cümlədən ibarətdir (8 x+8x+8 x). İkinci və üçüncü cümlələr birincilə intonasiya baxımından oxşar olsa da, faktura baxımından özündə daha mürəkkəb bir inkişafı əks etdirir.

23-cü xanədən II hissə başlayır və burada əhvali-ruhiyyə, “məhəbbət işığının” çalar palitrası tam dəyişir. Bu əsasən tonallığın və yeni tematizmin meydana gəlməsi nəticəsində baş verir. E dur üçsəsliyi ilə başlayan bu hissədə səslənmə daha nikbin xarakter alır. Harmonik inkişaf xüsusi gözəlliyi ilə seçilir. Burada tonal dəyişkənliyi, inkişafa zəmin yaradan və həllini tapmayan akkord birləşmələri və s. üsullar tətbiq olunur:

Nümunə №5



39-44-cü xanələr tamamlanmadır, sağ əldə ostinato şəklində təkrarlanan fiqurasiyalar fonunda sol əldə kiçik melodik dönmələr səslənir və bir anlıq I₂ (Birinci sekund-akkord) üzərində dayanaraq tamamlanmanın son xanələrinə (*Ad libitum*) keçid edir.

V nömrə “Sarı gəlin” xalq mahnısı əsasında pyes” adlanır. Gözəl lirikası ilə seçilən bu parlaq nümunə silsilədə xüsusi maraq oyadır. Bildiyimiz kimi, bir çox bəstəkarlar bu əsərə müraciət edərək fərdi yanaşma tərzini əks ediblər.

S.Təhmirazqızı xalq mahnısına həsr etdiyi “Tariximizin səs yaddaşından silinməyən “Sarı gəlin” məqalədə yazır: “Bu mahnı Azərbaycan bəstəkarlarının və musiqişünaslarının da diqqətini cəlb etmişdir. Belə ki, Asəf Zeynallı və Səid Rüstəmov kimi bəstəkarlar mahnını nota yazmış, Bayram Hüseynli və digər musiqişünaslar mahnı üzərində təhlillər aparmışlar. “Sarı gəlin” mahnısından digər Azərbaycan bəstəkarları da öz əsərlərində həm sitat, həm də işlənmə şəklində istifadə etmişlər. Mahnının daha bir not yazısına 2005-ci ildə “Öndər” nəşrdə işıq üzü görən “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində rast gəlirik. Məcmuədə № 135 not yazısı Siyavuş Kərimininidir. “Sarı gəlin” mahnısını bəstəkar Elnarə Dadaşova da xor və solist üçün işləmişdir” [8, s.4].

Sevda İbrahimova bu gözəl Azərbaycan xalq mahnısının intonasiya cizgilərini qoruyub saxlayaraq fərdi yanaşma tərzini ifadə etmişdir. Bu özünü registr, tembr, harmoniyanın xüsusi özəlliklərində büruzə verir. Mahnı əsasən yuxarı registrdə səsləndiyindən kövrək və xəyalpərəst bir obraz alır. Faktura şəffaflığı ilə seçilir. Əsər

şur məqamına əsaslanır. Ü.Hacıbəylinin bu muğamla bağlı qeyd etmişdir: “Şur dinləyicidə, şəh, lirik əhvali-ruhiyyə oyadır” [3, s. 16].

Əsər koda ilə olan üçhissəli formada yazılıb. Dörd xanəli giriş ümumi abı-havanı hazırlayır. Burada T-S⁶₄-T- D₉ ardıcılığına əsaslanan keçidlər özünü büruzə verir.

Nümunə № 6



Nümunə № 7

"Sarı gəlin" xalq mahnısı əsasında pyes



Bəstəkar mahnının kuplet və nəqərat bölmələrindən istifadə edib. 14-cü xanədən II hissəyə keçid baş verir, burada nəqərat bölməsi səsləndirilir. O, əvvəlcə əsasən unison, ikinci dəfə isə oktavalarla keçirilir. III hissə (29 xanə) mahnının variant inkişafını təşkil edib. Tonal dəyişkənlik burada xüsusilə nəzərə çarpır. E şurda keçən bu əsər E dur Koda ilə bitir.

VI pyes “Əlvida” adlanır (2008-ci il). Bu və növbəti miniatürdə bəstəkar artıq həyat yoldaşının və öz adlarını əks edən anaqramlardan istifadə edir:



Burada Sevda xanım öz yoldaşının obrazını təsvir edir, onunla vidalaşır. Nümunə olduqca lirik, qəmli xarakter daşıyır. Əksər pyeslər, VIII pyesdən fərqli olaraq orta (Moderato) tempdə keçir. İlk iki xanə “A-R-f” səsləri üzərində olan anaqramı əks edir (üfqi xətt üzrə). Növbəti xanədə şaquli xətt üzrə “C-E-B-D-A” anaqramına daxil olan səslərdən yalnız dördü istifadə olunur. Tam şəkildə bu anaqram yalnız növbəti VII pyesdə öz əksini tapır.

VI pyes sərbəst formada yazılıb (A B C) və şur məqamına əsaslanır. Moderato tempindədir, 4/4 ölçüdə keçir. Burada xəyal aləminə aid bir obraz yarandığından səslənmə zərif, sakit (əsasən **pp**, **ppp**) tərzdə öz ifadəsini tapır. 2 xanəli giriş çox lakonik olsa da əsas obrazla bağlıdır, sıçrayışlara əsaslanır. I hissənin melodik intonasiyasında aşağı istiqamətli gedişlər nəzərə çarpır. II hissədə (11-28 xanələr) ölçü (3/4), faktura dəyişkənliyi nəzərə çarpır. İnkişaf bir qədər fəallaşır. “B” hissəsi üç cümlədən ibarətdir (4x+4x+6x+keçid). Oxşar cümlələr müxtəlif registrlərdə təkrarlanaraq fərqli tembr çalarları əks edir. 29-cu xanədən “C” bölməsi başlayır. O, sol əldə unison keçən intonasiya dönməsi ilə başlayır və özü-özlüyündə D mayənin ətrafında olan gəzişmələri əks edir. Sonrakı inkişaf tamamlanmaya olan keçiddir. Son xanələr dinləyicidə xüsusi assosiasiyalar yaradır. Titrək triollardan sonra anaqramı təşkil edən səslər (A-R-F) yuxarıya doğru istiqamətdə təkrarlanır və tükənib yox olur (**ppp**). Burada, Arif müəllimin sanki göylərə uçan ruhu ilə assosiasiyalar yaranır.

Nümunə № 8



VII pyes “Məhəbbətim sönməzdir” adlanır və Sevda xanımın obrazı ilə bağlıdır. Belə ki, burada onun adını açıqlayan anaqram istifadə olunub (C-E-B-D-A):

Nümunə № 9

VII



Pyesdə naz, qəmzə, həzz, həyatsevərlik və s. hisslər öz əksini tapıb. O, həyatının baharı – ömür-gün yoldaşına qəlbən bağlı olan bir qadın etirafıdır. Bu “etiraf” olduqca gözəl və səmimi səslənir. Pyes sərbəst formada yazılıb (AA1 B C D). Hər bir hissə sanki daxili şövqü əks edən bir mərhələdir. Belə ki, get-gedə genişlənən diapazon, müxtəlif registrlərdə keçən səs birləşmələri, tonal və harmonik inkişaf buna zəmin yaradır. 1-26-cı xanələr (A A1) intonasiya baxımından yaxın quruluşları təşkil edir və bir hissə kimi baxıla bilər. I hissə (F-dur – Fis-dur) çox dinamik və ekspressiv xarakter daşıyır. Enharmonik modulyasiya vasitəsilə yenidən F-dura keçid baş verir və “D” hissəsi səslənir. Burada səslənmə çox sakit (*pp*) və kövrək bir xarakter alır.

Son hissə (49-67-ci xanələr) epiloq kimi qəbul olunur. Bəstəkar burada “Əlində sazın qurbanı” mahnısının (rast məqamı əsasında), intonasiyalarından xüsusən də onun nəqərat bölümündə istifadə edib. Bu mahnı Sevdə xanımın özü ilə assosiasiya olunur. Qeyd edək ki, vaxtı ilə görkəmli dirijor və bəstəkar Niyazi də “Rast” simfonik muğamında bu mahnıdan istifadə etmişdir.

Mahnının sözləri gözəl xanımın naz və işvəsini təsvir edir:

Əlində sazın qurbanı,
Eyləmə nazın, qırbanın!
Olum (Ollam) o gözün qurbanı!

Nəqərat:

Öldürmə məni, ey!
Yandırma məni, ey!
Dur, gəl naz ilə, Nazilə, a gülüm,
Söhbət-saz ilə, saz ilə... [9].

Tamamlanmada anaqram yenidən səslənir.

VIII pyes silsilənin lirik mərkəzini təşkil edir. O, oxunaqlı, kantilen melodiyanı əks edir. Digər miniatürlərdən fərqli olaraq burada bir qədər iti temp (*Allegretto*) istifadə olunur. Hissələr arasında dəyişkən ölçü (4/4, 3/4, 6/4), tonallıq nəzərə çarpır. Əsər mürəkkəb ikihissəli formada yazılıb:

A B

A1 A2 A

Birinci hissənin hər iki melodik sətri arasında (A1+A2) intonasiya ümumiliyi nəzərə çarpır, variant inkişaf öz ifadəsini tapır (16 x+14 x).

Nümunə №10

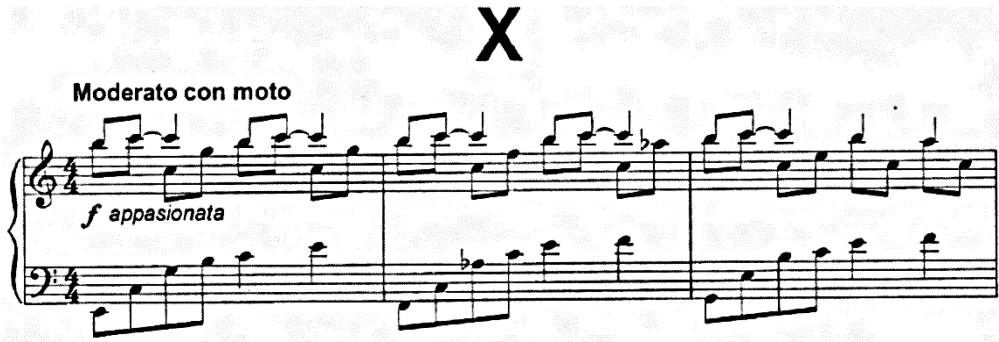


Melodik intonasiya məqamın kvintasından başlayaraq istinad pərdələrin ətrafında gəzişir və aşağıya doğru hərəkət edir. Əsərin I hissəsi B bayatı-şiraz məqamına əsaslanır, bu səbəbdən çox qəmli və nisgilli xarakter daşıyır. İkinci hissədən fərqli olaraq burada faktura daha zəngindir. Dörd, beş səsli akkord birləşmələri ilə yanaşı registr tutuşdurmaları, oktava gedişləri, ölçü dəyişkənliyi müşahidə olunur. Kulminasiya I hissənin sonuna təsadüf edir (26-30-cu xanələr) və b-moll üçsəsliyinin üzərində bitir. Burada sanki dönüş baş verir. Digər pyeslərdə olduğu kimi, belə desək, minor tonallı inkişaf qəflətən çalarını dəyişərək, işıq saçan major tonallığına (B dur) keçid edir və daxili rahatlıq hissini bərqərar edir.

II hissə (31-44-cü xanələr) çox kövrək və zərif bir xarakter daşıyır. Burada keçən arpeciolu gedişat sanki pərvazlanan qəlbi təsvir edir. İkinci “B” hissəsi intonasiya baxımından birinci ilə yaxındır, yalnız burada digər emosional durum öz əksini tapıb. O, period formasındadır (5+5) və üç xaneli tamamlanma ilə bitir.

X pyes silsiləni bitirir. O, məhəbbəti vəsf edən bir himndir, sevgiyə ehtiraslı bir tərifnamədir. Son miniatürün işıqsaçan tonallıqda – C-durda (Qeyd 1) olması da, yəqin ki, təsadüfi deyil.

Nümunə № 11



Sol əldə keçən arpeciolu harmonik fon əsərin orta hissəsinə qədər, demək olar ki, qorunub saxlanılır. Sağ əldə olan melodik inkişaf isə aydın şəkildə iki xəttə bölünür.

Əsər mürəkkəb üçhissəli formada yazılıb (rast məqamına əsaslanır). Onun hər hissəsi müxtəlif çalarlarla sevinc, şövq hissələrini təsvir edir. Buna görə də repriza dəqiq deyil, dəyişilmiş şəkildə keçirilir:

A	B	A1+ koda
AB	AB	AB
C dur	Es dur	C dur

Orta hissə (17-37-ci xanələr) Es-dur tonallığında səslənir. O, incə və zərif xarakter daşıyır. Melodik xəttə gəzişmələrlə yanaşı istifadə olunan sıçrayışlar, sekunda məsafəli intonasiya dönmələri, müxtəlif registr tutuşdurmaları daxili həyəcanı əks etdirir.

Bütün, belə desək, minor tonallı miniatürlərdə sona yaxın və ya son xanələrdə major tonallığına keçid olunur və sanki işığa sarı bir dönüş baş verir. Bu da “Məhəbbət işığı” adlı silsilənin rəmzi bir məna daşdığını qeyd edir. Bu üsul İ.S.Baxın “YTK”-sında minor prelüd və fuqaların major üşşəsliyi ilə bitməsi məqamını hardasa xatırladır. Miniatürlər əsasən iki, üçhissəli formada yazılsa da sərbəst quruluşlara da müraciət olunub; onların əksəriyyəti orta (*Moderato*) tempdə səslənir. Burada eləcə də ekspressiv və ifadəli harmoniya, özünəməxsus faktura nəzərə çarpır. Silsilənin daxilində inkişaf prinsipi kimi bəstəkar variant metoduna, faktura, harmoniya sahəsinin yeniləşməsinə və s. üsullarına üstünlük verir. Proqramlılıq nəinki əsərin başlığında, ayrı-ayrı pyeslərin adlarında, anaqram və eləcə də xalq musiqisindən sitat şəklində istifadə prinsiplərində də özünü büruzə verir.

Burada romantizmdən irəli gələn xüsusiyyətlər nəzərə çarpır. Bu nəinki məhəbbət və onunla bağlı müxtəlif hissələrin təsvirində eləcə də xəyal aləminin canlandırıl-

masında, bir kompozisiyada müxtəlif xarakterli pyeslərin süita prinsipi ilə birləşməsində (məsələn, R.Şumanda olduğu kimi.: A.M) və s. müşahidə edilir.

“Məhəbbət işığında” kompozisiyası pianoçuların repertuarında xüsusi yer tutur. Burada olan obraz sahəsi, faktura özəllikləri və bədii keyfiyyətlik böyük maraq doğurur. Bəstəkar əsər daxilində üzvi şəkildə səmimiliyi, ali gözəlliyi və məntiqi uzlaşdırıb. Şübhəsiz uzun illər, onilliklər keçsə də Azərbaycan fortepiano musiqi incilərindən olan bu silsilə aktuallığını itirməyəcəkdir.

Qeydlər:

1. Qeyd edək ki, rus bəstəkarları A.Skryabin Do majoru qırmızı, N.Rimski-Korsakov isə ağ rəngdə görürdü [11].

ƏDƏBİYYAT:

1. Əliyeva İ. Kökdən gələn istedad. Sevda İbrahimova-75. //”Azərbaycan” qəzeti, 2014, 28 noyabr.
2. Əfəndiyeva İ.M. Sevda İbrahimovanın yaradıcılığında uşaq musiqisi. B.: 2002, 67 s.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları, B.: Yazıçı, 1985, 154 s.
4. Zalova Z. Sevda İbrahimovanın Forte-piano ilə simfonik orkestr üçün Konsertləri. / “Konservatoriya” jurnalı. 2017, №3, s. 95-99 URL:<http://konservatoriya.az/?p=3098>
5. Səfərova Z. Sevda İbrahimova haqqında düşündüklərim. Dəyərli bəstəkarımızın 70 illiyinə həsr olunan yaradıcılıq gecəsi ilə bağlı təəssüratlarım əsasında. // “525-ci qəzet”. 2010, 27 fevral.
6. Yusifova H. Sevda İbrahimovanın kamera-instrumental əsərlərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri. Sənətşün. n. al. dər. a. üçün dissertasiya. Bakı, 2008, 137 s.
7. Dadaşova L. Musiqi səltənətində bəstəkar Sevda İbrahimovanın müəllif konsertləri haqqında düşüncələr. // “Respublika” qəzeti, 2014, 24 Avqust URL:<http://respublica-news.az/index.php/dig-r-x-b-rl-r/m-d-niyy-t/item/4604>
8. Təhmirazqızı S. Tariximizin səs yaddaşından silinməyən “Sarı gəlin”: [eyniadlı Azərbaycan xalq mahnısı haqqında] // “Mədəniyyət” qəzeti, 2012, 27 yanvar.
9. Azərbaycan xalq mahnısı “Əlində sazın qurbanı” URL:<https://sozmusiqi.wordpress.com/az/folksong/elinde-sazin-qurbani/>
10. Мамедова Л. Замечательный музыкант, чуткий педагог и удивительный человек // “Harmony” elektron jurnalı. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/-archivereader.asp?txtid=413&s=1&iss=21>
11. Лупенко Е.А. «Цветной слух» – реальность или миф? // Экспериментальная психология, 2012, том 5, No 3, с. 32–43 URL: https://psyjournals.ru/files/53991/exp_-2012_n3_Lupenko.pdf

Айгюн МУРАДОВА
Преподаватель АНК

ПРОЯВЛЕНИЕ ПРОГРАММНОСТИ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ «СВЕТ ЛЮБВИ» СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ

Резюме: В статье раскрывается творчество С.Ибрагимовой, в котором широко представлена программная музыка. Как один из интересных примеров программной музыки композитора анализируется фортепианный цикл “Məhəbbət işığı” («Свет любви»). Исследуется сюжетная линия, композиционные особенности, образная сфера, принципы развития произведения.

Ключевые слова: фортепианный цикл, Севда Ибрагимова, «Свет любви», принцип программности, романтизм, пьеса

Aygun MURADOVA
Lecturer of ANC

MANIFESTATION OF PROGRAM IN THE PIANO CYCLE "LIGHT OF LOVE" BY SEVDA IBRAGIMOVA

Summary: The article examines creative of S. Ibrahimova, where program music is widely represented. In this context, the piano cycle “Məhəbbət işığı” (“Light of Love”) is analyzed as one of the interesting examples. The storyline, compositional properties, imaginative sphere, principles of development of the work has been researched.

Keywords: piano cycle, Sevda Ibrahimova, "The Light of Love", the principle of program music, romanticism, work

Rəyçilər: dosent Abdinzadə Firuz
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Həsənova Aida

Sevinc SEYİDOVA

AMK-nın nəzdində Musiqi Kollecinin müəllimi

Ünvan: Nəsimi rayonu, 28 may küç., döngə 4

Email: seyidova.sevinc@gmail.com

CƏLAL ABBASOVUN 4 SAYLI SİMFONİYASI

“Səni bir daha görə bilsəydim....”

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin tanınmış nümayəndələrindən biri, əməkdar incəsənət xadimi Cəlal Əşrəf oğlu Abbasovun Qarabağın incisi, ata-baba yurdu Şuşaya həsr etdiyi IV simfoniyanın forması, instrumental tərkibi, alətlərin tembr, fon resursları, ostinatlıq prinsipləri, variantlıq məsələləri araşdırılır. Əsərdəki mövzu və obraz aktuallığı, milli musiqi sənətinin köklərinə dərin ehtiram, eyni zamanda yeni musiqi tendensiyaları ilə bağlı dövrün nəbzini tutmaq – Cəlal Abbasovun yaradıcılıq dəst - xəttini təşkil edən bütün bu xüsusiyyətlər məqalədə işıqlandırılır.

Açar sözləri: Cəlal Abbasov, simfoniya № 4, Azərbaycan musiqisində variantlıq

Keçən əsrin 90-cı illərində Qarabağın bir çox əraziləri ilə bərabər Şuşa şəhərinin də erməni işğalçıları tərəfindən zəbt olunması hər bir azərbaycanlı kimi bəstəkar Cəlal Abbasovun da qəlbinə sağalmaz yara vurdu. O şəhər ki, Azərbaycan mədəniyyət və incəsənətinə Xurşidbanu Natəvan, Mir Möhsün Nəvvab, Üzeyir Hacıbəyli, Bülbül, Xan Şuşinski, Niyazi, Soltan Hacıbəyov, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Rəşid Behbudov, Əşrəf Abbasov, Süleyman Ələsgərov kimi ölməz sənətkarlar bəxş edib.

C.Abbasovun ata-baba yurdu olan Şuşanın belə bir vəziyyəti yeni əsərin - “Səni bir daha görə bilsəydim” adlı IV simfoniyanın yaranmasına təkab verdi. 1997-ci ildə yazılmış bu əsər müəllifin atası – görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Əşrəf Abbasovun əziz xatirəsinə və onun vətəni Qarabağın tarixi məkanı sayılan Şuşaya həsr olunmuşdur. Bu əsər müasir Azərbaycan simfonik musiqisinin 90-cı illərdə yaranmış diqqətəlayiq nümunələrindən biridir. Psixologizmi və daxili drammatizmi ilə seçilən simfoniyanın musiqisini dinləyərkən tədricən lirik səmimiyyət, mənəvi saflıq kimi məfhumlar düşüncəmizə hakim kəsilir, emosional quruluşun ayrı-ayrı fraqmentləri sıxıcı qüssə boyasına bürünür. Rənglərin bir qədər azaldılmasında, ifadəli detallara diqqətin artırılmasında səslənmənin kameralı cizgiləri özünü büruzə verir. Həyatın fasiləsiz hərəkətinin təsviri simfoniya təsirli solo lirikasının fraqmentləri ilə uyğunlaşır. Bu kimi məqamlar qısa olsa da, C.Abbasov musiqisinin fəlsəfi mahiyyətini açmağa müvəffəq olur.

Simfoniya təzadlı tembrlərin qeyri-ənənəvi uyğunluğuna əsaslanan qeyri-adi instrumental tərkib üçün yazılmışdır. Bu tərkibdə 15 alət - fleyta, qoboy, klarnet (bas-klarnet), faqot, truba, valtorna, trombon, vud-blok və tam-tam, çembalo (=orqan), fortepiano (=çelesta), gitara, violin, viola, violonçel və kontrabas iştirak edir. C.Abbasovun fikrillə dirijor və gitara ifaçısı musiqi səslənməmişdən əvvəl səh-

nədə olmalı, sonradan digər musiqiçilər növbə ilə səhnəyə daxil olaraq müəllifin təklif etdiyi orkestr ifaçılarının yerləşdirilmə sxemi üzrə əyləşməlidirlər.

Musiqi ifadə vasitələrinin qənaətlə istifadə olunması və tembr uyğunluğunda sərbəstlik nəticəsində hər bir orkestr elementi və tembr detalının əhəmiyyəti yüksəlir. Musiqişünas N.Kireyeva öz məqaləsində yazır: “Səhnələşdirmənin musiqi palitrası müəyyən tembr rəngi ilə təhkim edilmiş obrazı ümumi şəkildə təsvir etməyə imkan verən tembr personifikasiyasını daxil edir, alətlərin nadir tembr-fon resurslarından, səhnə, estradadan başqa müxtəlif yerlərdə ifaçıların və səs mənbələrinin mümkün yerdəyişməsinə nəzərə alaraq müxtəlif səs tənzimlənmələrinin ifadə imkanlarından istifadə etməyə şərait yaradır” [2, s. 79]. Orkestr tembrlərinin personifikasiyası, ayrıca solo alətlərə diqqətin konsentrasiyası C.Abbasovun simfoniyasında janrın teatrallaşdırılmasına gətirib çıxarır. Bu da böyük faciə yaşamış insan taleyini hər bir ifaçı alət vasitəsilə təsvir etməyə imkan yaradır. Səhnədə fərdi intonasiya xəttinə malik hər bir iştirakçının oynadığı rolu canlandıran tamaşa təqdim olunur. M.Aranovskinin fikrinə görə, müasir simfoniyada ənənəvi simfonizmə alternativ axtarışlar çox zaman bəstəkarları konsert prinsipindən istifadə etməyə yönəldirdi ki, bu da öz növbəsində “simfoniya ilə konsertin sintezinə, janrın kameralılığına səbəb olurdu” [1, s. 121].

Simfonik orkestrin partiturasına gitaranın daxil edilməsi, ona sərbəst partiya həvalə edərək aparıcı tembr səslərindən biri kimi seçilməsi simfoniyanın ifası prosesində konsert abu-havasını göstərir. Müasir bəstəkarlar çox vaxt əsərlərinin instrumental tərkibinə gitaranı daxil edir, ona solo və müşayiətedici partiyalar tapşıırırlar. İlkin olaraq gitara caz ansambllarına əsasən akkord-ritm funksiyasını yerinə yetirən ritm-seksiya elementi kimi daxil olmuşdur. Müvafiq olaraq caz alətinin simfonik orkestrdə iştirakı musiqinin xüsusi qavrama tipini nəzərdə tutur, burada əsas diqqət səslənmənin özünə və səsçixarmanın xarakterinə, ritmin xüsusi rolunun göstərilməsinə yönəlmişdir. Ola bilsin ki, C.Abbasovun simfoniyasında gitara – bəstəkarın atasının ifa etdiyi Azərbaycan xalq çalğı aləti olan tarın səslənməsini imitasiya edən alət kimi istifadə edilir. Beləliklə, bəstəkar variantlı, improvizasiyalı ifa tərzii ilə fərqlənən, mediativ-muğam fraqmentlərini xatırladan xüsusi sonar səslənmə effektinin yaradılmasına nail olmuşdur.

Simfoniya birhissəli formada yazılmışdır və bölmələrin tematik əsasının ümumiliyi və reprizliyin olması nəticəsində o, vahid, monolit kompozisiya kimi qavranılır. Bu əsərdə müasir bəstəkarların musiqisində üzə çıxan musiqi formasının fərdiləşmə tendensiyası özünü kifayət qədər aydın göstərir. V.Xolopova yazır: “Musiqi kompozisiyasının tam fərdiləşməsi o səbəbdən yaranır ki, fərdi düşüncənin reallaşması prosesi artıq mikrosəviyyəli elementlərin bəstələnməsi zamanı, yəni bilavasitə musiqi səsinin özündən başlanır və bu, ənənəvi musiqi formalarını lüzumsuz edir” [7, s. 453].

Simfoniya bəstəkarın düşüncə tərzii, yaradıcılıq fərdiliyi ilə seçilən konstruksiya aydınlığı, fikir nizamlılığı ilə seçilir. Ənənəvi sonata formasından imtina edərək C.Abbasov ikili variasiya formasının xüsusiyyətlərindən özünəməxsus orijinalılıqla istifadə edərək onu tematik materialın variantlı inkişafı ilə zənginləşdirir. Əsərin qu-

ruluş sxemi belədir: AB A₁B₁ A₂B₂ koda. Obraz fərqliliyi sayəsində iki müxtəlif və eyni zamanda bir-birini tamamlayan intonasiya sferaları arasında sonata formasının mövzuları arasındakı qarşılıqlı əlaqəyə bənzər münasibət yaranır. Əsərdə musiqi materialının motivli inkişaf rolunda çıxış edən variantlıq prinsipi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Qeyd edək ki, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında şifahi ənənəli Azərbaycan musiqi janrlarının üslubi kökləri ilə bağlı olan variant mövzu inkişafında, forma təşkilində aparıcı metodlarından biri kimi təqdim olunur. İ.Pazıçeva yazır: “Xalq mahnı və rəqslərinin variant quruluşu, aşiq havalarının variant strukturu, muğam formasının variant açılışı özünün məcmusu və qarşılıqlı əlaqəsi ilə Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığının yetişdiyi möhkəm bünövrə yaratmışlar” [6, s. 6].

C.Abbasovun simfoniyaının səs məkanı sanki melodik hərəkətin ümumi forma axınından qoparılmış, eyni zamanda milli folklorun arxaik təbəqələrinə xas olan qısa tematik motivlərdən yaranır. Bu motivlərdə müəyyən bir intervalın, ritmik qrupun və ya ifa xüsusiyyətinin ifadəliliyi açılır. Müxtəlif ritmik variantlarda bir səsin təkrarlanması sekunda və ya tersiyanın kiçik diapazonunda, yuxarı və ya aşağı istiqamətdə gəzişməsi ilə əvəz olunur. Bəstəkar musiqi formasının yaranma prosesini açmağa çalışaraq diqqəti ritmik hərəkətin növlərinin dəyişməsi, orkestr materialının tembr dinamikası və faktura sıxlığına cəlb edir. Alətlər bir-birinin ardınca çıxış edir, əvvəl gitara, sonra viola və violin, çembalo və violonçel, fortepiano və kontrabas, daha sonra isə nəfəs alətləri qrupun tembri daxil edilir. Onlar mürəkkəb polimelodik fakturada birləşərək çoxtəbəqəli, fasiləsiz “dialog” yaradır. Akkord birləşmələri orkestrin fərdi əlamətlərinə görə ayrılmış səslərinin qovuşması nəticəsində əmələ gəlir.

Gitaranın 5 xanəli “mövzusu” bir neçə melodik formulun kristallaşma mənbəyi kimi çıxış edir. “a” səsinə verilən melodik formulun 2 variantı növbələşir. I variantda səslənmə k₂ çərçivəsində (“a-b-a”), II variantda – asimmetrik məkanda yuxarı k₃ və aşağı k₂ (“a-c-gis-a”) çərçivəsində eşidilir. C.Abbasov simfoniya müasir musiqidə simfonik düşüncə tərzinə xarakterik olan monotematizm prinsipinə əsaslanır. Bəstəkarın istifadə etdiyi bu üsul formanın təşəkkülünün melodik prinsipinə əsaslanır ki, bu da şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin melodik təbiəti, xüsusilə, muğamla genetik bağlıdır. R.Məmmədova muğam formasının açılış dinamikası haqqında yazır: “intonasiya əlaqələri təkcə dəqiq təkrarlığı təcəssüm etmir, həm də bir motivin variantları arasında əlaqəni həyata keçirir”, “belə variant uyğun, tematik əhəmiyyətli motivlərin melodik yaxınlığı muğamın intonasiya “özəklərin” dramaturgiyasında vacib rol oynayır” [3, s. 250].

Gitaranın “mövzusu” sonradan digər alətlərin partiyasında göstərilən bir neçə melodik formulun kristallaşma mənbəyinə çevrilir. Həmin mövzunun “c” səsinə olan variantı violanın partiyasında səslənir (1 rəqəmi). Violinin partiyasında gəzişmənin ikinci formulu “gis” istinad səsinin ətrafında aparıcı tonun dövrü hərəkəti üzərində qurulan digər intonasiya konfigurasiyasına transformasiya edilir. (2 rəqəmi). 3-cü rəqəmdən çembalo mövzunun yeni variantı ilə çıxış edir. Melodiya “es” səsinə köklənir və ikinci səslənmənin melodik şəklində bu səsin təkrarı götürülür. (“f-d-es”)

Violonçelin partiyasında “b” səsi vurğulanır, yüksələn yarım tonlu sekunda isə böyük tersiya həcmində bu səsin gəzişməsilə əvəz olunur (4 rəqəmi).

Mövzunun fortepiano variantı (5 rəqəmi) öz melodik konturlarına görə çembalonun mövzusuna yaxın olsa da, burada istinad tonu “d” səsidir. Kontrabasın mövzusunda violonçelin melodiyasına yaxın mərkəzi “e” səsi olan leytformulun xüsusi variantı formalaşır (6 rəqəminədək olan iki xanə). 6 rəqəmindən başlayaraq ardıcıl sürətdə ağac nəfəsli alətlər daxil olur. Əvvəlcə fleyta “f” səsinə dəyişən sekundalarla əhatə edərək aydın intonasiya ilə səsləndirir. İlk dəfə olaraq bu variantda birinci səslənmənin görünüşü dəyişir: istinad tonu yuxarı istiqamətli deyil, aşağı istiqamətli sekunda əhatə olunur. Faqot öz intonasiya xəttini “fis” səsinin göstərilməsi və təsdiqi üzərində qurur (7 rəqəminədək olan bir xanə). Klarnetin ifasında mövzunun intonasiya cəhətdən yığcamlığı müşahidə olunur, mövzunun həcmi beş xanədən üç xanəyədək qısaldılır (7 rəqəmi).

Müxtəlif alətlərin partiyasında daima dəyişən motiv təkrarlanmaları, bu təkrarlar arasında diqqəti cəlb edəcək sərhədlərin olmaması musiqi formasının məqsədyönlü tematik hərəkəti üçün şərait yaradır. Demək olar ki, dəyişməz səs tərkibinin metroritmik variantlığı vasitəsilə melodikanın inkişafı izlənilir. Konstruktiv bitkinliyi olmayan motiv-impulslar fərdi intonasiya quruluşu ilə seçilir. Bu fərdilik növbəti variantlı inkişaf prosesində də qorunub saxlanılır. Tematizmin qeyri-nizamlılığı metr sxeminin tez-tez pozulması və intonasiya xəttinin xanə hüdudundan sərbəst buraxılması ilə özünü büruzə verir. Burada yaradıcılığında dəqiq və dəyişən ostinatlıq əsas formayaradıcı üsul kimi qəbul edilən İ.Stravinskinin təsiri duyulur. Q.Mokreyeva yazır: “Bu cür israrlı ostinatın əhəmiyyəti ifadə qüvvətinin artırılmasındadır, məhz eyni lakonik və bitkin fikrin dəyişməzliyi musiqi materialının kəskin dəyişməsinə zərurət yaradır. Bu səbəbdən Stravinski tərəfdən sevilən təzadlı mürəkkəb formaları yaradır” [5, s. 299].

C.Abbasovun simfoniyasında ostinat üsul tematik cəhətdən dolğun olan musiqi materialının bütün qatlarını əmələ gətirərək özünün ikinci tipində istifadə olunur. Bu, simfoniyanın ümumi konseptual - obraz ideyası ilə bağlıdır. Xırda notların sürətli tempdə kiçik həcmli diapazonda növbələşməsi, materialın çoxlaylı ritmik döyüntü ilə təmin edilməsi, dolğun səs kütləsinin daimi titrəyişi - bütün bunlar parlaq ifadə olunmuş fırlanma tendensiyası ilə seçilən fasiləsiz hərəkət təəssüratı yaradır. Bu kontekstdə verilmiş poliostinatlıq, qapalı dairə boyu bir neçə intonasiya xəttinin paralel hərəkəti effektini yaradaraq bununla bağlı hadisələrin gedişatının öncədən qarşısıalınmazlığı, labüd gedişatı ilə bağlı həyat yaşamı ideyasını üzə çıxarır. Müəllif düşüncəsinin daxili dramatik sətiraltısını və bununla bağlı bəstəkarın dinləyiciyə çatdırmaq istədiyi ən müqəddəs hissləri – simfoniyanın ithaf-başlanğıcını (“Səni bir daha görə bilsəydim”) yada salaq.

13 rəqəmindən formanın yeni hissəsi (sxem üzrə B) başlayır. Bu hissə nəfəs alətlərinin “donmuş” səslərindən əmələ gələn solo tembr rəngi və sonor fonunun qarşıdurması üzərində qurulub. Bas-klarnetin improvizasiyalı melodiyası və onun davamı, inkişafı kimi fleytanın passajı lirik və səmimi, eyni zamanda kifayət qədər həyəcanlı səslərdir:

“If I could see you again...”

Melodikanın instrumental təbiəti bir istiqamətdə iki geniş intervalın ardıcılığı, dissonanslı səslənmə, onun melodik şəklinin müntəzamlıqdan intensiv xırdalığa qədər ritmik yerdəyişməsində özünü büruzə verir. Melodik xəttin nahamarlığı, lad mürəkkəbliyi, metrik sərbəstlik, kədər və emosional gərginliyin kəskin ifadə qüvvətini əks etdirir. 18-ci rəqəmdən ostinat melodik-ritmik kompleksə fleytanın təsirli improvizasiyası, sonra isə skripka və violanın unison xətti qoşulur. 19-cu rəqəmdən fortepiano partiyasında yeni mahnı motivi yaranır və tez də yoxa çıxır. Dramatik inkişaf xətti formanın yeni mərhələsinə - I hissənin yenilənmiş variantda qayıtmasına gətirib çıxarır. (22-ci rəqəm – A₁ hissəsi)

Simfoniyanın yeni fraqmentində hər bir alətin melodik fikrinin açıldığı, bütün orkestrin burulğan hərəkəti diqqəti cəlb edir. İlk mövzuların və onların uzlaşmasının yeni variantlarını doğuran variant inkişafın çevikliyi motivlərin sərbəst registr atışmaları ilə şərtlənir. Motiv - impulsların inkişaf metodu polifonik cəhətdən zənginləşir. Musiqi materialının faktura-dinamik sıxlığı və təzyiqi əvvəlcədən baş verir, buna tematizmin qatılması kömək edir. Gitaranın girişini çembalonun təzyiqli mövzusu açır, buna da 23 rəqəmində müstəqil tematik təbəqə yaradan fortepiano əlavə olunur. Təqdim olunan parçalar çoxtərkibli mürəkkəb vertikal kontekstdə uyğunluğu dəyişir, bir-birindən asılı olaraq onlar qısaldılır, növbəti səsin ifasını dayandıraraq vaxtından əvvəl səslənir. Gitaranın ardınca skripka, viola, violonçel, kontrabas və daha sonra ağac nəfəs tembrləri – fleyta, klarnet, faqot, qoboy daxil olur. Hər bir alət səs diapazonunu tədricən genişləndirərək öz mövzusunun yeni variantını təqdim edir. Kəskin təzadlı qarşıdurmalardan məhrum edilmiş “daimi” hərəkət ünsürü bütün bölmə boyu hökm sürən möhkəm ritmik vurğu ilə dəstəklənir.

Uzun çoxfazlı dinamik yüksəlişdən sonra simfoniyanın kədərli-dramatik kulminasiyası əldə olunur. Bu dinamik zirvədə müxtəlif uzunluqlu ritmik bölgülərin poliostinat vurğusu ilə seçilən II hissədən fraqment səslənir (31 rəqəmi – B₁ hissəsi).

Fortepiano partiyasında klasterlərdən yaranan möhtəşəm harmonik “ləkələr” diqqəti cəlb edir. Bu bölmə birinci hissənin daha bir variantının başlanğıcını hazırlayır (35rəqəmi – A₂ hissəsi).

Yekun funksiyaya müvafiq əsas intonasiya blokun üçüncü keçidi ümumi inkişaf xəttini davam etdirərək eyni vaxtda reprizlik xüsusiyyətini də büruzə verir. Birinci bölmənin mövzu planına qayıdış A₂ hissəsinin başlanğıc xanələrində baş verir, lakin artıq 36 rəqəmindən melodik xətt yenidən A₁ bölməsi üçün xarakter olan registr dəyişikliyi ilə zənginləşir. Beləcə formanın bölmələri arasında, onları bütöv tamda birləşdirən məna körpüsü atılır. C.Abbasova görə əsərin konsepsiyasının geniş miqyası və bununla bağlı mürəkkəb quruluş kompozisiyasının tamlığına nail olmaq üçün simfoniya reprizlik xüsusiyyəti mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Tematik inkişafın mərhələlilik ideyası, eyni zamanda musiqi lövhəsində variantlı metodun sintezi bəstəkarın əsərinə quruluş bitkinliyi vermişdir.

Kodanı yeni dramatik axın xarakterizə edir. Bu hissə orkestr boyalarının tədricən sönməsi üzərində qurulur (rəqəm 47). Faqot, fortepiano, violonçel və kontrabassın fiqurası, mis-nəfəs və zərb alətlərinin kəskin vurğulu replikaları qoboyun variantlı təkrarlardan ibarət solo xəttini müşayiət edir. Tamamlayıcı mərhələdə ümumi səslənməyə orqan qoşulur. Yeni obraz - orqanın ilahi səslənməsi insanın tanrıya ümidini əks etdirir. Uzaqdan eşidilən “Bayatı-Şiraz”ın sədaları, valtornanın enən yarım tonlu intonasiyası, orqanın xoral akkordları və lent yazısının xışıltısı fonunda çəkilib gedir.

C.Abbasovun “Səni bir daha görə bilsəydim...” adlı 4 saylı simfoniyası mövzu və böyük formanın təşkilinin yeni prinsiplərinin axtarışı ilə bağlı olan müasir musiqi sənətinin bədii təmayüllərini əks etdirmişdir.

Qeyd edək ki, Qarabağa, Şuşaya və əslən Şuşadan olan atasına həsr etdiyi 4 saylı simfoniya BMT-nin İnsan hüquqları haqqında Ümumi Deklarasiyasının 50 illiyi münasibətilə keçirdiyi müsabiqənin II mükafatına layiq görülmüş və bir neçə musiqi kollektivlərinin (“*Studiya Novoy Muziki*” - dirijor İ.Dronov, *Ensemble Reconsil Wien* - dirijor R.Frayzitser, Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin solistləri - dirijor F.Kərimov və s.) ifasında uğurla səslənmişdir.

“Bu əsərdə ağırlı-acılı hisslərimi - əcdadlarımların Vətəni Şuşanın taleyini, mənə əziz olan insanların həyatdan köçməsinə əks etdirməyə çalışmışam. Lakin simfoniyanın məzmunu daha genişdir – yəni bu, həm də arzu və ümidlə dolu gələcəyə bir baxışdır”, - deyən müəllif öz fikirlərini belə izah edir. Bəli, bu “arzu və ümidlə dolu gələcəyin” astanasındayıq artıq. Tarixi, siyasi proseslərin axınında dönüş edən, beynəlxalq siyasi arenada güclü lider kimi özünü tanıdan prezidentimiz və onun müzəffər ordusu bəstəkar C.Abbasov kimi ürəyində vətən sevgisi daşıyan milyonlarla insanın arzu və ümidlərini gerçəkləşdirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Арановский М.Г. Симфонические искания (Исследовательские очерки), Л.: Сов. Композитор, 1979, 287с.
2. Киреева Н.Ю. Нетрадиционные композиторские формы театрализации музыкального материала // Исторические, философские и юридические науки, куль-

- турология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014, № 9 (47), с. 78-82. URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_-2014_9-2_18.pdf
3. Мамедова Р.А. Азербайджанский мугам. Б.: Элм, 2002, 280 с.
 4. Мокреева Г.Ю. О мелодике Стравинского // Вопросы теории музыки. Вып. 2, М.: Музыка, 1970, с. 290-324.
 5. Пазычева И.В. Вариантность в азербайджанской музыке. Б.: Элм и тахсил, Б.: 2015, 376 с.
 6. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001, 496 с.

Севиндж СЕЙИДОВА
Музыкальный Колледж при АНК

СИМФОНИЯ №4 ДЖАЛАЛА АББАСОВА
«ЕСЛИ БЫ Я МОГ УВИДЕТЬ ТЕБЯ СНОВА...»

***Резюме:** В представленной статье рассматривается форма, оригинальный инструментальный состав, а также темброво-фонические ресурсы, принципы оstinatности и вариантности в Симфонии №4 одного из талантливых представителей современной азербайджанской композиторской школы, заслуженного деятеля искусств Азербайджана Джалала Ашраф оглы Аббасова. Актуальность тем и образов, нашедших отражение в произведении, внимание к глубинным пластам национального искусства и, вместе с тем, тонкое ощущение Времени и связанных с ним музыкальных тенденций – всё это в симфонии Дж.Аббасова получает своеобразное осмысление.*

***Ключевые слова:** Джалал Аббасов, Симфония № 4, вариантность в Азербайджанской музыке*

Sevinc SEYIDOVA
College of Music at the ANC

JALAL ABBASOV SYMFONY №4.
"IF I COULD SEE YOU AGAIN... "

***Summary:** The presented article examines the form, unusual instrumental composition, unique timbre-phonetic resources, principles of ostinat and variability in Symphony N4. of one of the brightest representatives of the modern Azerbaijani school of composition, Honored Art Worker of Azerbaijan Jalal Ashraf oglu Abbasova. The relevance and breadth of themes and images reflected in the work, attention to the deep layers of national art and at the same time a subtle sense of Time and the innovative musical trends associated with it - all this in the symphony of J.Abbasov receives a qualitatively new understanding.*

***Keywords:** Jalal Abbasov, Symfony №4, variation in Azerbaijan music*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Jalə Qulamova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Aytən Babayeva

Əsəd RZAYEV

ADMİU-nun müəllimi

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Ünvan: Bakı şəhəri, İnşaatçılar prospekti 39

Email: rzayevasad@gmail.com

MÜASİR TEATRDA RƏQS

***Xülasə:** Məqalədə rəqs faktorunun müasir teatr sənətində yeri araşdırılır. XX əsrin ikinci yarısından etibarən dünya teatrında gerçəkləşən tendensiyaaların təhlili onu deməyə əsas verir ki, klassik teatrda musiqi və rəqs daha çox müşayiətçi funksiya daşıyırdısa, müasir teatrda o, teatr sənətinin formayaradıcı ekspressiv elementinə, hətta sənətin mahiyyətini təşkil edən əhəmiyyətli amilə çevrilib.*

***Açar sözlər:** rəqs, rəqs teatri, musiqili teatr, modern teatr, xoreografiya, plastika*

Sinkretik sənət növü olan teatr bir sıra müstəqil sənət növlərini özündə ehtiva edir. Rəqs də teatrın ayrılmaz tərkib hissələrindən biridir. Hətta deyə bilərik ki, rəqs sadaladığımız bütün sənət növlərinin arasında teatra ən yaxın olanıdır. Çünki teatr sənəti yaranıb təşəkkül tapdığı ilkin dövrlərdən etibarən rəqs onunla yanaşı mövcudluğunu sürdürmüş, teatrın bədii-estetik mündəricəsində çox mühüm mahiyyət kəsb etmişdir. Rəqslə teatr arasında kəskin sərhədlər mövcud deyil. Onlar bir-birinin qarşılıqlı inkişafını və var olmasını şərtləndirir. Rəqs teatr sənətinin mündəricəsində elə bir mövqedə qərarlaşır ki, onları bir-birindən təcrid olunmuş şəkildə, üzvi bağlılığını nəzərə almadan araşdırmaq qeyri-mümkündür. Rəqsin bədii-estetik prinsipləri əsasında meydana çıxan tamaşalar, “rəqs teatri” anlayışının formalaşması və çağdaş teatr prosesi kontekstində bədii-konseptual həllini tapması fikrimizi bir daha isbatlayır.

Müasir musiqili teatr klassik teatrdan köklü şəkildə fərqlənir. Klassik teatrda musiqi və rəqs daha çox müşayiətçi funksiya daşıyırdısa, müasir teatrda o, teatr sənətinin formayaradıcı ekspressiv elementinə, hətta sənətin mahiyyətini təşkil edən əhəmiyyətli amilə çevrilib. Müasir teatr sənətini musiqili teatr, o cümlədən rəqs teatri olmadan təsəvvür etmək mümkün deyil. Musiqili teatrda XX əsrin II yarısından başlayaraq aktuallaşan, XXI əsrin əvvəllərinə doğru daha da intensivləşən tendensiyaalar mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu gün dünya teatr mədəniyyətinin tendensiyaalarından biri budur ki, rəqs aktiv şəkildə dram teatrlarının səhnəsinə addımlayır.

Zaman keçdikcə rəqsin teatr sənətinin mündəricəsində rolu artır və rəqs müşayiətçi funksiyasından uzaqlaşaraq, teatrın formayaradıcı ekspressiv elementinə çevrilir. Xüsusilə postdramatik teatrın inkişafı və Avropa teatrında yaşanan yeni tendensiyaalar teatrda rəqsin yerini təftiş etdi və ona yeni çalarlar qazandırdı. XX əsrin ikinci yarısından etibarən dünya teatrında gerçəkləşən reformaların nəticəsində “rəqs teatri”nin yaranması aktual problemə çevrildi. Teatr və rəqs faktorları üzvi vəhdət təşkil edərək bir-birinin inkişafına təkan vermiş oldu. Müasir dövrdə rəqs yalnız musiqili

teatrın, rəqs teatrının, fiziki teatrın və pantomim teatrının deyil, eyni zamanda dramatik teatrın da bədii strukturunda əsas elementlərdən birinə çevrilib. Dünya üzrə keçirilən nüfuzlu teatr festivallarından və festivallarda rəqs tamaşalarının qalib olması da bu tendensiyanın aktual olduğunu təsdiqləyir.

Müasir rəqs – müəyyən mənada nisbi anlayışdır. Tarixi nöqteyi-nəzərdən zamanının tendensiyalarını əks etdirən hər bir rəqsi müasir adlandırmaq olar. Müasir rəqs – müasir dövrdə, öz zamanı üçün dəbdə və aktual olan rəqsdır. Lakin “müasir rəqs” və ya “müasir xoreoqrafiya” termininin dəqiq tərfi yoxdur. Müxtəlif xoreoqraflar, sənətsünaslar və tənqidçilər onun tərfini müxtəlif variantlarda təklif edirlər. Xoreoqrafik icmalarda belə bu anlayış müxtəlif mənə mündəricəsində istifadə olunur. İstifadə kontekstindən asılı olaraq, müasir xoreoqrafiya, geniş mənada, iki aspektdə tərif olunur:

1. Birinci aspektdə müasir xoreoqrafiya azad rəqsin 72 klub (go-go, jazz-funk, vogue, teak-tonic və s.) və ondan törəmə (*modern, jazz, contemporary dance, contemporary jazz* və s.) olan rəqslər formasında, həmçinin eksperimental xoreoqrafiya kimi təqdim olunur;
2. İkinci aspekt – Marta Qrem, Xose Limon, Mers Kanningem, Lester Xorton ritmoplastikasına əsaslanan rəqs istiqamətləridir ki, buraya psixosomatik treninqlər və təsdiqini tapmış *modern, jazz, contemporary dance, contemporary jazz, afro-jazz, ga-ga* texnikası, təmaslı impovizasiya və s. [9, c. 12-13] rəqs sistemlərinin elementləri daxildir.

Birinci yanaşma müasir xoreoqrafiyanı konkretləşdirmir, sadəcə, cəmləşdirir. İkinci tərifə görə isə, müasir rəqs tarixilik baxımından tədqiqə ehtiyac duyur.

İki tanınmış rəqqasə - Aysedora Dulkan (Dora Endjela Dulkan, 1877-1927) və Loi Fullerin (əsl adı Mariya Luiza, 1862-1928) tamamilə yeni plastika əsaslanan rəqs istiqamətinin böyük xidmətləri vardır. Həmin yeni plastika minimal enerji sərfi ilə inersial hərəkət texnikasına və şəxsi fəlsəfi düşüncələrə söykənirdi [3, 4, 6, 9]. A.Dulkanın rəqs texnikasından plastik dilin yeni variantlarının axtarışında olan M.M.Fokin, K.A.Qoleyzovski, L.V.Yakobson və s. rus balet ustaları da təsirlənmişdilər. Maraqlısı odur ki, özfəaliyyət birliklərində də Dulkan ənənəsi davam etdirilirdi. Məsələn, XX əsrin əvvəlində Moskva və Peterburqda özfəaliyyət və yarıpeşəkar birliklər çərçivəsində yaşayış yerlərində və iri zallarda rəqs studiyaları açılırdı. “Qep-taxor”, Bobrinskiyin antik plastika məktəbi, Ella Rabenekin plastika studiyası, Nina Aleksandrovanın ritmika kursları, İna Çernetsovanın sintetik rəqs kursu, Lüdmila Alekseyevanın studiyası, Rumnevin Eksperimental pantomima teatri, Vera Mayyanın rəqs teatri, Valeriya Svetayevanın “Hərəkət sənəti” studiyası və b., Klavdiya İsançenkonun “Plastika məktəbi”, Zinaida Verbovanın “Plastik hərəkət studiyası”, Tamara Qlebovanın, Yelena Qorlovanın studiyaları və s. [9, s. 39].

Azad rəqsin inkişafı Qərbi Avropada (əsasən də, Almaniyada) modern (alman və fransız dilindən - müasir) yeni rəqs istiqamətinin formalaşmasına şərait yaratdı. Modern rəqsin aparıcı nəzəriyyəçiləri və praktikləri Rudolf Fon Laban, Kurt Joss, Mari Viqman və b. ABŞ-da modern rəqs plastikanın bütün imkanlarını əldə etmiş

oldu. Leksikaya bədənin (korporusun) amplitud hərəkətləri, bədənin müxtəlif mərkəzlərinin yarıritmik hərəkətləri, nəbz, pantomim plastika, plastikada mürəkkəb ritmik şəkil kimi anlayışlar daxil oldu. Bu istiqamət afro və hindu xalqlarının etnik rəqslərinin xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirirdi. Modern rəqs istiqamətinin populyarlaşmasında aşağıda adları göstərilənlərinin böyük rolu vardır: Rut Sen Deni, Çarlz Veydman, Xose Limon Lester Xorton və b.

Modern rəqsi klassik rəqlə müqayisə edərək demək olar ki, bu istiqamət balet sənətinə əks olaraq yaranmışdır. Modern rəqsin nümayəndələri insanın təbiətə qayıtması ideyasını inkişaf etdirirdilər. Onlar hesab edirdilər ki, balet insanın təbii varlığına ziddir. Lakin klassik rəqsin ifadəliliyi modern rəqsə də məxsusdur. Modern rəqlə paralel şəkildə yeni xoreoqrafiyaya dair yeni baxışlar formalaşırdı. Novatorlar kostyumun, musiqi və tərtibatın əhəmiyyətini minimallaşdırmağa, leksik materialı və fikrin mənalılığını isə maksimum artırmağa çalışırdılar. Rəqsin kompozisiyasında kanonik qaydalardan imtina dünyada postmodern dövrün gəlişini şərtləndirmişdir. Postmodern rəqs konkret formaya malik deyildi. Onun əsas qayəsi insanın mənəvi durumunu tamaşaçıya çatdırmaq idi. Postmodern rəqs təsadüfi xarakterli rəqs idi. Xoreoqrafiyada postmodern rəqsin nümayəndələri aşağıdakılar idi: ABŞ-da Stiv Pekston, Trişa Braun, Alvina Eyli, Almaniyada Pina Baus, Belçikada Anna Keyersmaker, İngiltərədə Robert Koen, Yaponiyada Min Tanaki, Rusiyada Alla Siqalova və b.

Müasir rəqsin transformasiyası bununla kifayətlənmirdi. O, dinamik şəkildə inkişaf edirdi. Xoreoqraflar postmodernin plastika dilini yoqa, akrobatika, *jazz* rəqsi, klassik rəqs, psixosomatika təcrübələri ilə sintez edirdi. Nəticədə xoreoqrafiya sənətində modern və postmodern rəqs prinsipləri üzərində formalaşan yeni "*contemporary dance*" (ingilis dilindən tərcümədə - "müasir") adlı yeni istiqamət yaranırdı. Bu istiqamətdə müxtəlif müəllif yanaşmaların metodikası və hərəkət nəzəriyyələri sintez olunurdu. "*Contemporary dance*" əsasında yaradılan bədii əsərlər resipientdə güclü emosional reaksiyanın oyanmasına xidmət edirdi. Plastik obrazlar təhtəşüurun dərin qatlarında olanı əks etdirir. Bu səbəbdən xoreoqrafiya sənətində istifadə olunan bədii əsərin formaları müxtəlif dəyişikliklərə uğradı. Müasir xoreoqrafiyada istifadə olunan rəqs formalarını kiçik (solo, duet, qrup rəqsi, kütləvi rəqs və s.) və böyük (xoreoqrafik süita, xoreoqrafik tamaşa, modern-balet və ya *contemporary balet*, tematik rəqs proqramı) formalara ayırmaq olar. Bundan başqa, rəqs formaları miqyasına görə də təsnif olunur. Məsələn, miniatür miqyasda – monotamaşa, rəqs perfomansı, instalyasiya və s.

Xoreoqrafik forma – rəqs mövzusu inkişaf edən çevrədə dayanaqlı rəqs strukturudur [5, s. 62-63]. Müasir rəqs nəzəriyyəsinə görə, konkret struktur kimi "forma" anlayışı müasir xoreoqrafiyaya ziddir. Çünki müasir rəqsdə müəllifin ideyasının reallaşdırılması tam azadlıq üzərində qurulur. Buna baxmayaraq, müasir rəqsdə bir neçə kiçik formalar öz yerini qorumaqdadır. "Solo" termini (solo italyan dilindən – "tək") bir rəqqas (və ya rəqqasə) tərəfindən hər hansı bir rəqs nömrəsinin və ya iri həcmli formanın bir fraqmentinin ifasını bildirir. Qeyd edək ki, solo kompozisiya müstəqil bir əsər kimi plastik dilin vasitələri ilə qəhrəmanın fərdiliyini əks etdirir. Burada

aşağıdakı əsərləri misal çəkmək olar: V.Nijinskinin “Favnın günorta istirahəti”, V.Malaxovun “Can verən su sonası”, B.Eyfmanın “Qağayı” rəqsləri.

“Duet” (italyan dilindən *duetto*, latın dilindən “*duo*” - iki) tarix boyu mövcud olub. İnkişaf prosesində xoreoqrafiyada duet dramaturji quruluş, hadisə, ifadə qanunlarını, mənə əldə edib. Beləliklə, klassik baletdə beş hissəli kanonik *pas-de-deux* formalaşmış. Müasir rəqsdə duet unison şəkildə, bir-birindən təcrid olunmuş şəkildə ifa oluna bilər. Bu zaman klassik duet və akrobatik duet rəqslərinin elementlərindən, o cümlədən improvizasiyadan istifadə oluna bilər.

Qrup rəqsi – rəqs forması kimi bir neçə rəqqasın (adətən, 3-8 nəfərədək) təqdimatında ifa olunur. Bu formanın analoqu rəqsin kiçik səhnə forması “xoreoqrafik miniatür”dür (miniatür fransız dilindən “*miniature*”, italyan dilindən “*miniatura*”, latın dilindən “*minium*” – sülüngən, cirə). Miniatür sözü qədim əlyazma kitablarda baş hərfləri boyayan qırmızı-qəhvəyi rəngdən sülüngən sözündən yaranıb [8, s. 198]. Xoreoqrafik miniatürlər süjetli və süjetsiz ola bilər. Xoreoqrafik eksperimentlər, yeni obrazlar və ifadə vasitələrinin axtarışı üçün bu rəqs forması məqsədəuyğundur. 7-8 nəfərin iştirakı ilə qurulan rəqs “kütləvi” hesab olunur. Bu rəqs forması rəqsin müxtəlif quruluşları və eksperimentlər üçün geniş imkanlar açır.

Rəqsin böyük formaları

Xoreoqrafik tamaşa sadalanan rəqs formaları sırasında xüsusi yer tutur. İfaçıların sayı, kompozisiyanın strukturu, tamaşaçıya təsiretmə və rəqsin digər komponentləri (musiqi, leksik material, rəqsin şəkli və s.) bu rəqs formasını digərlərindən fərqləndirir. Bu tamaşaların çoxfunksionalılığı, iri miqyaslılığı, kütləvililiyi həm auditoriyanın, həm də baletmeysterlərin diqqətini cəlb edir.

Xoreoqrafik tamaşanın aşağıdakı səciyyəvi cəhətləri var:

1. Dramaturgiya;
2. Mündəricat;
3. Davamlılıq;
4. Tamaşanın xronometraji;
5. İfadə vasitə və üsullarının geniş spektri.

Xoreoqrafiyanın yüksək forması “balet”dir (fransız dilindən “*ballet*”, latın dilindən “*ballo*” – rəqs edirəm). “Bu formada rəqs sənəti musiqili tamaşa səviyyəsində qalxır. Əgər klassik balet – bir-biriləri ilə sıx əlaqədə olan musiqi və rəqsin harmoniyasıdır, “müasir balet”i eksperiment adlandırmaq olar. Müasir baletin inkişafı XX əsrdə incəsənətdə köklü dəyişikliklər baş verdiyi dövrdə başlayıb” [1, s. 38-39].

Müasir baletin təşəkkülü rəqsin gözlənilməz elementlərinin, texnikaların və rəqqasların zahiri görünüşünün kardinal dəyişikliklərindən başladı. “Müasir balet” rəqsin müasir texnikalardan və növlərindən (*modern, contemporary dance* və s.), gimnastika, akrobatika və şərq döyüş növlərindən istifadə edir. Müasir rəqsin əsasını bir qədər dəyişdirilən klassik elementlərlə yeni hərəkətlərin sintezi təşkil edir. Yeni balet pozisiyaları, hiss və ideyaların azad ifadəsi, rəqqasların möhtəşəm plastikası, konservativlikdən imtina müasir baleti xarakterizə edən cəhətlərdir [10].

“Monotamaşa” (bir aktyorun teatırı) – bir ifaçının “xoreoqrafik tamaşasıdır”. Bu janrın spesifikasiyası ondan ibarətdir ki, monotamaşa rəqqası zalı təkbəşinə “əldə saxlamağ”a məcbur edir. Tamaşanın bütün kompozisiyasının məna və emosional yükünü daşımaq məsuliyyəti bir aktyorun üzərinə düşür. Lakin titanik iş yükü ilə bərabər burada müsbət tərəf hərəkətin azad və müstəqil seçimidir.

XIX əsrin 40-ci illərinin sonu, 50-ci illərinin əvvəllərində yaradıcı eksperimentlərə start verildi. Xoreoqraflar səhnənin imkanlarını inkar edərək fərdilik axtarışlarına çıxdılar. Küçələr, parklar, meydanlar və sair qeyri-adi yerlər rəqs meydanına çevrildilər. Avangard incəsənət populyarlığının ikinci dalğasını yaşayırdı. Beləliklə, rəqsin yeni formaları yarandı:

– instalyasiya (ing. *installation* – qurğu, yerləşdirmə, montaj) - müxtəlif obyektlərlə doldurulmuş (məişət əşyaları, incəsənət əsərləri, insanlar və s.) bədii-məna mündəricəli rəqs məkanı;

– heppininq (ing. *happening* – hadisə) – qeyri-məntiqi paradoksal xarakterli teatr tamaşası;

– envayroment (ing. *environment* – hadisə, ətraf mühit) – bir və ya müəlliflər kollektivi tərəfindən hazırlanan məkan kompozisiyası;

– performans (ing. *performance* - oyun, tamaşa, çıxış) – müəyyən bir konsepsiya və ya müəllif qaydalarına əsaslanaraq müxtəlif incəsənət növlərinin sintezindən ibarət epotaj tamaşa. Performans anlayışı, adətən, incəsənətin avangard formalarını bildirmək üçün istifadə olunur.

Pina Bauş hesab edirdi ki, “... Rəqs müxtəlif formalarda təzahür edə bilər. Əsas olan fikrin, emosiyanın dəqiq plastik ifasıdır. Burada əsas insanın necə hərəkət etməsi deyil, onu nəyin hərəkətə sövq etməsidir...” [7]

Müasir xoreoqrafiyanın formayaradıcı elementləri kifayət qədər mücərrəddir. Müasir rəqsdə baletmeyster vasitələrin, prinsiplərin, üsulların və yaradıcı fəaliyyətin digər əsas vahidlərin seçimində məhdudlaşdırılmır. Onun arsenalında işin ağırlıqlı variantlarının saysız-hesabsız vasitələri var. Bu yanaşma yaradıcı fəallığa sövq edən başlıca tezisdir. Bu tezisdən çıxış edən müəllif əsəri istədiyi forma üzrə qura və ya onun ənənəvi variantlarını fərdi müəllif təxəyyülünə görə transformasiya edə bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Александрова, Н.А. Балет, танец, хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Н.А. Александрова. Санкт-Петербург, 2008, 416 с.
2. Балет: энциклопедия: гл. редактор Ю.Н.Григорович / М.: Сов. Энциклопедия, 1981. 623 с.
3. Дункан, А. Моя жизнь / А. Дункан: Сб. // Сост., ред. С.П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. 349 с.
4. Курт, П. Айседора: Неистовый танец жизни / П. Курт. М.: Эскмо, 2002. 768 с.
5. Линькова, Л.А. О драматургии балета. Музыка и хореография современного балета: сборник / Л.А. Линькова/ – № 3 Л.: Музыка, 1979. 208 с.
6. Никитин, В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие / В.Ю. Никитин. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.

7. Современный балет [Электронный ресурс]. URL: <http://balet-v-teatre.ru/sovremennyj-balet.html>
8. Титаренко, И.Н. Эстетика / И.Н. Титаренко. Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2006. 225 с.
9. Усачёв Ю.Ю. Современный танец: теория, рождённая практикой: монография / Ю.Ю. Усачёв; Управление культуры и архивного дела Тамбовской области, ТОГБОУ ВО «Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова». Тамбов: Принт-Сервис, 2017. 184 с.
2. 10 Усачёв Ю.Ю. Танцевальная форма contemporary ballet в творчестве Уильяма Форсайта: особенности формы и содержания [Электронный ресурс] / Усачёв Ю.Ю. // X Международная научная Интернет-конференция «Культура и искусство Германии» - Тамбов, 2017. URL: https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/-dgt_2017/usachev-yu.yu.pdf

Асад РЗАЕВ

Преподаватель АГУКИ

Доктор философии по искусствоведению

ТАНЕЦ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Резюме: В статье исследуется место танцевального фактора в современном театральном искусстве. Анализ тенденций, реализовавшихся в мировом театре со второй половины XX века, дает основание говорить о том, что если в классическом театре Музыка и танец выполняли в большей степени сопровождающую функцию, то в современном театре она стала экспрессивным формообразующим элементом театрального искусства и даже значимым фактором, составляющим сущность искусства.

Ключевые слова: танец, театр танца, музыкальный театр, современный танец, хореография, пластика

Asad RZAYEV

Lecture ASUCA

Ph.D. in Arts

DANCE IN MODERN THEATRICAL ART

Summary: The article explores the place of the dance factor in modern theatrical art. An analysis of the trends that have been realized in the world theater since the second half of the twentieth century gives the basis to say that if in the classical theater Music and dance performed supplement function, then in the modern theater it has become an expressive and formative element of theatrical art and even a significant factor that makes up the essence of art.

Keywords: dance, dance theater, musical theater, modern dance, choreography, plastic

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Məryəm Əlizadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Vidadi Qafarlı

Sevil HƏSƏNOVA
AMK-nın baş müəllimi

Gülay MAHMUDOVA
AMK-nın baş müəllimi

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

MİLLİ-PROFESSIONAL MUSIQI, YOXSAL FOLKLOR?

***Xülasə:** Məqalədə milli-professional musiqinin folklor musiqisi ilə prinsipial fərqi-dən söhbət açılır. Əsas etibarlı ilə mübahisəli olan köhnə və yeni yanaşma tərzini müzakirə edilir. Xüsusi olaraq qeyd edilir ki, bu iki incəsənət növü arasındakı peşəkar ayrılıqlar bu günə qədər düzgün tədqiq edilməmişdir.*

***Açar sözlər:** folklor, professional, muğam, aşıq sənəti, şifahi, yazılı, ənənə*

Folklor janrları ilə professional incəsənət növlərinin ayrılması uzun, tarixi bir proses olmuşdur. Xüsusilə də musiqi sahəsində bu məsələ hələ də gündəmdədir və öz ətrafındakı polemikanı hələ də sürdürməkdədir.

Əlbəttə, professional incəsənətdən fərqli olaraq, folklorun müəyyən çərçivələri və şərtləri vardır. Bunlardan ən mühümünü onun şifahi ənənəyə söykənməsi və variantlılığıdır. Professionalı isə təbii ki, bunun əksini diqqətə edir. Lakin dediyimiz kimi, bu məsələ o qədər də sadə və anlaşılan deyil. Özəlliklə də musiqişünaslıqda əməlli-başlı problemə çevrilmiş çoxlu sayda qeyri-müəyyənliklər mövcuddur ki, onların nəzəri cəhətdən həll edilməməsi, həmin incəsənət növlərinin praktikasında da çətinliklərlə və məntiqsizliklərlə müşayiət olunur.

Əvvəla, folklor musiqisi anlayışına hansı milli musiqi janrlarının daxil edilməsi məsələsində hələ də dolaşıqlıq hökm sürür. Əgər musiqişünaslar bu məsələyə müəyyən qədər aydınlıq gətiriblərsə, digər humanitar sahənin nümayəndələri nəyi folklor, nəyi isə peşəkar musiqi hesab etməkdə acizdirlər. Məsələn, filosof alim, fəlsəfə doktoru Vahid Ömərov milli musiqimizin bütün janrlarını folklor hesab edərək yazır: “Azərbaycançılıq milli musiqi folklorunda təzahür edir. Azərbaycan musiqi folkloru dedikdə, xalqımızın yaratdığı əmək, epik, məişət, qəhrəmanlıq, lirik və satirik mahnılar, rəqs melodiyaları və eləcə də, sintetik aşıq yaradıcılığı, emosional-obrazlı məzmunu ilə fərqlənən klassik muğam sənəti nəzərdə tutulur. Azərbaycan musiqi folklorunun yaranmasında mahir xalq müğənniləri, aşıq və xanəndələr, xalq musiqisi ifaçıları əsas rol oynamışlar. Ümumxalq incəsənətinin formalaşmasında mühüm rol oynamış bu görkəmli sənətkarlar xalq arasında milli ideyaların təbliğatçısı və tərənnümçüləri kimi də çıxış etmişlər” [5]. Əlbəttə, yalnız təəssüf etmək olar ki, qəzet səhifələrində milli musiqimiz haqqında fikir yürüdən filosof-alim son dövr musiqi elminin qənaətləri ilə tanış deyil. Əks halda o, diqqət edərdi ki, muğam sənəti, və eləcə də, aşıq sənəti artıq xalq musiqisi kimi təsnif olunmur və şifahi ənənəli peşəkar musiqi

statusunda yer almışdır. İndi də, sovetlər dövründə olduğu kimi, müəllifi bəlli olmayan bütün milli musiqi nümunələrini xalq musiqisi kimi elan etmək ənənəsi davam etməkdədir. Halbuki, yuxarıdakı sitatda deyildiyi kimi, xalq mahnısı kimi qeyd olunan lirik mahnıların yaradıcıları mahir peşəkar müğənnilər, aşiq və xanəndələr olmuşlar.

Əvvəlcə bir məsələnin üzərində dayanmaq istərdik ki, predmetlərə yanaşma tərzı bu gün bütün dünyada dəyişmişdir. Yəni, artıq nə folklora, nə də “milli-professional” adlandırılan musiqiyə münasibət birmənalı deyil. Xüsusilə də bizim kimi postsovet məkanında yaşayan xalqlar və millətlərin sivil tarixini araşdırarkən, artıq çoxdan öz aktuallığını itirmiş olan sinfilik, xəlqilik kimi anlayışlar yavaş-yavaş sıradan çıxır. Artıq şifahi ənənəli musiqi janrlarının da xalq arasında necə, hansı mexanizmlərlə yayılıb formalaşması məsələsi kəskin mübahisə mövzudur. Bəzi tədqiqatçılar hesab edirlər ki, ümumiyyətlə, xalq musiqisi anlayışı kökündən yanlışdır. Yəni, sadəcə anonim musiqi mövcuddur, vəssalam. Çünki, “xalq mahnısı”, “xalq musiqisi” kimi terminlər əsas etibarilə kommunist ideologiyasının hökm sürdüüyü sovetlər birliyi musiqişünaslığında istifadə edilirdi. Əlbəttə, bu tip anlayışlar başqa ölkələrdə və başqa mədəniyyətlərdə də mövcuddur. Ancaq təəssüflə qeyd etmək lazımdır ki, III minilliyə qədər qoymağımıza baxmayaraq, bizdə hələ də bu ideoloji yön tədqiqatçılarımızın beynindən çıxmamışdır. Hələ də “zadəgan” və “kəndli” musiqisi deyilən bəsit anlayışlar hökm sürməkdədir ki, bu da sırf sinfilikdən və sinfiləyin ziddiyyətli xarakterindən doğan bir anlayış olaraq, qarşımıza çıxmaqdadır. Halbuki, istər folklorda, istərsə də milli-professional incəsənət növlərində başqa axınlar, başqa ideologiyalar, necə deyərlər, “başqa siniflər” də mövcud olmuşdur. Onlardan da biri dini musiqi kimi tanınan, amma əslində sufi musiqisi olan mistik incəsənətdir. Burada dini musiqinin və xüsusilə də sufi-təsəvvüf musiqisinin adını çəkmək olar ki, həmin zəngin Şərq incilərini bəzən nə folklora, nə də milli-professional musiqiyə aid etmək olur. Bu cür dolaşıqlığın və anlaşılmazlıqların səbəbi isə, yuxarıda qeyd etdiyimiz ideoloji boşluqdan irəli gəlir. Yəni, belə deyək ki, məsələ, sufi zikrlərini musiqi alətlərinin müşayiəti ilə, zəngin məqam müxtəlifliyi ilə təbliğ edən bir təriqət dərvişi hansı sinfə mənsub idi? Ən əsası, onun ifaçılığı, eyni zamanda şairliyi, aktyorluğu, hətta rəqqaslığı folklor nümunəsi idi, yoxsa professional incəsənət? Axı onun başqa peşəsi, başqa məşğuliyyəti yox idi... Üstəlik onu düşünmək lazımdır ki, həmin sufi dərvişlərin xüsusi olaraq bəstələdikləri musiqi parçaları üçün oxuduqları şeirlər yazılı ədəbiyyat nümunələri idi. Bu fikri eynilə aşiq ədəbiyyatı, aşiq yaradıcılığı haqqında da söyləmək mümkündür. Axı aşiq şeirləri kimi, aşiq havalarının özləri də şifahi ənənəyə müəyyən qədər söykənsə də, variantlılıq prinsipinə uyğun gəlmir... Əgər belədirsə, o zaman folkloru şərtləndirən nəzəri əsaslar hara getdi? Məhz elə bu səbəbdən də son dövrlərdə aşiq sənəti alim və tədqiqatçılar tərəfindən milli-professional incəsənət növləri sırasına daxil edilmişdir.

Söhbət konkret olaraq aşiq sənətindən gedirsə, söyləmək lazımdır ki, bugünkü aşıqlarımız ideoloji baza yoxluğuna, repertuar dayazlığına, poetik bayağılığa baxmayaraq, professionaldırlar. Bəs, yaxın yüz ilə qədərki dövrlərdə necə olmuşdur? Məsələ, Aşiq Ələsgər professional sənətçi idi, yoxsa folklor düsturlarına uyğun gələn el

aşığı? Ümumiyyətlə, nədir professionallıq? Bəsit və bir qədər də kobud şəkildə ifadə etsək, professional o adama deyilir ki, daşdığı nəsnə onun sənətidir, işidir və o bununla pul qazanır. Bəs, Aşiq Ələsgərin işi, sənəti aşılıq deyildimi? Digər tərəfdən, onun şeirləri şifahi yolla ötürülmürdümü? Bəli, bu cür çarpaz suallar girdabında qalmaqla, nəticədə anlamaq olmur ki, kimdir professional, kimdir qeyri-professional. Dahi Üzeyir bəy Hacıbəyli hələ keçən əsrin əvvəllərində yazırdı: "...Ümumi musiqi sənətini öyrənsək, öz milli musiqimizin tərəqqisinə böyük-böyük xidmətlər etmiş olarıq. Halbuki, əks surətdə, yəni musiqi elmindən bixəbər qalarsaq, öz musiqimizi bir qədər dəxi irəli apara bilmərik..." [1, s. 24]. Böyük bəstəkar eyni zamanda başqa bir yerdə deyirdi: "...Əcəba, Azərbaycan türkləri ümumi musiqini elm və sənətimizdə öyrənməlidilərimi, yoxsa buna heç bir ehtiyac hiss edilməyib, yalnız Şərq musiqisi ilə iştigal etmək kifayətmiş? Digər ibarə ilə biz Azərbaycan türklərinə "Ala-franqa", yaxud bizlərdə "yevropeyski" deyilən musiqini də öyrənmək lazımdır mı? Bəli, lazım və hətta vacibdir, yəni o qədər vacibdir ki, bizim öz musiqimizin tərəqqisi bundan asılıdır..." [1, s.46]. Üzeyir bəydən bu sitatları gətirməkdən əsas məqsədimiz odur ki, müasir tədqiqatçılarımız da milli musiqimizə məhz onun kimi belə geniş və qlobal aspektdə baxmağı öyrənsinlər. Bir daha vurğulamaq istərdik ki, bu məsələdə ideoloji tərəfə xüsusi olaraq, diqqət yetirmək lazımdır. Daşıyıcılıq təkcə həvəskarlıq və ya peşəkarlıq deyil. O, həm də vəzifədir, məsuliyyətdir, hətta ideoloji öncüllükdür.

Musiqi insanın ilahiliyə müraciətinin ifadə formasıdır. Musiqi insan varlığının əks-sədasıdır ki, ilk növbədə insanın harmonik inkişafı naminə öz daxili aləminə yönəlib. Musiqi insanlar arasında ünsiyyət vasitəsidir. İnsan varlığı, vücudu mikrokosmos olduğu üçün musiqi makrokosmosla mikrokosmos arasında vasitədir. Musiqi bütün bəşəriyyətin varlığıdır. O, insanlarda və heyvanlarda ən incə duyğuları, hissləri oyatmaq qüdrətinə malikdir.

Musiqini sənət nümunəsi kimi yaradan insandır. Onun yaratdığı musiqi çox rəngarəng, çoxplanlı və çoxjanrlıdır. Rəngarəng janrlarda yaradılan musiqidə emosional təsir ön plana çıxsa da, musiqi dili ilə müəyyən fikir, məzmun söylənilir. Musiqinin güclü emosional təsiri bütün canlı aləmdə özünü göstərməkdədir. Ümumiyyətlə, musiqinin, muğamların və aşiq musiqisinin əsas mahiyyəti sosial ehtiyacdən doğan və ictimai mühitdə, cəmiyyətdə bütün keyfiyyət göstəricilərinin yüksəlməsinə xidmətdir. İnsan sosial varlıq kimi müxtəlif psixik keyfiyyətlər olan xarakterik cəhətlərə, temperamentə, emosiyaya malikdirsə, muğam, aşiq musiqisi də insan mənəviyyatının varlığı olub, müxtəlif keyfiyyət göstəricilərinə, xarakterə, temperamentə, emosiyaya malikdir. İnsan bioloji, sosial varlıqdırsa, musiqi də ruhi, mənəvi varlıqdır. İnsanda irsi və gen yaddaşı mühüm amillərdən biridirsə, muğam və aşiq sənətlərində də irsilik və gen yaddaşı mövcuddur. Muğamlarda, aşiq musiqisində canlı obrazların, xarakterik cəhətlərin mövcudluğu onların mahiyyəti ilə bağlı olub, mənəviyyatı, psixi durumu tərənnüm edir. Muğam, aşiq musiqisi insanın psixos-emosional durumuna təsiretmə qüdrətinə malikdir. Deməli, muğam və aşiq musiqisi də insanın, sosial varlığın sosial ehtiyacından, zərurətdən yaranır. Bunu nəzərə alsaq deyə bilərik ki, muğam da, aşiq musiqisi də zərurətdən doğub.

Musiqi, muğam və aşiq sənətləri gerçəkliklə sıx əlaqədardır. Bu sənət janrlarından tarixin ayrı-ayrı dövrlərdə sufi məclislərində, Varlığa bağlı ilahilərin oxunmasında istifadə olunması sübut edir ki, onlar sadəcə, musiqi janrları olmayıb. Onlar insanı kamilliyə yüksəltdikləri üçün dünyanın dərk olunmasında insan varlığına əvəzsiz xidmətlər ediblər. Muğam fəlsəfəsi də fəlsəfə kimi insanın tərəqqisi, cəmiyyətdəki rolu və inkişafı ilə əlaqədar olub, onun həyatı dərk etməsi dairəsini genişləndirir.

Qədimlərdən şaman, dərviş, sufi məclislərində bir qayda olaraq musiqidən istifadə olunması, saraylarda, toy-düyünlərdə, müxtəlif mərasimlərdə geniş vüsət alması onu göstərir ki, musiqi insan varlığının ortaya çıxartdığı mənəvi zənginlikdir ki, cəmiyyətin, insaniyyətin inkişafına xidmət edir.

Bu varlıq, insaniyyətə Allah tərəfindən bəxş edilib. “Hələ qədim Şumer dövründə musiqinin bütün elmləri - fəlsəfəni, ədəbiyyatı, siyasəti, ritorikanı, astronomiyanı, nəhayət, göyü-yeri bir harmonik məkanda birləşdirən müqəddəs sənət kimi qiymətləndirilməsi də onu göstərir ki, musiqi insanlara verilmiş elə bir hikmətdir ki, o, kainatla həyatın və insanın Allaha qovuşması üstün mikrokosmosla (insan vücudu), makrokosmos arasında vasitədir” [4].

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

Öz təşəkkül mərhələsində aşıqlığın həm də “aşıklıq” ideyalarından, sufi-dərviş iqlimindən qaynaqlandığı bir sıra tədqiqat işlərində artıq işıqlandırılmışdır” [3].

Bir ozan bəlkə də peşəkar musiqiçi olmamışdır. Lakin onun başqa peşəsi də yox idi. Bu paradoksun özündə də qəribə bir məntiq vardır. Bu qəribəlik, bu məntiqi uyğunluq məhz ideoloji, əqli və ruhani bazis üzərində qurulmuşdur ki, biz bu gün məhz bundan məhrumuq! O zamankı el məclisləri, yürüş öncəsi və zəfər sonrası qəbilə, soy, tafia süfrələri elə bugünkü səhnələr, toylar, efirlər kimi bir şey idi. Orada ozanlar təkcə el-obanı, onun igidlərini, onun gözəllərini vəsf etmir, həm də öz zəhmətləri müqabilində müəyyən maddi qazanc da əldə edirdilər. Deməli, onlar professional idi. Bəlkə bu gün adına “xalq mahnısı”, “xalq rəqsi” və ya “el bayatısı” dediyimiz şeylərin müəllifləri də elə həmin peşəkar və təcrübəli istedad sahibləri olmuşlar?! Axı yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, hansısa bir xalqın, toplumun bir yerdə nə isə bir sənət nümunəsi yaratmaq mexanizmi heç cürə ağlabatan deyil. Çox güman ki, onların hamısının konkret müəllifləri olmuşdur. Lakin onların adları məşhur olmadığı üçün, yaratdıqları əsərlərə də öz möhürlərini vura bilməmişlər. Heç uzağa getmək lazım deyil. Bir neçə onilliklər bundan öncə efirlərdə, konsert məkanlarında adları “xalq mahnıları” olaraq elan edilən çoxlu sayda musiqi əsərlərinin konkret müəlliflə-

ri var idi. Onların bir çoxu bu gün də sağdır. Səbəb isə, həmin musiqiçilərin professional bəstəkar olmamaları idi. Daha doğrusu, onlar bəstəkarlıq fakültələrini bitirməmişdilər. Bu faktın özü folklorla professional musiqi anlayışının nə qədər qarışıq və müəmmalı olduğunun göstəricisi deyilmi?

Sonuncu məsələ daha çox özünü mahnı və təsnif yaradıcılığında göstərirdi. Elə bu gün də həmin yaradıcılıq prosesi davam edir. Çox zaman bu müəlliflər məşhur muğam xanəndələri idi. Əksər zamanlarda bədahətən bəstələnən bu mahnı və təsniflərə nə ad vermək olar – folklor, yoxsa professional musiqi? Ümumiyyətlə bu anlayışlar şəxslərə, yoxsa onların yaratdıqlarına aiddir? Əgər şəxslərə aiddirsə, o zaman “İrəvanda xal qalmadı” mahnısını bəstələyən Cabbar Qaryağdı oğlu da, “Qəmərim” mahnısını bəstələyən Xan Şuşinski də professional xanəndələr idi. Ancaq hər iki musiqi nümunəsi folklor xüsusiyyəti daşıyır – yəni şifahi şəkildə yaranıb, şifahi yolla ötürülüb və özləri də variantlıdır. Bu cür faktların mövcudluğu bir daha onu deməyə əsas vermir ki, əslində bütün xalq mahnılarının və ümumiyyətlə, folklor musiqinin konkret müəllifləri olmuşdur? Sadəcə, adları çəkilən həmin xanəndələr yaxın tarixdə yaşamışlar və yazılı qeydlərə düşmüşlər.

Qeyd etdik ki, şifahi musiqi yaradıcılığı müasir dövrümüzdə də davam edir və onun ən bariz nümayəndələri elə professional muğam xanəndələridir. Məsələn, qocaman muğam ustası, xalq artisti Əlibaba Məmmədov yüzlərlə belə mahnı və təsnifin müəllifidir. Lakin ömrünün çox hissəsi sovetlər dövrünə təsadüf edən sənətkarın min bir əziyyətlə başa gətirdiyi bu əsərlər onun adı ilə anons edilmirdi. Ə.Məmmədovun oxuduğu məşhur “Dəşti” muğamının dəramədi üçün S.Ə.Şirvaninin “Qəmindən qönçətək dil qanə döndü” misrası ilə başlayan qəzəlinə bəstələdiyi musiqi “Dəşti təsnifi”, həmin muğamın finalı üçün yazdığı “Sənin eşqin məni gətirdi dilə” mahnısı isə, uzun illər “xalq mahnısı” olaraq təqdim edilmişdir. Nə üçün? Əlbəttə ki, bu da dövrün kriterilərinə uyğun bir şey idi.

Əslində isə, yuxarıda adı çəkilən həmin qadağa və çərçivələr bu gün də qüvvədədir. İstedadsız və yadda qalan heç nə bəstələməmiş olan, ancaq məhz bəstəkarlıq ixtisası üzrə oxumuş birisini hər hansı bir ittifaq və ya təşkilat məmnuniyyətlə öz sıralarına qəbul edir, ancaq parlaq istedad sahibi olan, zəhmətkeş və məhsuldar bir sənətkar necə deyərlər, “diplomsuzluğu” ucbatından heç yerdə qəbul edilmir. Məgər professionallıq diplomdurmu? Ədalət bir tərəfə, burada məntiq də yoxdur. Niyə? Ona görə ki, haqqında danışılan məsələlərin elmi-nəzəri konsepsiyası işlənilib hazırlanmamışdır. Hələ də kimin peşəkar, kimin həvəskar olduğunu müəyyən edə bilmirik. Şərtlər və ölçü vahidləri isə, çox bəsit və ədalətsizdir.

Problemin digər yönü isə məhz muğam ifaçılığının özüdür. Heç kimə sirr deyil ki, muğam müştərək bir incəsənət növüdür. Yəni, bu gün Azərbaycan muğamlarını Yaxın və Orta Şərqi muğam bazasından ayrı düşünmək mümkün deyil. Muğamat Şərqi akademik musiqisidir. Muğam Şərqi klassikasıdır. Muğam sənəti heç bir zaman və heç bir yerdə folklor nümunəsi olaraq qəbul edilmir. “F.Əmirovun qeydlərinə görə, Şərqi musiqisində qayda-qanun əsas meyar kimi çıxış edir. Lakin burada da Qərbi musiqisində olduğu kimi, fərdi xüsusiyyətlər, yəni ifaçının, bəstəkarın yaradıcı-

lıq təşəbbüsü böyük rol oynayır. Orijinal musiqi materialının tapılması və onun kök salmış qayda-qanunlar çərçivəsində inkişaf etdirilməsi, bu və ya digər intonasiyanın, frazanın, keçidlərin, lad yönəlmələrinin, xromatizmlərin seçilib öyrənilməsi, məqam daxili yönəlmələr, modulyasiyalar, əsas məqama qayıdış zamanı hər hansı bir üsul və vasitədən istifadə etməsi ifaçının məharətindən, onun yaradıcılıq fantaziyasından asılıdır. Bununla o, muğamın emosional məzmununa da öz ruhunu gətirir” [2].

Hər şeyə rəğmən, muğam sənəti də folklor şərtlərinə tam olaraq cavab verir; müəllifsizdir, şifahi ənənəyə söykənir və çoxvariantlıdır. Əksinə, adı folklor nümunəsi olaraq çəkilən xalq mahnı və rəqslərinin bir çoxunun müəllifi məlumdur və onlar peşəkar ifaçılığa çoxdan daxil edilmişdir. Bəs onda necə olur ki, muğam sənəti professional incəsənət növü hesab edilir? Deməli, belə çıxır ki, peşəkarlıq və qeyri-peşəkarlıq haqqındakı nəzəri konsepsiyalar yanlışdır?! Bizə görə bəli, yanlışdır! Məsələlərin kökünə getdikcə, bu günə qədər mövcud olmuş yanaşma tərzinin ziddiyyətli məqamları daha da çox üzə çıxmağa başlayır. Problem ondadır ki, obyektlərə birtərəfli yanaşmaq olmaz. Belə olan halda biz indiyə qədər buraxılmış potensial yanlışları təkrar etməkdən başqa bir işə yaramayacağıq.

Bəli, muğam incəsənəti də eynilə aşiq sənəti kimi, ideoloji bir sənət növüdür. Lakin bu ideologiya kimlər tərəfindənsə uydurulmuş və mövcud rejimlərin məddahlığına xidmət edən ideya xətlərindən biri deyildir. Muğam məhz sufi-təsəvvüf incəsənətidir. Ancaq sufizm deyilən anlayışı qətiyyənlə dinlə qarışdırmaq olmaz. Ən azından ona görə ki, Şərq dinlərinin başında yer alan islam dini musiqinin varlığını ümumiyyətlə inkar edir. Lakin bizim muğamı ürfani musiqi adlandırdığımızın səbəbi onun ideya xəttini müəyyən etmək deyil. Bu tamamilə başqa tədqiqatın obyektidir. Biz məhz ifaçılar və ifaçılıq məsələləri üzərində dayanaraq, onların professional, yoxsa ənənəvi xalq sənəti olduğunu dəqiqləşdirmək istəyirik. Əlbəttə ki, bu, bir məqalənin işi deyil. Məsələlərin məğzi daha dərinədir. Yenə də mümkün olduğu qədər izah etməyə çalışırıq ki, milli-professional incəsənət olan muğam sənəti təkcə elitar təbəqənin və yaxud da zadəganların süfrəsinin məzəsi olmamışdır. Yəni, muğamata sadəcə, mütəkkəllərə söykənən bəylər, aşıqlara isə ayağıçarıqlı çobanlar qulaq asmamışlar. Sırf buna görə, onların birini peşəkar incəsənət, digərini isə ənənəvi xalq sənəti, yəni folklor adlandırmaq kökündən yanlışdır. Muğam sənətinin də, aşiq sənətinin də hədəfi və ünvanı tamamilə fərqli şeylər olmuşdur. Elə məhz bu səbəbdən də məsələnin əsl mahiyyətinə, yəni hər iki incəsənət növünün milli-professional, yoxsa folklor incəsənəti olduğu məsələsinə yenidən baxılmalıdır.

Muğam ifaçılığı yuxarıda da qeyd edildiyi kimi, şifahi ötürülmə yolu ilə mövcud olan bir sənət növüdür. Şifahi ənənəçilik özü ilə bərabər həm improvizəni, həm də çox variantlılığı gətirir. Bunlar ayrı-ayrı şeylərdir. İmprovizə ümumiyyətlə, şifahi ənənəli musiqiyə xas olan bir keyfiyyətdir. Məsələn, caz musiqisi də belədir. Yazılı not sisteminin şərtliliyi onun şifahi improvizasiya imkanlarının geniş şəkildə açılmasına şərait yaradır. Ancaq variantlılıq məsələsi sırf tarixi və tarixi-coğrafi məsələdir. Yəni, zaman keçdikcə, müxtəlif məkanlarda eyni muğamlar fərqli struktura

malik ola bilir. Hətta elə muğamlar da vardır ki, onların sadəcə adları qalmışdır. Həmin ad altında ifa edilənlər isə tamamilə başqa musiqi parçasıdır.

Məhz elə bu məqamda anlaşılr ki, professionalıq tam olaraq peşəkarlıq (sözün hərfi mənasında) demək deyil. Ancaq öz sənətini incəliklərini gözəl bilən, onun fəlsəfəsinə, tarixinə dərinlən bələd olan el sənətkarları, ozanlar, varsaqlar, baxşılar olmuşdur ki, musiqişünaslıq elmi onları peşəkar musiqiçilər olaraq tanımır.

Əlbəttə, biz əsas mövzudan bir qədər yayındıq. Lakin ümumi olaraq, demək istədiyimiz odur ki, sənətə və sənətkara qiymət verərkən, onun yaşadığı mühitdən, aldığı təhsil və tərbiyədən öncə onun kimliyi, onun ideoloji bazası və onun intellekti nəzərə alınmalıdır. Əks təqdirdə köçəri və yarımköçəri həyat təzi ilə oturaq şəhər mədəniyyətinin müqayisəsi prizmasından yanaşaraq, ozanlara, aşıklara xalq sənətçisi, muğam ifaçılarına isə saraylarda oxuyan professionalar kimi yanaşmağa davam edəcəyik.

Bütün bu deyilənləri göz önünə alaraq aşağıdakı məntiqi nəticələrə gəlmək olar:

Folklor janrlarının nümunəsi olan ən müxtəlif əsərlərin müəlliflik məsələsi haqqındakı fikirlər köklü şəkildə redaktə edilməlidir.

Professional musiqi təkcə peşə vərdisi olaraq qəbul edilməməlidir.

Folklor musiqisi ilə professional musiqinin qarşılıqlı münasibətlərinə elmi-nəzəri cəhətdən yenidən baxılmalıdır.

İfaçıların sənətkarlıq keyfiyyətləri onların yeganə meyarı olmamalıdır.

İdeoloji baxımdan köhnəlmiş yanaşma üsullarından imtina etməyin vaxtı gəlib çatmışdır.

Musiqinin təkcə bir sənət növü olaraq qəbul edilməsi onun mənəvi-ruhi və eyni zamanda da sosial əhəmiyyətini xeyli dərəcədə azaldır.

Tarixi baxımdan günümüze qədər gəlib çatmamış məsələlərin musiqişünaslıq elmində yenidən ortaya atılması vacibdir.

Azərbaycan folklor musiqisinin milli-professional tərəfləri yenidən araşdırılmalıdır.

Milli-professional musiqinin peşəkarlıq konturları daha dəqiq incələnməlidir.

Milli bəstəkarlıq məktəbinə daxil edilməyən həvəskar yaradıcılıq meyilləri haqqında yeni konsepsiyalar işlənilib hazırlanmalıdır.

İfaçılıq məsələlərinin tarixi kökləri yenidən araşdırılmalı və onlara tamamilə başqa bucaq altında yanaşılmalıdır.

Şifahi ənənəli məktəblərin tarixi dövr içərisində inkişaf, tənəzzül və təhrif edilməsi haqqında yeni tədqiqatlar aparılmalıdır.

Azərbaycan aşiq musiqisinin və eləcə də muğam sənətinin ümumtürk və ümumşərq kontekstində araşdırılaraq, onların professional, yoxsa qeyri-professional cəhətlərini təyin etmək lazımdır. Bütün bu və digər məsələlər haqqında daha geniş araşdırmalara hər zaman ehtiyac vardır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü. Ə. Əsərləri II cild, B.: Elm, 1965, 202 s.
2. Həsənova C. Fikrət Əmirovun xalq və professional musiqiyə dair mülahizələri. /Azərbaycan şifahi xalq və professional musiqisinin problemləri (Elmi məqalələr toplusu) I buraxılış, B.: 2002, s. 116-130
3. Kərimov H. “Ürfani” aşiq havalarının variantlarına dair.// “Konservatoriya” sənətsünaslıq üzrə elmi jurnal, № 1-2 (47), B.: 2020, s. 11-20 URL: <http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2020/07/Konservatoriya-2020-1-2-11-20.pdf>
4. İmrani.R. Muğam musiqi sənətinin tacıdır. // “Xalq Cəbhəsi” qəzeti. 2010. 27 iyul. s.14. URL:<http://anl.az/down/meqale/xalqcebhesi/2010/iyul/128557.htm>
5. Ömərov V. Azərbaycançılıq və milli musiqi folkloru. // “Səs” qəzeti, 18 Aprel 2012 URL:<https://sesqazeti.az/news/kivdf/216526.html>

Севиль ГАСАНОВА

Старший преподаватель АНК

Гюлай МАХМУДОВА

Старший преподаватель АНК

НАЦИОНАЛЬНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА ИЛИ ФОЛЬКЛОР?

Резюме: В статье рассматривается принципиальное отличие национально-профессиональной музыки от фольклорной. Раскрываются противоречивость подходов (устоявшиеся и новые) изучения данной области музыкознания, подчёркивается различие между этими двумя видами искусства, отмечается недостаточная разработанность затрагиваемой проблематики.

Ключевые слова: фольклор, профессиональный, мугам, ашугское искусство, устное, письменное, традиция

Sevil GASANOVA

Senior Lecturer of ANC

Gulay Makhmudova

Senior Lecturer of ANC

NATIONAL PROFESSIONAL MUSIC OR FOLKLORE?

Summary: The article examines the fundamental difference between national professional music and folk music. The entrenched and new approaches are discussed, which are mostly contradictory. It should be noted that the professional differences between thia two arts have not yet been adequately researched.

Keywords: folklore, professional, muhgam, ashug art, oral, written, tradition

Rəyçilər: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Байрам ГУСЕЙНЛИ

Кандидат искусствоведения, профессор

Таира КЕРИМОВА

Кандидат искусствоведения, доцент,
преподаватель и художественный руководитель
школы искусств “ART CENTER”

Адрес: Кале махаллеси, Истиглаль джаддеси 35/6 Илкаддым, Самсун,
Турция,

E-mail: altaira@windowslive.com

НАРОДНЫЕ ПЕВЦЫ И МУЗЫКАНТЫ: АЛИ КЕРИМОВ

В 1984 году в издательстве “Советский композитор” вышла в свет брошюра, посвященная жизни и творчеству одного из выдающихся азербайджанских музыкантов-зурначи Али Керимова. Она была фрагментом большой серии книг под общим названием «Народные певцы и музыканты», инициированная известным русским музыковедом В.С.Виноградовым.

В основу этой книжки положен материал о жизни и творчестве Али Керимова, который был по крупицам собран корифеем азербайджанской музыкальной фольклористики, профессором Байрамом Гусейнли.

В 70-е годы, когда я делала свои первые шаги по стезе этномузыкознания, и была ведома первым учителем на этом пути незабвенным Байрамом Халиловичем, я получила от него «заказ». Придя в очередной раз в кабинет народной музыки, где он бессменно сидел (а это было «святое место» - кабинет ректора консерватории Узеирбека Гаджибейли), я получила от шефа большую папку с нотами, отдельными заметками и фотографиями. «Из этого нужно сделать книгу», - коротко сказал Байрам Халилович, и занялся своими делами. Спустя год я выполнила этот заказ.

Книжка вышла в свет тиражом 2610 экземпляров. За 37 лет она стала библиографической редкостью, и потому мы с уважаемым профессором Л.Гусейновой решили ее перепечатать в виде статьи. Полагаю, что помимо текстового материала, работа ценна нотными записями, сделанными Б.Х.Гусейнли от великого зурначи.

Это авторские мелодии, анализ которых может привести к ценным выводам относительно национального музыкального мышления. Вот так выглядит обложка этого издания.

Имя Али Керимова стоит в ряду лучших представителей профессионального народного искусства конца XIX - первой половины XX веков. Он был современником таких замечательных музыкантов, как Курбан Примов, Джаббар Карягды, Сеид Шушинский, Кечечи оглы Мамед, Мирза Гусейн Мамедов, ашыгов Бозалганлы Гусейна, Алескера, Билала, Асада, Мирзы, Шемшира. Али Керимов виртуозно играл на азербайджанских духовых инструментах - зурне, балабане, тутеке, необычайно расширив их технические и выразительные возможности. Это позволило ему исполнять на них даже мугамы - сложнейшие формы народно-профессиональной музыки, требующие от музыканта не только совершенной техники, но и большого творческого дара. Огромная заслуга Али Керимова заключается и в том, что он превратил зурну, инструмент с резким тембром, в основном предназначенный для игры на открытом воздухе, в кантиленный, камерный инструмент. Али Керимов был не только исполнителем, но и автором многих мелодий, талантливым педагогом, воспитавшим целую плеяду учеников.

* * *

Шемаха – древнейший культурный центр Азербайджана, город прославленных поэтов и музыкантов - Хагани, Насими, Сеида Азима Ширвани, Сабира, ашыга Билала, ханенде Мирзы Мамеда Гасана. К западу от Шемахи, среди живописных гор, садов и виноградников расположено небольшое селение Кялва - родина Али Керимова. Можно ли считать случайностью, что будущий музыкант, сыгравший впоследствии видную роль в истории азербайджанской музыки, появился на свет недалеко от Шемахи, общепризнанной колыбели искусства?

Али родился в 1874 году в крестьянской семье. Родители его были Зульфугар Керим оглы и Балаханым Микаил кызы - простые труженики, далекие от искусства. Однако музыка изредка звучала в их доме. Это случалось тогда, когда в гости приходил эми – (брат отца). Он умел играть на балабане и зурне, был в глазах детей особенным человеком. Именно его игра пробудила в юном Али неодолимое влечение к музыке.

Семья была бедной, и мальчика уже в десятилетнем возрасте отдают в услужение к местному беку. Пася овец, Али опять сталкивается с духовой музыкой: ведь тутек для чабана является «производственным» инструментом. Толчком к самостоятельным занятиям послужил такой, с виду незначительный эпизод. Соседскому парню по имени Шахвелед купили балабан, и он упражнялся в игре на нем на зависть всем мальчишкам. Вот тогда-то Али и решил во что бы то ни стало овладеть этим инструментом. Однако оказалось, что прежде чем играть на нем различные мелодии, надо выработать особую технику дыхания: дышать носом и одновременно дуть в инструмент, не отрывая его ото рта.

«Как-то летним вечером, - вспоминал старый мастер^[1] - возвращаясь с пастбища, я взял две соломинки, продел одну в другую, лег плашмя на берегу

◆
небольшого озера и, вдыхая носом, стал дуть в воду. Вода стала булькать, а я был вне себя от радости. Ведь это означало, что я постиг секрет и могу теперь учиться играть на любимых духовых инструментах. Здесь же я срезал тростинку, проделал в ней три дырочки и сыграл свою первую мелодию.



и.т.д.

После того, как я два года отработал у бека, отец купил мне наконец гарзурну^[2]».

Первым учителем Али Керимова был известный на Ширване балабанист и зурначи Аллахверен Шыхи оглы. Два года Али состоял в трио, которое аккомпанировало талантливому ханенде Мирзе Мамеду Гасану (1831-1907), тоже уроженцу Шемахи, прославившемуся мастерским исполнением классических мугамов. В его репертуаре были такие дастгяхи, как Шур, Хумаюн, Чаргях, Махур, Раст, Баяты-Шираз, Рахаб, Забул, Рак-Хинди и др. Особенно хорошо ему удавался дастгях Хумаюн, включавший, по свидетельству Али Керимова, от 12 по 17 шобе - разделов. Интересно привести названия этих разделов, так как даже их простое перечисление дает представление о музыкальном кругозоре Мирзы Мамеда Гасана: 1. Нава-Нишапур; 2. Майе Хумаюн; 3. Пехлеви; 4. Шах-Хатаи; 5. Баяты-эджем; 6. Момихара; 7. Зенги шутур 8. Мани; 9. Маневи; 10. Месневи; 11. Гаджи юни; 12. Хиджаз; 13. Гилеи; 14. Дашти; 15. Баяты-тюрк; 16. Джовхари; 17. Майе-Хумаюн. Сейчас, например, мугаматисты хранят в памяти и исполняют от силы четыре-пять шобе. Исполнение этого дастгяха длилось около двух часов.

Али Керимов, переняв у ханенде этот мугам, играл его на балабане в течение полутора часов. Полтора часа непрерывной музыки, наполовину состоящей из импровизаций, на инструменте с весьма ограниченными возможностями, притом очень тяжелом в смысле звукоизвлечения! Это свидетельство выдающегося таланта А. Керимова.

Однако, сейчас говорить о высоком мастерстве еще рано — это у Али впереди. Пока он шагирд - зурначи Аллахверена и под его руководством осваивает азы своей будущей профессии. Вначале Али должен был ... забыть на время о зурне и балабане. Учение таких музыкантов начинается с освоения техники игры на ударном инструменте - непременно участнике всех без исключения народных ансамблей. Здесь сказывается многовековый опыт освоения традиции, как на Востоке, так и на Западе: обучение музыканта начинается с воспитания чувства ритма - основы основ жизнедеятельности человека.

Ансамблевая игра является наиболее распространенной в Азербайджане формой музицирования. Почти в каждом селе есть свои профессионалы - музыканты, обслуживающие односельчан. Выступают они не по одиночке, а в составе небольших групп – «зурначилар дестеси» и «балабанчилар дестеси». И в той, и другой группе по три участника, причем функции каждого музыканта строго определены традицией. Первого зурначи (или балабанчи) называют «уста» (мастер), второго - «демкеш» (державший тон), а третий участник играет на каком-либо ударном инструменте (чаще всего на нагаре) и его называют просто нагарачи. Без этих ансамблей не обходится ни одно важное событие в жизни народа, причем между ними существует определенное распределение функций. «Зурначилар дестеси» сопровождают все торжественные и праздничные обряды, происходящие на открытом воздухе, в частности свадьбы. Мягкий, приглушенный тембр балабанов как нельзя лучше соответствует камерной обстановке. Потому ансамбль балабанистов участвует в празднествах и обрядах, которые совершаются в доме, иногда сопровождает пение ашыга или ханенде, выступающих как правило с трио сазандаров (тар, кеманча, деф). Сочетание певца и исполнителей на духовых, вероятно, было обусловлено высоким уровнем развития в Ширване инструментально-исполнительской традиции.

Ведущая роль в таком ансамбле всегда принадлежит ханенде. Сопровождающий его пение инструменталист – «демкэш» - должен чутко предугадать направление мелодических линий (йол), исполняемого певцом мугама. Чем выше мастерство ханенде, тем свободнее он выбирает «йол», последовательность частей, направление импровизации. Случается, однако, и так, что аккомпанирующий певцу инструменталист перехватывает инициативу и «ведет» за собой ханенде.

Всего два года пробыл Али Керимов «демкешем». В небывало короткий срок, освоив под руководством Аллахверена технику игры на балабане и зурне, Али превзошел своего учителя. Рассказывают, что старый Аллахверен, покоренный игрой юноши, сам попросил Али занять место «уста» в своем ансамбле.

В шестнадцать лет Али стал известен как хороший музыкант далеко за пределами Шемахи. Он получает приглашение на самые богатые свадьбы, где выступает уже как «уста» в своем ансамбле, сопровождающем свадебные игры и танцы, часто аккомпанирует на балабане ханенде Мирзе Мамеду Гасану. Доводится ему выступать и со многими другими выдающимися мастерами мугамного пения.

В процессе почти ежедневной практики под руководством Мирзы Мамеда Гасана Али Керимов осваивает огромное количество песенно-инструментальных произведений и все дастгяхи, исполняемые устасом. Обладая феноменальными особенностями, схватывая все буквально на лету, он овладевает также ашыгским искусством. Однако, Али не останавливается на достигнутом, он чувствует потребность продолжить учение.

Третьим его учителем становится ашыг Дашдамир Гаджи оглы, уроженец села Ангехаран, расположенного недалеко от Шемахи. Поступив к нему к 1890 году, Али десять лет сопровождал пение ашыга игрой на балабане. В эти годы, помимо совершенствования в искусстве аккомпанемента при исполнении дастанов, Али изучает основные принципы строения наиболее распространенных форм ашыгской музыки, таких, как пешров, шикесте, кереми, герайлы, баяты, гёзеллеме, шешенги, гафия и др. Прозаический текст дастана обычно перемежается стихотворными эпизодами, к которым ашыг должен, в соответствии с ритмом и размером стиха, подобрать нужную мелодию - их он и его аккомпаниатор должны держать в памяти огромное количество.

В практике шемахинский ашыгов сложился целый ряд мелодических типов. Отметим, что названия некоторым из них даны самим Али Керимовым. Ниже приводим список традиционных мелодий ширванского региона, которые виртуозно исполнял Али Керимов.

1.Şikəstə və onun növləri:

Qocaman şikəstə
Vəlicanı şikəstə
Qobustanı şikəstə, *yaxud sadəcə* Qobustanı
Zarıncı şikəstə
Deymə şikəstə
Sarı torpaq şikəstə

2.Kərəmi və onun növləri:

Asil Kərəmi (Əsas kərəmi)
Ашыг керемиси (этот кереми исполняется на трех ладках грифа саза: майе (тоника - основной), орта (средний) и зил (верхний, высокий).

3.Gəraylı və onun növləri:

Gəraylı (əsas)
Deymə gəraylı
Zil gəraylı
Yayma gəraylı

4.Qəfiyə və onun növləri:

Qara qəfiyə
Güllü qəfiyə
Təcnis
Təxnis
Dübeyt

5.Qayda (əvvəllər Osmanlı adlanırdı)

6. Koroğlu melodiya və onun növləri:

Aşıq koroğlusu
Yumma koroğlu
Yekəpər koroğlu

Cığatayı koroğlu ^[3]

7. Bayatı

8. Müxtəlif ladlarda ifa edilən Şəşəngi və onun növləri:

Əsil (mayə) şəşəngi

Orta şəşəngi

Güllü şəşəngi

9. Ordubadı və onun növləri:

Əsil ordubadı

Orta ordubadı

Güllü ordubadı

10. Gözəlləmə və onun növləri

В последний раздел входят четыре мелодии, исполняющиеся по-разному в ладу «Сегях». Пятая мелодия этого типа исполняется в ладовом наклонении Баяты-Исфаган и называется «Узун дере».

Кроме того, Али Керимов выучил большое количество «дирингя» - мелодий танцевального характера, во время исполнения которых, сам ашыг поет и танцует. Перечисляя в беседе с автором брошюры названий ашыгских мелодий, усвоенных в период ученичества у ашыга Дашдамира, старый музыкант считал необходимым пояснять, в каком ладу или даже в каком разделе мугама обычно исполняются тот или иной образец.

Ашыгское профессиональное искусство, по-видимому, оказалось той интонационной почвой, на которой вырастали будущие ханенде и сазенде. В то же время, гибкие и логичные законы ладового развития мугама в свою очередь воздействовали на развитие ашыгской музыки этого региона. Диалектически развиваясь, обе ветви азербайджанского народно-профессионального искусства обогащали друг друга и в процессе взаимодействия порождали новые образцы национального искусства.

Характеризуя виды «Гафия», Али Керимов сообщил, что «Гара гафия» поется в ладе Шур (Баяты-Кюрд); «Гюлли гафия» - в ладе Раст (Баяты-Гаджар); «Теджнис» - в ладе Шахназ; «Технис» в ладе Шур; «Дубейт» - в ладе Сегях и т.д.

И только «Пешров» - вступление к дастану - основной форме ашыгского словесного и музыкального творчества - поется почти во всех ладах^[4].

После «Пешрова» следует второе вступление – «Устаднаме» (нравоучительного характера), по окончании которого, ашыг спрашивает собравшихся, какой дастан они хотели бы послушать. Узнав их мнение, ашыг начинает сам дастан.

Старые мастера утверждают, что существовало 10-12 разновидностей «Пешрова» - своеобразной вступительной виртуозной каденции. Али Керимов знал и исполнял пять. Две из них назывались «Алиджази» (или «Алиджаду» и «Чобан яйлагы»).

Общение с учителем Дашдамиром содействовало не только овладению им ашыгской композиционной техникой, но пробуждению и развитию творческого таланта Али Керимова.

В сочиненных им мелодиях прослеживается синтез двух ветвей: ашыгской и мугамной, где исполнитель является одновременно и композитором, творящим в рамках сложившихся традиций. Всего им создано свыше 50 мелодий, причем они настолько почвенны, что сравнивать их можно лишь с отшлифованными веками образцами азербайджанской инструментальной музыки, автором которых является народ.

Как сочинитель мелодий, Али Керимов поднимается на более высокую ступень в условно-иерархическом «табеле рангов» ашыгов и исполнителей-инструменталистов. Он становится уже «деде» (буквально отец), то есть мастером, учителем учителей, являющимся не только хранителем традиций, но и обладающим творческим даром. Созданные им мелодии будут заучивать десятки и сотни тех народных исполнителей, которые способны лишь воспроизводить с небольшими изменениями то, что хранится в сокровищнице народной памяти.

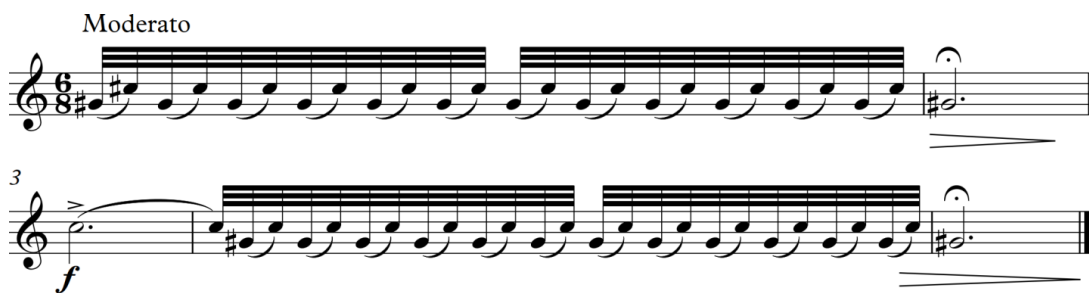
Репертуар каждого талантливого музыканта постоянно растет, как за счет собственных мелодий, так и в результате освоения им творчества других мастеров своего времени. Али Керимов рассказывает, например, что уникальнейшую танцевальную сюиту «Чахарзен дастгяхы» он услышал и перенял у известного устада зурначи Баба Балаш оглы в 1902 году, то есть в то время, когда сам Али Керимов был уже вполне сформировавшимся и очень известным исполнителем.

«Чахарзен дастгяхы» обычно исполняется ансамблем зурначей. В сюиту входят сольные мужские и женские, парные и массовые танцы. Каждый танец состоит из двух частей - медленной и оживленной. Обе они тематически родственны: фрагменты начальных мелодий варьируются в быстрой части танца. Танцы отличаются разнообразием темпа и общего рисунка мелодии и, вместе с тем, в произведении угадывается стремление его создателя к единству цикла, что проявляется в известной интонационной общности отдельных частей.





Начинается дастях медленным, размеренным выступлением, которое является своеобразной интермедией к танцу. Затем эта музыка неоднократно повторяется, как бы прославляя все произведение. Она исполняется, когда танцоры подготавливаются к следующему выступлению, меняются местами и и.д.



Иногда «Чахарзен дастяхы» звучит самостоятельно, как концертный номер, без танцев, в сокращенном варианте. Вот последовательность исполнения частей Али Керимовым:

1. Qarabağı
2. Yumma qarabağı
3. Şahpərdə qarabağı
4. Bayatı qarabağı
5. Qəhrəmanı
6. Mirzəyi

Вспоминая творчество зурначи Баба Балаш оглы спустя пятьдесят лет, Али Керимов особенно отмечал такие дирингя, как «Узун-дере», «Джыгатаи», «Гаджибала», «Юмма кероглы», «Иннабы», «Джейраны», «Пиргасаны», «Ясе-

мени» и многие другие, он говорил о том, настолько яркое впечатление оказала на него блестящая, виртуозная игра мастера.

Говоря о творческом общении Али Керимова с известными музыкантами своего времени, нельзя не вспомнить его совместное музицирование с таким выдающимся певцом-мугаматистом, как Джаббар Карягды оглы. Впервые они встретились на свадьбе в селе Арабмехти-бей, недалеко от Агсу. [5]

В те времена богатые свадьбы и другие празднества, называемые общим словом «той», проходили очень пышно и торжественно и длились иногда 12 дней. В зависимости от возможностей хозяина тоя, приглашалось несколько составов музыкантов: «зурначилар дестеси», ашыги со своими балабанистами, ханенде с сазандарами.

Али Керимов рассказывал, что был приглашен на свадьбу вместе со своим учителем и ашыгом Дашдамиром. Джаббар Карягды приехал в сопровождении тариста Сальянлы Ширина^[6]. Сидя в своей комнате, певец обратил внимание на музыку, доносившуюся из другого помещения. Там выступал ашыг Дашдамир со своим талантливым напарником. Оценив мастерство балабаниста, Джаббар захотел познакомиться с ним.

Это знакомство со временем вылилось в искреннюю дружбу. Знаменитый ханенде Джаббар Карягды стал приглашать его с собой на свадьбы, где балабан Али заменял в традиционном трио кеманчу. Вероятно, ансамблевая игра с ханенде и заложила основу будущей кантиленной трактовки духовых инструментов, которой прославил себя Али Керимов.

С теплой грустью вспоминая о днях, проведенных вместе с товарищем по искусству, старый уstad рассказывал: «Джаббару очень нравилось мое исполнение дастгяха Хумаюн». Почти каждый раз, когда мы встречались, он просил меня сыграть этот мугам. Слушал он мою игру не шелохнувшись, а по окончании как будто пробуждался ото сна и долго благодарил меня за доставленное удовольствие. Наше общение было насыщено музыкой. Великую радость нам доставляла возможность делиться друг с другом впечатлениями от нее. «Одна из моих мелодий, - «Беновше», - вспоминал далее Али Керимов, - была сочинена в его присутствии. Мы встретились на свадьбе у Селим бека. Была лучшая пора весны. Как-то утром гуляли с Джаббаром по лугу. Прелесть весеннего утра, красота и свежесть первых цветов произвели на меня неотразимое впечатление. Невольно руки потянулись к инструменту. Я взял его и стал играть. Когда я закончил, восхищенный Джаббар стал расспрашивать, что это за чудесная музыка. Я сказал, что не знаю, так как сочинил ее только сейчас. Тогда Джаббар предложил назвать эту мелодию «Беновше» в честь прекрасного утра и ароматных цветов»^[7].

Moderato

The musical score is written for a single melodic line in 6/8 time, marked 'Moderato'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The first measure is a repeat sign followed by a quarter rest. The piece is characterized by frequent trills (tr) and a variety of dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p dolce* (piano dolce), and *f* (forte). The score includes several repeat signs and fermatas. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece concludes with a final repeat sign and a quarter rest.

Среди знаменитых музыкантов, с которыми Али Керимову доводилось встречаться, были также Шекили Алескер (1866-1929), славившийся своим

великолепным исполнением дастгяха «Баяты-Шираз», Кечечи оглы Мамед (1864-1940), обладавший изумительным по красоте голосом, известные ханенде Сеид Шушинский (1889-1965), и Ислам Абдуллаев (1876-1964), шемахинский ашыг Ибрагим (1860-1920).

А Али Керимов был хорошо знаком также с гениальным азербайджанским поэтом Мирза Алекпер Сабиром (1862-1911).

В Шемахе, где жил до революции М.А.Сабир, фанатичные мусульмане, подстрекаемые духовенством и правящей верхушкой, травили его и объявили «баби»^[8].

Вынужденный заниматься самой низкой работой, чтобы прокормить себя и свою семью, поэт попал в положение парии, был фактически вне закона. «Благочестивые» шемахинцы считали зазорным для себя даже здороваться с кафиром. Али Керимов был одним из тех редких людей, кто общался с Сабиром. Их знакомство состоялось в 1885 году. «Я знал о Сабире понаслышке, - вспоминает Али Керимов, - и несколько раз видел его торгующим джыз-бызом в чайхане. Как-то, зайдя туда, я поздоровался с ним. Сабир был очень удивлен, что я обратился к нему с приветствием, так как обычно посетители чайханы не жаловали его вниманием. Мы с ним разговорились. После этого часто беседовали, встречаясь в чайхане или на улице. Как-то разговор зашел о музыке и музыкальных инструментах. «Давай, зайдем ко мне, - пригласил Сабир, - кое-что покажу». Мне было очень интересно посмотреть, как живет этот необычный человек. В доме у него было поразительно пусто и очень чисто. Единственное, что привлекало внимание - различные музыкальные инструменты, развешанные по стенам и разложенные по полкам. Здесь были почти все азербайджанские инструменты: тар, саз, гоша-нагара, тэбил, гавал, балабан, кеманча. Я в изумлении спросил: «Мирза! Зачем тебе эти кэрастылар?» Он ответил, что коллекционирует инструменты и немного играет на некоторых. Сабир снял со стены саз и поиграл мне... До отъезда поэта в Баку я еще несколько раз бывал у него. Мы подолгу беседовали об искусстве. Всякий раз, уходя из его дома, я чувствовал, что хозяин - великий человек, незаслуженно униженный людьми, и восхищался стойкостью, с какой поэт переносил все невзгоды, выпавшие на его долю».

Надо сказать, что сам великий музыкант был скромным крестьянином и оставался таким до конца своих дней. После советизации он, как музыкант, участвовал во всех праздниках и мероприятиях своего района. Перед нами автобиография Али Керимова - пожелтевший от времени листок, исписанный детским почерком. Диктуя ее кому-то из внуков, старый общепризнанный мастер с особой гордостью отмечает свое участие во всякого рода смотрах, олимпиадах и т. д. Все даты аккуратно расположены в хронологическом порядке и обозначены номерами.

Видимо, на первой же олимпиаде народного творчества в 1935 году выдающегося виртуоза услышал сам Узеир Гаджибейли. В том же году, в связи с

приездом в Баку М. И. Калинина, был дан большой концерт. Организаторы его - У.Гаджибейли и М.Магомаев приглашают на это мероприятие Али Керимова. Тогда и состоялось его личное знакомство с основоположником азербайджанской композиторской школы Узеиром Гаджибейли. Великий композитор был восхищен мастерством виртуоза-исполнителя и неоднократно приглашал Али Керимова в Баку для преподавания в музыкальных учебных заведениях, но уstad не хотел оставлять свои родные места, детей и учеников.



Программа концерта азербайджанского самодеятельного творчества на ВДНХ (1939 год)

В 1939 году мы встречаем имя Али Керимова в программе концерта азербайджанского самодеятельного народного творчества, состоявшегося в Москве на ВДНХ. Знаменитый музыкант руководит ансамблем зурначей. Нелегко было организовать такой коллектив. Собранные из разных сел, не привыкшие к игре в многочисленном составе, народные музыканты вначале неохотно соглашались принимать участие в этом мероприятии. Важным препятствием был неодинаковый строй инструментов. Али Керимов проявил удивительную твердость и настойчивость. С невозмутимым спокойствием он выслушивал все претензии и однажды попросил принести воск, с помощью которого сам настроил все сорок инструментов на единый лад.

Концерт азербайджанских народных исполнителей^[9] и особенно выступление ансамбля зурначей вызвали многочисленные отклики в прессе. «Суровая прямота воинственного напева «Джанги» в мастерском исполнении ансамбля колхозников-зурначей оставляет незабываемое впечатление (великолепен виртуоз-зурначи колхозник Али Керимов). Далеко на вольном воздухе разносятся призывные, резкие возгласы зурны и воображение слушателей живо рисует картины древних походов, шумных народных празднеств»...^[10]

Особо хочется отметить отзыв В. Виноградова, видного исследователя восточной музыки, который писал о широко известной в Азербайджане мелодии композитора-зурначи «Кероглы нагарасы»: «Неисчерпаемо многогранны формы народного творчества, демонстрируемые колхозной музыкальной самодеятельностью. Незабываемо яркое впечатление оставляет первый азербайджанский ансамбль колхозников-зурначей (духовой инструмент), в состав которого входит блестящий виртуоз на этом инструменте Али Керимов. Исполняемый этим ансамблем «Боевой марш Кероглы» звучит победно, воинственно и мощно»^[11].

Tempo rubato

f

Vivo

f

tr^b

tr^b

Еще шире развернулась общественно-музыкальная деятельность Али Керимова в годы войны. На фронте сражались с врагом его сыновья, а сам шестидесятилетний музыкант старался своим искусством внести посильную лепту в дело Победы. Он возглавил работу районного клуба, неоднократно приезжал в Баку, где играл в госпиталях перед ранеными бойцами, вкладывая в эти выступления всю свою душу.

Во время пребывания в Баку зурначи записывает на радио свои мелодии. Две из них, особенно популярные и любимые народом – «Хейва гюлю» и «Кероглы нагарасы», – стали для воинов-азербайджанцев своеобразным музыкальным символом Родины.

Эти мелодии часто звучали на передовой, вдохновляя бойцов на героические подвиги. С теплотой писали воины в письмах домой о неотразимом впечатлении, которое оказывала на них музыка Али Керимова.

Вместе со многими советскими людьми старый музыкант был награжден медалью «За доблестный труд в годы Великой Отечественной войны».

Несмотря на преклонные годы, Али Керимов продолжает интенсивную деятельность и после Победы. Листки его биографии пестрят датами и отметками о наградах. Теперь уже среди лауреатов смотров и конкурсов рядом с именем знаменитого устада появляются имена его талантливых учеников - внуков, среди них такие известные исполнители, как Агасаф Сейидов, Адиль Алиев, Фикрет Алиев, Арастун Алиев. У него учились также выдающиеся зурначи современности

Хасрат Гусейнов (из Кюрдамира) Иззеталы Зульфугаров (из Шемахи), Алафсар Рагимов (из Шеки), Уста Манаф (из Сальян) и многие другие.

Все чаще по радио и в концертах звучат мелодии, созданные Али Керимовым. Появление на эстраде старого, степенного человека, держащегося необычайно просто и скромно, всегда вызывало бурю аплодисментов. Его выступления проходили с неизменным успехом. Пресса неоднократно отмечала это.



Али Керимов во время занятий с внуками



*Али Керимов
(снимок 1956 года)*

Так, газета «Азербайджан гянджляри» от 22 октября 1952 года писала: «Семидесятипятiletний^[12] музыкант Али Керимов - выходец из Агсуинского района. Своей искусной игрой на зурне он прославил себя далеко за пределами родного села». «Али Керимов является автором большого количества танцевальных мелодий. Многие его произведения записаны на магнитную ленту. Мелодия «Горы Азербайджана» обработана молодым композитором Рауфом Гаджиевым для соло с хором. Это произведение включено в репертуар многих коллективов художественной самодеятельности», - сообщалось в газете «Коммунист» от 20 октября 1952 года.

До последних дней своих музыкант не расставался с любимым инструментом. И хотя годы делали свое дело - руки стали дрожать, глаза хуже видеть - не исчезли и не поблекли умение и мастерство.

Али Керимов ушел из жизни в 1962 году. Но до сих пор звучат в концертах, на народных торжествах и свадьбах сочиненные им мелодии, живут и воспитывают новое поколение музыкантов. Его ученики, бережно хранят память о нем современнике.

Долгие годы дружбы связывали замечательного мастера со старейшим таристом Ахмедом Бакихановым, который вспоминал о своем товарище по искусству: «У Али Керимова был свой стиль исполнения. Он отличался глубиной и осмысленностью интерпретации, безграничной технической свободой в сочетании с мудрой простотой. Его проникновенное исполнение всегда находило путь к сердцу слушателя. Этот мастер никогда не успокаивался на достигнутом. Его поиски часто запечатлевались в новых мелодиях и танцах. Он не переставал заучивать старинные мелодии у мастеров старшего поколения. Все это способствовало тому, что Али Керимов очень расширил репертуар балабанистов. Его собственные мелодии необычайно быстро распространялись среди музыкантов. Кроме того, Али Керимов отлично знал ашыгскую поэзию. Я с наслаждением не раз слушал в его исполнении дастаны, сказки, гёзеллеме, гошма, додагдеймез, герайлы. Мой друг, живя в деревне, часто приезжал в Баку, где с неизменным успехом участвовал в различных смотрах и торжествах. Это был замечательный музыкант и очень хороший человек. Его доброта и отзывчивость, готовность прийти на помощь в тяжелую минуту известны всем, знавшим его. Я бережно храню память об этом выдающемся человеке»^[13].

Али Керимов действительно был виртуозом высшего класса. Для этого музыканта практически не было ничего недостижимого. Инструменты, которыми он владел, раскрывали в его руках все заложенные в них возможности, и оказывалось, что возможностям этим почти нет границ. Али Керимов играл на балабане и даже на зурне мугамы. Для того, чтобы осознать необычность этого явления, надо хотя бы в общих чертах представить, как соотносятся специфика мугамного искусства и возможности этих духовых инструментов.

Справочник азербайджанских народных инструментов^[14] указывает, что звукоряды зурны и балабана в основе своей диатоничны с возможными хроматическими изменениями лишь некоторых ступеней. Однако, расширение ладового звукоряда достигается только при совершенном, виртуозном владении инструментом. Диапазон зурны и балабана также невелик - фактически полторы октавы.

Что такое мугамат? Это традиционное, отшлифованное в веках классическое импровизационное искусство. Опираясь на определенный лад, исполнители создают, демонстрируя свои виртуозные возможности, развернутую композицию (дастгах), где чередуются метрически четко организованные и сво-

бодные разделы (шобе), различающиеся опорой на разные ступени лада. Метрически организованные инструментальные разделы называются дерамедами, ренгами и диренгя. Метрически организованные вокальные разделы мугама, где ритм подчинен размеру поэтического текста, называются теснифами. Как ренги, так и теснифы интонационно соответствуют определенному разделу лада. Хорошие исполнители хранят в памяти десятки их образцов. Однако, фрагментами мугама, мобилизующими творческие и технические возможности исполнителя, являются разделы со свободной метрикой. Здесь исполнитель, основываясь на традиционном мугамном мышлении, на веками выработанных интонационных ходах, экспонирует лад в развернутом, художественно оформленном виде. Вся композиция азербайджанского мугама рассчитана на мелодически развитую экспозицию нижнего тонического звука, длительное движение к кульминации на октавном повторении тоники и завершающий спуск к исходному тону. Оригинальной особенностью мугама, как типа музыкальной формы, является нестабильность. Законы его построения являются лишь руководством к композиции. Талантливому исполнителю предоставляется возможность самому подыскивать новые способы экспозиции ладовых ступеней или переходов из раздела в раздел, и потому нельзя предугадать, во что выльется тот или иной мугам, который собирается исполнить музыкант. Таким образом, он является и интерпретатором, и творцом звучащей музыки. У него также должна быть высокая техника владения голосом или инструментом, ибо опеваемая ступень расцветается искусными хроматизмами, украшается тончайшей мелизматикой.

Именно поэтому мугамы обычно поются или исполняются на инструментах, своим тембром и техническими возможностями живо напоминающих человеческий голос - на многозвучном таре, изысканном уде, нежной кеманче. Скромным, крестьянским зурне и балабану трудно тягаться с ними. Али Керимов был одним из первых народных музыкантов, сумевших уравнять их права.

Для этого требовалось расширить диапазон духовых инструментов, увеличить количество хроматических тонов путем использования виртуозной губной техники — передувания. Мы далеки от мысли утверждать, что подобная революция была совершена только Али Керимовым. И до него зурначи и балабанисты знали способы извлечения высоких звуков на этих инструментах, применяя даже особый термин для их обозначения – «сефил сес»^[15]. Однако, то, что раньше было редким виртуозным приемом для Али Керимова стало обычным средством достижения художественной цели.

Правда, немаловажную роль в формировании музыканта играли его блестящие природные данные, совершенный дыхательный аппарат. Достаточно сказать, что даже в восьмидесятилетнем возрасте Али Керимов мог играть на зурне подряд в течение двух часов, а с перерывами его выступление длилось иногда около шести часов. С ним не мог тягаться никто из его даже более молодых современников.

Недюжинное творческое дарование, природные способности и высокий профессионализм позволили Али Керимову включить мугам в свой репертуар - сыграть его на узко объемном барабане.

Современники, видевшие и слышавшие его игру, отмечают прежде всего необычно сдержанную манеру музыканта, его «классическую» позу: он сидел глубоко на стуле, бережно и при этом надежно держа инструмент перед собой чуть опущенным книзу. При блестящей виртуозной игре он не допускал никаких внешне эффектных, но художественно малозначительных движений, которыми обычно любят уснащать свою игру сельские, а иногда и городские музыканты. Простота и благородство его натуры, серьезное отношение к искусству раскрывались уже в его осанке и передавались слушателю еще до того, как начинала звучать музыка. А сама музыка очаровывала слушателя красотой и чистотой тембра, интонации, безукоризненной отточенностью фраз. Особенно поразительным было умение мастера менять тембр инструмента, приближая его к звучанию кеманчи и человеческого голоса. Это сознательное подражание стало возможным только после превращения такого холодного, как балабан, и резкого, как зурна, инструмента в инструменты кантиленные, способные выпевать выразительные фразы.

Ахмед Бакиханов говорит об особом стиле исполнения Али Керимова. Создание его или привнесение какого-либо нового исполнительского приема в практику народного-профессионального музицирования является своего рода сверхзадачей для музыканта. Именно в этом заключается новаторство, развитие традиционной структуры музыкального произведения. В практике применяется особое образное выражение, обозначающее введение оригинальных исполнительских штрихов или приемов. Об их авторе говорят: «*Онун оз бармагы вар*». Дословно: «У него есть своя пальцовка», то есть он придумал новый оборот, требующий новой аппликатуры. Такое выражение бытует у таристов, но его трактуют и в более широком смысле. Во-первых, отсюда как бы прокладывается «мостик» от виртуозного исполнительства к сочинению собственных произведений. Во-вторых, создание своих оборотов и своеобразных штрихов - первая ступень в выработке творческой индивидуальности.

Трудно сказать, когда Али Керимов начал сочинять мелодии. Видимо, это произошло в 90-х годах XIX века, когда творческий облик музыканта сформировался окончательно. Али Керимов, как уже было сказано, является автором более пятидесяти произведений, прочно вошедших в репертуар современных исполнителей на народных духовых инструментах. Но ни одна мелодия не была записана им самим - распространялись они исключительно устным путем. Осознавая себя прежде всего музыкантом-исполнителем, а не композитором, Али Керимов творит в рамках взрастившего его искусства, не помышляя об оригинальности. Все в его музыке - начиная с формы и кончая даже интонационной основой - предопределено традицией, зиждется за ней, закрепляет ее,

как и любое другое произведение национального фольклора. В этом смысле музыка Али Керимова, имея автора, является народной, принадлежит современному народному творчеству.

Великие поэты Востока - Низами, Физули, Навои - создали поэмы «Лейли и Меджнун» на один и тот же сюжет, но при этом каждый написал свое произведение. Восточные музыканты несколько столетий подряд играют одни и те же мугамы, но каждый из них в тоже время играет только свой мугам. Пожалуй, еще более характерным является ашыгское творчество, где одни и те же дастаны (сказания) имеют жесткую схему развития действия, однако при исполнении каждый раз интерпретируются по-своему, обретая новую эмоциональную трактовку.

Народный музыкант творит в строго ограниченных рамках не потому, что он не в состоянии сочинить что-то принципиально новое. Искусство, которому он служит, теснейшим образом обусловлено определенной функцией. «Приуроченность» некоторых жанров музыкального фольклора и является причиной, основой их консерватизма. Для устойчивости инструментальной народной музыки большое значение имеет ее прикладной характер, в первую очередь, связь с танцем. Чаще всего инструментальные мелодии создаются с учетом их пластического воплощения, и здесь заложен корень устойчивости ритмоформул, структуры, фактурной переменности.

Творчество Али Керимова, как и сотен безвестных музыкантов, основано на традициях фольклора. Его мелодии выдержаны в нормах установившихся жанров. Он создает варианты знакомого, по-своему интерпретируют его.

Таковы, например, его мелодии «Кероглунун оюну» и «Гехреман Кероглы», сочиненные на основе традиционных жанров «зорхана»^[16]. Первая из них предназначена для исполнения перед началом соревнований в борьбе. Под аккомпанемент зурны в своеобразном танце участники поединка демонстрируют свою отвагу, удачу и ловкость. Вторая мелодия звучит уже во время поединка, подбадривая борющихся, поддерживая их воинственный пыл.

Музыкант, исполняющий (и тем более сочиняющий) «зорхана», естественно, стремится установить соответствие между образным содержанием музыки и ее практическим предназначением, в силу чего его свобода как исполнителя и сочинителя достаточно ограничена. Однако подлинны художники - а именно таким был Али Керимов - и в этих условиях находят возможность проявить творческую индивидуальность.

Во время свадебного обряда наряду с песнями звучат и инструментальные мелодии. Они исполняются на зурне - инструменте, участию которого в свадебном ритуале придается особый смысл. Именно ей поручено солировать в кульминации обряда - при вызове невесты и ее проводах. В соответствии с этим существует несколько освященных традицией мелодий, исполняющихся в данной ситуации. Нужна большая творческая смелость, чтобы предложить собственную «Гялин хавасы», достойную заменить отшлифованный веками вари-

ант. Али Керимов создает такую мелодию, и она действительно оправдывает свое назначение. Невольно хочется повторить слова одного молодого фольклориста, впервые услышавшего эту чарующую мелодию: «Хотел бы я быть той невестой, которую так призывают!»

Среди произведений Али Керимова есть и такие, которые сочинены на основе традиционных ашыгских мелодий. Их содержание и возникновение связано с сюжетной линией дастана, но они могут исполняться как в цикле дастана, так и самостоятельно. Особенно распространены напев и наигрыши из многочастного сказания о народном азербайджанском герое и ашыге Кероглы. Так, в дастане после рассказа о боевых подвигах героя традиционно исполняется мелодия под названием «Кероглы нагарасы»^[17]. Али Керимов и здесь смог создать свой вариант, который стал одним из самых великолепных его произведений, получивших широчайшую популярность.

Слушая «Кероглы нагарасы» Али Керимова, нельзя не восхищаться мастерством музыканта, сумевшего так ярко и правдиво передать напряженную атмосферу битвы. Автор не использует звукоизобразительных, натуралистических приемов, но тем не менее ему удалось создать реалистическое полотно, правдиво отражающее воинственный дух и пафос сражения. Здесь большую роль играет контрастное сопоставление тембра и ритма двух участвующих в ансамбле инструментов - зурны и нагары. Этот инструмент придает произведению большой динамический импульс. Размеренное, более спокойное вступление сменяется быстрой темпераментной второй частью. Необычное впечатление создает непрерывный звуковой поток. Партия зурны состоит из небольших повторяющихся фраз, которые плотно смыкаются друг с другом и следуют сплошной динамичной волной.

Али Керимов создал большое количество инструментальных мелодий, предназначенных либо просто для слушания, либо для сопровождения танцев. Наиболее популярные записаны на магнитную пленку или существуют в нотной записи, сделанной Б. Гусейнли от самого устада. Приводим названия расшифрованных мелодий:^[18]

1. Alma gülü
2. Alça gülü
3. Bənövşə
4. Əfruzə
5. Yasəmən
6. Koroğlu nağarası
7. Kürd rəqsi
8. Gənclik rəqsi
9. Mehriban
10. Məxməri
11. Səlvəri

12.Sima

13.Sünbülü

14.Neyva gülü

15.Çəmənı - 1

Далее приведем 11 примеров, сочинений Али Керимова, положенные на ноты Б.Х.Гусейнли.

Полагаю, что они являются ценнейшим материалом, поскольку отражают специфику ладо-мелодического мышления народа, преломленную сквозь призму таланта великого мастера-зурначи Али Керимова.

2. Мелодии, сочиненные Али Керимовым

1. Çəmənı - 1

Moderato



2. Mehribanı

Allegretto

Musical score for "Mehribanı" in 6/8 time, key of D major. The score consists of five staves. The first staff starts with a repeat sign and a key signature change to D major. Dynamics include *p*, *mf*, and *f (p)*. Trills (*tr*) are marked above several notes. The piece ends with a repeat sign.

3. Yasəmənı

Moderato

Musical score for "Yasəmənı" in 6/8 time, key of B-flat major. The score consists of three staves. The first staff starts with a repeat sign and a key signature change to B-flat major. Trills (*tr*) are marked above several notes. The piece ends with a repeat sign.

4. Səlvəri

Allegro

mf

f

mf (p) dolce

tr

5. Alma gülü

Moderato

mf

p dolce

mf

f (p)

tr

6. Əfruzə

Allegretto

The musical score for 'Əfruzə' is written in 6/8 time and B-flat major. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 6/8 time signature. The music is marked *mf* (mezzo-forte) and features a series of eighth and sixteenth notes, some with accents. The second staff continues the melody, marked *f(p) dolce* (forte piano dolce). The third staff is marked *mf*. The fourth staff is marked *f(p)*. The fifth staff is marked *mf*. The sixth staff is marked *p* (piano) and ends with a double bar line. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and dynamic markings.

7. Çəhrayı

Moderato

Musical score for 'Çəhrayı' (Moderato). The score is written in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several repeat signs (double bar lines with dots) throughout the piece. Dynamic markings include *mf* (p) and *f*. Trills are indicated by 'tr' with a flat symbol. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

8. Sima

Allegretto

Musical score for 'Sima' (Allegretto). The score is written in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm. Dynamic markings include *mf* and *p*. The piece concludes with a double bar line.

9. Şən kolxoz

Allegretto

f
 mf
 p dolce
 mf

10. Alça gülü

Allegretto

p
 f
 mf (p)

11. Heyva gülü

Moderato



[1] Здесь и в дальнейшем цитируются записи бесед с Али Керимовым, сделанные Б.Х.Гусейнли в 1958-1959 годах. Рукопись хранится в библиотеке Республиканского дома народного творчества имени ашыга Алескера.

[2] В быту зурну иногда называют гара-зурна.

[3] В исполнении ансамбля зурначей эти мелодии сопровождают состязания в борьбе (Юмма кероглы), скачки (Экапа кероглы) и танцы борцов после состязания (Джагатайы кероглы).

[4] И по функции, и по содержанию «Пешров» напоминает «Дерамед» – вступление к дестяху, вводящее слушателя в интонационно-ладовый и образный строй мугама.

[5] Районный центр Агсу расположен на 120 км западнее Баку.

[6] Ширин Мешеди Гусейн оглы Ахундов (1878-1927) – уроженец города Сальяны – выдающийся тарист, талантливый представитель традиционной азербайджанской исполнительской школы. В 1914 году Венгерская фирма «Премьер-Рекорд» записала на граммафонную пластинку ряд мугамов в его исполнении.

[7] Кстати, такова же история создания и другой популярной мелодии зурнача – «Хейва гюлю» Он вспоминает, что сочинил ее в айвовом саду, вдохновленный красотой цветущих деревьев.

[8] Последователем Баба (180-1850) – вождя мусульманской секты Али Мухаммеда.

[9] Интересно отметить, что среди участников этого концерта были композитор Сейид Рустамов, ханенде Шовкет Алекперова, тарист Гаджи Мамедов – ныне народные артисты Республики.

◆ [10] Газ. Правда, 1939, 4 августа. ◆

[11] Газ. Известия, 1939, 21 августа.

[12] В 1952 году Али Керимову было 78 лет. Здесь, как и в следующей цитате, возраст зурначи указан не точно.

[13] Бакиханов А. Воспоминания об Али Керимове. Прочитаны 20 апреля 1974 года по радио в передаче, посвященной к 100-летию со дня рождения выдающегося мастера.

[14] Гусейнли Б. Х. Азербайджанские народные инструменты. Баку, 1965 (рукопись).

[15] То есть блуждающий звук (флажолетный звук); путем особой техники губ и пальцев виртуозные исполнители извлекают самые высокие звуки (4-ой октавы) и тем самым расширяют диапазон инструмента (в частности, зурны).

[16] Зорхана - это и помещение для физических упражнений, и инструментальные мелодии, сопровождающие соревнования, происходящие в зорхане.

[17] Обычно «Кероглы нагарасы» переводят как «Боевой клич Кероглы», дословно же это означает «Барабан Кероглы». Барабан-нагара - один из ударных азербайджанских инструментов (своеобразная литавра).

[18] Все они сочинение для зурны. Однако, в 1959 году, когда производилась запись их, Али Керимов был уже в преклонном возрасте, и диктовать фольклористу мелодии на этом инструменте старому зурначи было не под силу. Лишь некоторые из них удалось записать в исполнение на зурне - они отмечены звездочками. Остальные Али Керимов исполнял на балабане.

Məleykə HÜSEYNOVA

AMK-nın professoru, filologiya elmləri doktoru

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov 7

Email: meleyke960@gmail.com

AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATINDA BABƏK TARİXİ ŞƏXSİYYƏT KİMİ

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan ədəbiyyatında Babək obrazını yaradan ədiblərin bu obraza özünəməxsus lirik-psixoloji yanaşması əks olunub. Bir sıra əsərlərdə Babəkin psixoloji portreti, keçdiyi mübarizə yolu təhlil olunub.*

***Açar sözlər:** Babək, Xəlifə Mömin, xürrəmilər*

Azərbaycan ədəbiyyatında Babək hərəkətinə həsr olunmuş bədii əsərlər az deyil. İlk növbədə görkəmli yazıçı və dramaturq C.Cabbarlının adını, onun “Od gəlini” tarixi pyesini qeyd etmək lazımdır. C.Cabbarlı irsinin tanınmış tədqiqatçılarından ədəbiyyatşünas alim F.Vəzirova pyesin müasirliyi haqqında yazırdı: “C.Cabbarlı üçün tarixi mövzu yeni fikirlərin, yeni duyğuların təbliği üçün bir vasitə olmuşdur. Əsərdə (“Od gəlini” nəzərdə tutulur.: M.H.) müasir ideyalar, xalqı düşündürən bir sıra mühüm ictimai-siyasi məsələlər öz bədii ifadəsini tapmışdır” [10, s. 51]. Mənzum pyeslər üçün lirizm nə qədər təbii və vacibdirsə, C.Cabbarlının bu pyesinde lirizm ilk növbədə sənətkarın mövzuya və problemə münasibətinə uyğundur. Görkəmli dramaturq tarixi həqiqətlərin emosional ifadəsinə üstünlük vermiş, oxucunun hiss-duyğularına təsir göstərməyə çalışmışdır.

Məhz, zərurət digər şair və yazıçıları bu aktual mövzuya müraciət etməyə vadar etmişdir. C.Cabbarlıdan sonra eyni məqsədlə Babək mövzusuna müraciət edənlərdən biri də şair O.Saravəlli olmuşdur. “Babək” mənzum pyesi ideyasına görə aktuallığını qoruyub saxlasa da, tədqiqatçılar bu əsərdə qüsurlar, iradlar olduğunu da göstərmişdilər. Babək hərəkətinin geniş xalq kütləsinə dolğunluqla və poetik formada çatdırılmasında B.Vahabzadənin “Dar ağacı”, İ.Selvinskiyin “Babək” pyesi mühüm rol oynamışdır. Bu əsərlərdə ilk növbədə lirizm növ və janra xas xarakterik formada təzahürünü tapıbdır.

Azərbaycanın görkəmli sərkərdəsi, böyük əzəmətli xalq üsyanının rəhbəri Babəkin həyatı, fəaliyyəti, amalı Cəlal Bərgüşadın “Sıyrılmış qılınc” romanında geniş planda təsvir olunmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, yazıçının bu əsəri Babək mövzusunda yazılmış və kitab şəklində çap olunmuş ilk romandır [1]. Tarixi faktlara bu və ya digər dərəcədə əməl edən müəllif bədii təxəyyülün imkanlarından istifadə hesabına milli ideyalara uyğun gələn Babək obrazını yaratmışdır. Akademik Z.Bünyadovun [3], S.Nəfisinin [7], M.Tomaranın [9] əsərlərinə istinad edən C.Bərgüşad orijinal bir əsər yazmışdır. Roman Azərbaycan tənqidində geniş reaksiya doğurmuş, əsərin məziyyətləri ilə yanaşı qüsurlar və nöqsanları da ətraflı qeyd olunmuşdur. Roman ictimai-

siyasi, tarixi faktlara riayət baxımından dolğun təhlil edilmişdir. Əsərdə əsas məqsəd romanın ifadə planındakı lirizmdir. C.Bərgüşadın “Sıyrılmış qılınc” romanında hadisəçiliyə geniş yer verilmiş, epik təsvir hadisə və obrazların mənəvi dünyasının psixoloji təhlil hesabına açılmasını üstələmişdir. Romanda təsvirçilik üstünlük təşkil edir. Bu mənada yazıçı romanda Ruhiyyənin, gözəllərin bəzənməsində, Bağdaddakı xəlifə sarayının təsvirində ifrata varmış, süjet xəttinin inkişafı ilə birbaşa və əsaslı şəkildə bağlı olmamışdır. Tarixi məişət reallığı kimi, obrazların da mənəvi dünyası, danışq dili, əqidə və inamı müasirləşdirilib. Bütün bunlar romanda lirizmin özünəməxsus təzahüründə də özünü bariz göstərir. Yazıçı lirizmdən kolorit kimi istifadə etmişdir. Başqa sözlə desək, C.Bərgüşadın romanında lirizm nə əsərin məntiqindən doğur, nə də romanın poetik sistemində ayrılmaz tərkib hissəsidir. Lirizm yazıçının dünyagörüşünün ifadəsidir. Yazıçı əsəri şərti olaraq desək, iki yerə ayırmışdır: bir tərəfdə istismar olunanlar, işğala məruz qalanlar, üsyançılar, digər tərəfdə istismar edilənlər, işğalçılar, üsyançılar mübarizə apardıqları, daha doğrusu düşmənlər. Birinci tərəfin təsvirində yazıçının mövqeyi, rəğbəti aydın hiss olunur. İkinci tərəfin təsvirində isə ədib bir çox hallarda antipatiyasını gizlətməmiş, ən yaxşı halda loyallığını qoruyub saxlamışdır. Birinci tərəfin təsvirində lirizmin təzahürü emosional və məqsəddir. Xəlifə deyir: “Mənim mələyim, həyat nəşədir. Həyatda nəşədən qiymətli bir sərvət tanımıram” [4, s. 22-23]. Göründüyü kimi bu lirik ovqatdan yazıçı xüsusi rəğbət bəslədiyi Babəkin əleyhdarlarını mənfi planda təsvir etmək (yəni, gecə-gündüz eyş-ışrətlə məşğuldur və s.) üçün istifadə etmişdir.

Ə.Məmmədخانlının “Babək” romanında isə lirizmdən orijinal şəkildə istifadə olunub. Məlum olduğu kimi, yazıçı bir roman üzərində uzun müddət yaradıcılıq işi aparmış, təəssüflər olsun ki, sağlığında əsəri başa çatdırmamışdır. Ədib dünyasını dəyişəndən sonra onun, “Babək” romanını xalq yazıçısı Anar çapa hazırlamış, ilk dəfə “Azərbaycan jurnalında”, daha sonra isə ayrıca kitab şəkilində çap etdirmişdir [5]. Yazıçı əsər üzərində 20 il işləmişdir. Anar romana ön söz yazmışdır [2]. Romanı yazıb başa çatdırdığı illər ərzində Ə.Məmmədخانlı bu mövzuda “Babək” filminin ssenarisini (1977), “Xürrəmilərin ağ şahini” pyesini (1975) yazmışdır.

Anar haqlı olaraq yazır ki, “əsərin hər iki hissəsini (həm roman, həm də pyesi.: M.H.)” ümumi vəhdətdə birləşdirən böyük bir ideal, müqəddəs bir amal - “Azadlıq ideyası” və ya Ə.Məmmədخانlının özünün çox sevdiyi ifadəni işlətsək “Azadlıq yanğısı” bu və ya digər dərəcədə hamını sıxan mənəvi əsarət dövründə Ə.Məmmədخانlı bu əsəri “azadlıq eşqinə və azadlıq eşqi ilə yaratmışdır” [2]. Bu amal, bu ideya romanın ana xəttini təşkil edir. Amma romanda azadlıq ideyasını ancaq və ancaq millətin əsarətdən, işğaldan azad olması kimi başa düşmək düzgün deyil. Ə.Məmmədخانlının Babəkə həsr edilmiş hər üç əsərində (“Babək”, “Xürrəmilərin ağ şahini”, “Od içində”) millətin, xalqın azadlığı şəxsiyyətin mənəvi, dini azadlığı ilə birlikdə, vəhdətdə götürülmüşdür.

“Uzaq gələcəyin məhkəməsində ortada olan sənədlərin içərisində Ənvər Məmmədخانlının əsərləri də olacaq və bunların içində deyilənlərə belə baxmayaraq

“Babək” romanı mühüm yer tutacaq” [8]. Roman çoxplanlı, çoxqatlı, çoxşaxəli bir əsər kimi düşünülmüşdür. Geniş epik lövhələr, panoramlı təsvirlər, zəngin xarakterlər, mürəkkəb hadisələr, süjet xəttinin çoxşaxəli inkişafı əsərin məhz epopeya kimi nəzərdə tutulduğunu əks etdirir.

Romanda yazıçı konkret hadisəni, obrazı və ya obrazın taleyinin bir parçasını lirik planda ifadə etmişdir. Yazıçı lirizmi hadisəyə görə seçmir. O, obrazları özünəməxsus formada mənalandırmışdır. Fəciəvi taleli Babək surətinin təsvirində yazıçı epik vüsətli əsərlərə xas lirizmdən istifadə etdiyi üçün Babək fiziki gücünün, ideallarının möhtəşəmliyi ilə deyil, ilk növbədə mənəviyyatının, insani keyfiyyətlərinin qeyri-adiliyi ilə diqqəti cəlb edir.

İnsanın mənəvi dünyasının, hiss və duyğularının, iç dünyasındakı sevinc və iztirablarının təsvirinə meyl göstərən yazıçının əsərində insan obrazları emosionallığı, həzinliyi, kövrəkliyi ilə yadda qalır. Yazıçı bəzən bu xüsusiyyətləri məqsədli şəkildə elə qabardır ki, hətta obrazların qəhrəmanlıq səviyyəsinə çatın fədakarlığı, cəfəkeşliyi adi hal kimi diqqəti cəlb edir. Yazıçı insanın böyüklüyünü məhz onun mənəviyyatının təmizliyi, insan (ata-ana, bacı-qardaş və s. kimi) kimi missiyasını yerinə yetirməyə qadir olub-olmaması ilə müəyyənləşdirir. Bu baxımdan deyə bilərik ki, Ə.Məmmədخانlının yaradıcılığında zahiri amilləri ilə fərqlənən xarakterlərin əvəzinə məhz mənəvi-əxlaqi saflığı, bütövlüyü ilə seçilən xarakterlər yaradılmışdır. Bu isə ilk növbədə yazıçı kimi onun ədəbi mövqeyi və buna uyğun olaraq lirik nəşrin imkanlarından maksimum şəkildə istifadə etmək bacarığı ilə bağlıdır.

Romanda hadisələr əslində iki əsas obrazın məhvərində dövr edir. Bunlardan biri Xəlifə, digəri isə Babəkdir. Bu iki obraz özünü, seçdiyi həyat yolunu, müəyyənləşdirdiyi əqidəni haqlı sayır. Romanda real tarixi şəxsiyyətlərin həyatı maksimum dəqiqliklə əks olunub. Lakin oxşar digər bədii əsərlərdən fərqli olaraq, Ə.Məmmədخانlı tarixi həqiqətlərin və şəxsiyyətlərin ömür yolunun təsvirində orijinal yol seçmişdir. Obrazların mənəvi dünyasının təsviri ön plana çekilib. Bu obrazların nə etməsindən daha çox, nə fikirləşməsi qabarıq işıqlandırılmışdır.

Xəlifə və Babək ənənəvi müsbət-mənfi qəhrəman standartlarından kənara çıxan obrazlardır. Xəlifə hökmdardır. O, istər-istəməz hökmranlıq kodeksinə, funksiyalarına, tələb və etikətlərinə əməl etməlidir. Əks təqdirdə hökmranlığı uzun sürə bilməz. Hökmdarlığını qoruyub saxlamaq üçün Xəlifənin yeganə vasitəsi gücüdür. Deməli, Xəlifə Məmun gücü təmsil edir, gücün simvoludur. Xəlifə Məmun əməlləri ilə klassik hökmdar tipidirsə, düşüncə, mənəviyyat, əqidəsinə görə müəyyən mənada fərqlidir. Onun məqsədi hakimiyyətini qoruyub saxlamaqla yanaşı ölkə, dövlət və xalq üçün müəyyən işlər görməkdir. O, səltənətini işğal etdiyi əraziləri bir bayraq altında birləşdirmək, bir ideologiya və din təsirində saxlamağa çalışır. Məmun despotdur. Lakin küt, nadan, cahil, savadsız despot deyil. Ağıllı hökmdar kimi yaxşı başa düşür ki, imperiyasını və varlığını qorumaq üçün tabeliyində olanları başqa fikrə düşmələrinə, başqa etiqadlarına inam bəsləmələrinə yol verməməlidir. Deməli son nəticədə Xəlifə üçün insan məqsəd deyil, məqsədi gerçəkləşdirməyə vasitədir. O, filosof des-

potudur, savadlı şəxsdir. Bilik, elm, savad onun əlində yaşamaq, hökmranlıq etmək, imperiyanı qoruyub saxlamaq vasitəsidir.

Digər başlıca obraz Babəkdir. Romanda Babək adı bir insandır. Xürrəmilərin adı, sırası üzvlərindəndir. Uşaqlıq yaşlarından əzab, zülm görən Babəkin xarakteri yaşadığı ömrə uyğun formalaşır. O, həm səbrli, həm də dözümsüzdür, həm müdrikdir, həm də hərəkətdə prinsipial tərəfdardır. Babək Xəlifənin ona görə düşmənidir ki, o Xürrəmidir, başqa sözlə fərqli düşünən, həyat arzulayan bir kafirdir.

Xəlifə Məmun xristian və müsəlman dinlərindən məqsəduyğun istifadə edir. Xürrəmilər isə İslam və xristianlığı inkar edirlər. Onlar ulu tanrıya deyil, ulu Şirvinin ruhuna inanırlar. Xürrəmilərin etiqadı haqqında Qaraca Dədənin sözləri aydın təsəvvür yaradır: “Nə qəm ki, bir tikə əppək, bir kuzə şərab var süfrəmizdə, əvəzində etiqadımız budur ki, insan üçün bu dünyadan qeyri bir dünya yoxdur və ... bütün insanlar üçün elə vacib din arzu edirik ki, o dinin bayrağı göydə günəşdir. Və o dinin ədaləti ilə bu dünyanın bütün nemətləri bütün insanlar arasında gərək tən bölünsün!” [5, s. 52].

Babək həmfikirləri kimi qadağalara, yasaqlara qarşı çıxmaqla yalnız Xəlifənin və xilafətin barışmaz düşməninə çevrilir, eyni zamanda insanların sahib olduqları etiqadları itirmək istəməyən din xadimlərinin kinini, nifrətini qazanır. Bununla da Babək əməli qələbə gözlənilməyən mübarizəyə başlayır. Xilafətə və cəmiyyətə qarşı mübarizədə Babək yeganə gücü xalqı öz tərəfinə çəkməkdə görür. Xəlifə Məmun üçün mübarizədə insan vasitədir, Babək üçün isə insan məqsəddir. Babək ilk növbədə insanın mənən xoşbəxt yaşamaq haqqı uğrunda mübarizəyə başlayır.

Dini-mənəvi azadlıq və müstəqillik kimi müqəddəs amal əks tərəfin gücü qarşısında acizdir. Babək bildiyimiz kimi, elmi-fəlsəfi dini fikirlərin fəvqünə yüksələn müdrik bir şəxsiyyətdir. O, məğlubiyyətə uğrayacağını görür və bilir, lakin mübarizədən çəkinmir. Xəlifə Babəkə deyir: “Ey Allahın bəlası, sən bir iş gördün ki, bu vaxta qədər heç kəs o işi görə bilməmişdir” [6, s. 259]. Babək özü də gördüyü işin qeyri-adiliyini çox gözəl başa düşür və bu böyük şəxsiyyət özünün tarixi missiyasını məhz insanların fikrini, düşüncəsini hərəkətə gətirməklə, özlərinə müəyyən bir iş görə biləcəklərinə inam yaratmaqda görür. Babək ölüm qabağı Xəlifəyə deyir: “Ey kor yapa-laq, sən də bütün müstəbidlər kimi səhv edirsən, çünki mənim dastanım elə bir dastandır ki, nə Babəklə başlamışdır, nə də Babəklə qurtaracaq. Ey yazıqlar, siz heç vaxt dərk etməyəcəksiniz ki, azadlıq yangısı nə deməkdir. O dəhşətli yangı ki, ürəyi yandırır külə döndərir. Azadlıq - istər o şirin olsun, istər acı - yalnız o idi mənim səcdəgahım! Və bu müstəbid ki, məni öldürür, o da heç vaxt anlamayacaq ki, ölümü ilə azadlıq fədaisi büsbütün məhv olmur!” [2]. Bu lirik emosional və fəlsəfi fikirdən də aydın görünür ki, Babəkin böyüklüyü məhz özündən əvvəlki fədakarlıq ənənəsini davam etdirməkdə və özündən sonra babəkçilik üçün ölməz ənənə yaratmaqdadır.

Ə.Məmmədخانlı romanı bütövlükdə ideyaya, əqidəyə sadıq şəxsiyyətlərin (Babək kimi Xəlifə Məmun da belə şəxsiyyətdir) mənəvi dünyasının zənginliyi xarakterlərin rəngarəngliyi, müxtəlifliyi üzərində qurmuşdur. Məhz, bu cəhət bu romanı eyni mövzuda yazılmış digər əsərlərdən fərqləndirmişdir. Bu fərqlərdən ən əsası li-

rizmdir ki, romanda özünü qabarıq şəkildə göstərir. Digər tərəfdən əsərdəki lirizm yazıçının hekayələrindəki lirizmdən məhz janrın (yəni romanın) bədii-estetik prinsiplərinə riayət olunması ilə seçilir. Məsələn, yazıçı “Karvan dayandı” hekayəsində lirizmi hekayənin bütün strukturunda qabarıq nəzərə çarpdırmışdır. Ədib təsvir prosesində də, danışq vaxtında (yəni təhkiyə prosesində) obrazların özlərini təqdimində də lirik tonu və çaları qoruyub saxlamışdır.

Romanda isə vəziyyət tamam başqa cürdür. Adi bir fakta diqqət yetirək. Yuxarıda dediklərimizdən aydın görünür ki, Ə.Məmmədخانlı Babəklə Xəlifə Məmunu eyni səviyyəli rəqiblər kimi qarşılaşdırmışdır. Əsərdə Babək nə qədər emosionaldırsa, xəlifə bir o qədər təmkinli və soyuqqanlıdır. Hər ikisi əqidə insanlarıdır. Xəlifə əqidəsini qorxu hissiylə xof yaratmaqla qəbul etdirir. Babək isə cəmiyyətdəki statusuna uyğun olaraq, təbliğat və inandırmaqla insanları öz ideallarına ortaq çıxmağa ruhlandırır. Yazıçı məhz lirizmi bu cəhətlərin təsvirinə uyğunlaşdırmışdır.

Romanda Xəlifə şahmat həvəskarıdır. Babək isə şahmat oynamır. Bu təsadüfi detal deyil. Yazıçı bu detaldan məqsədli şəkildə istifadə etmişdir. Xəlifənin şahmatı siyasət aləmində hakimiyyət uğrunda amansız mübarizədə vəziyyətin simvoludur. Onun mənəvi aləmindəki zənginlik və müxtəliflik, xarakterindəki qeyri-adilik yazıçının öz lirizmini, onun ictimai statusuna uyğunlaşdırmağa məcbur edibdir. Xəlifənin xarakterik cəhətlərindən biri də qəddarlığını qaba, kobud formada həyata keçirməsidir. Dövlət möhürü əlində olan yaxın dostu Cəfər Bərməklə ünsiyyəti buna nümunədir. Kef məclisində “əmr ilə könül şad olmur”, “... biri gözləyən fəlakətdən, qəlbimiz, ürəyimiz aqlımızdan tez xəbər tutur” - deyir, üzü heç gülmür. Cəfəri məhz harınlığına görə ölümə məhkum edir [5, s. 23]. Yazıçı lirik ovqatın fonunda tragizmi qabarıq ifadə edir. Bu isə adi təsadüf deyil, bu, sənətkarlıq məharətidir.

Babək isə idealına sadıq şəxsiyyətdir. Xəlifə insanı itətdə saxlamağa çalışdığı halda, Babək insanın xoşbəxtliyi uğrunda mübarizə aparır. Xəlifə dini inama cəmiyyətə və cəmiyyətin aldanmış üzvlərinə etibar etdiyi halda, Babək ən çox özünə arxalanır. O, yəni Babək həm ərəb xilafətinə, həm islam dininin fanatiklərinə, həm də müsəlmançılığa kor-koranə pərəstiş edənlərə qarşı mübarizə aparır. Təbii ki, bütün bunlar yalnız Babəkin taleyinə deyil, eyni zamanda xarakterinə də təsir edir. Əsərin əvvəlində Babək düşünən, fikirləşən, daha doğrusu, formalaşma prosesi keçirən obraz kimi əks olunur. Babək hələ sırası xürrəmidir. Süjet xətti inkişaf etdikcə, o, xürrəmilərin başçısı, xilafəti vələləyə salan istedadlı, mərd sərkərdədir. O, artıq yalnız özü üçün yaşamır. Görünən işləri, sözləri, əqidəsi, amalı, əməlləri başçılıq etdiyi hərəkətin üzvlərinə nümunədir.

Lirik, emosional ovqat ilə Babəkin xarakterik cəhətlərini mənalandırmaq Ə.Məmmədخانlının yaradıcılıq axtarışlarının öznəməxsusluğudur. Babək ideoloq deyil. O, qiyamçıdır. Anasının tapdanmış namusunun qisasını almaq, xalqın acınacaqlı, səfalət içində həyat sürməsinin səbəbkarlarını məhşər ayağına çəkmək, vətən torpağını tapdaq altından çıxarmaq uğrunda qiyam istəyir. O, əməli işə inanır, bu inamı gerçəkləşdirməyə qadir bütün vasitələri qəbul edir. Babək azadlıq uğrunda mübarizənin zəruriliyi əqidəsinə sadıqdır. Bu sədaqət onun xarakterinə möhtəşəmlik vermişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Axundov J. Tarix və roman. B.: Yazıçı, 1988, 190 s.
2. Anar. Ənvər Məmmədخانının Babək dastanı. / Ə.Məmmədخانlı. Babək. B.: Azərnəşr 1994, s. 230-264
3. Буниядов З. Азербайджан в VII-IX века. Б.: ЭЛМ, 1989, 336 с.
4. Bərgüşad C. Sıyrılmış qılınc. B.: Gənclik, 1981, 373 s.
5. Məmmədخانlı Ə. Babək. B.: Azərnəşr, 1994, 264 s.
6. M.Hüseyn. Əsərləri X cild. B.: Yazıçı 1979, 268 s.
7. Nəfisi S. Azərbaycan qəhrəmanı Babək Xürrəmdin. Azərbaycan SSREA nəşriyyatı 1960, 260 s.
8. Nərimanoğlu Kamil Vəli. Kitablardan görünən Ənvər Məmmədخانlı. // “Azərbaycan” jurnalı, 1999, № 2, 144 s.
9. Томара М. Бабек М.: Журнально газетное объединение, 1936, 71 s.
10. Vəzirov F.C. Cabbarlı yaradıcılığında sosializm realizmi. B.: 1960, 111 s.

Малейка ГУСЕЙНОВА

Профессор АНК, доктор филологических наук

БАБЕК КАК ИСТОРИЧЕСКАЯ ФИГУРА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Резюме: В статье отражен своеобразный лирико-психологический подход к созданию образа Бабека в азербайджанской литературе. Был проанализирован психологический портрет Бабека и пройденный им путь борьбы в некоторых произведениях.

Ключевые слова: Бабек, Халифа Момин, лирико-психологический подход, хуррамиты

Maleyka HUSEYNOVA

Professor of ANC, Doctor of Philology

BABEK AS A HISTORICAL PERSON IN AZERBAIJANE LITERATURE

Summary: The article reflects the peculiar lyrical-psychological approach and analysis of the writers who created the image of Babek in Azerbaijani literature. Babek's psychological portrait and way of his struggle were analyzed.

Keywords: Babek, Halifa Momun, lyrical-psychological approach

Rəyçilər: filologiya elmləri doktoru, professor Məhərrəm Qasımlı;
filologiya elmləri doktoru, professor Tərlan Quliyev

DAİM AXTARIŞDA OLAN MUSIQİŞÜNAS-ALİM, PEDAQOQ – İMRUZ ƏFƏNDİYEVƏ

*O adam ki, bilir və biliyi ilə başqalarını heyran edir,
o, alimdir, ona ehtiram edin!*

N.Tusi



İmruz xanım Əfəndiyeva, xeyirxahlıq və tələbkarlıq, yüksək mədəniyyət, özünü inkişaf etdirmək üçün enerji və bilik mənbəyidir. Müəlliməm, sonralar isə elmi rəhbərim olan İmruz xanım, elmi-yaradıcı həyatımda heç düşünə bilməyəcəyim dərəcədə ən böyük rollardan birini oynayacaq. Elm və bilik xəzinəsinin “sirli qapılarından” birinin açılmasında bu cür alimlərin, şəxsiyyətlərin rolu danılmazdır. Onlar, şərəfli və çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyətindən öncə, coşğun və yorulmaz insan, vətənpərvər, pedaqoqlardır.

Yəqin oxucularımıza artıq bəlli oldu ki, bu məqalədə Azərbaycanın tanınmış musiqişünas-alimi, pedaqoq, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının professoru, əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq doktoru, prezident təqaüdəçüsü İmruz Məmmədsadix qızı Əfəndiyevadan söhbət gedəcək. Bu il o, 85 illik yubileyini qeyd edir.

İmruz xanımın musiqi mədəniyyətimizin, elmimizin və təhsilimizin inkişafında bir musiqişünas-alim, ictimai xadim və ən əsası pedaqoq kimi özünəməxsus rolu hamıya yaxşı məlumdur. O, mədəniyyətimizin, musiqimizin ön sıralarında duran, Azərbaycan musiqi fikrinin inkişafında xidmətləri ilə tanınan alimlərimizdənədir. Altmış ilə yaxın bir müddətdir ki, o, səmərəli pedaqoji fəaliyyətini böyük məhəbbət və vicdanla yerinə yetirir. Tanınmış alim İmruz xanımın portretini canlandırmaq, vətəndaş və gözəl insan kimi şəxsi keyfiyyətlərini bir məqalə çərçivəsində oxuculara çatdırmaq olduqca çətindir. Çünki İmruz xanımın qeyri-adi şəxsiyyətini, mənəvi gücünü və həyat eşqini açıqlamadan, elmi axtarırlarının nailiyyətlərini anlamaq mümkünsüzdür.

İmruz xanım Əfəndiyeva musiqi elmi ilə ictimai və pedaqoji fəaliyyətini üzvü vəhdət şəklində birləşdirməyə nail olan elm xadimlərimizdənədir. Onillər boyu apardığı pedaqoji fəaliyyəti tanınmış alimi sevimli müəllim kimi təqdim etsə də, musiqi elminin rəngarəng və mürəkkəb problemlərini araşdırmaq əzmi onun həyat kredosunun əsas sahəsini təşkil edir.

İmruz xanım Əfəndiyeva aşağıdakı elmi kitab və dərsliklərin müəllifidir: *Новое в азербайджанской песне (1958-1972) – Баку, 1974; Азербайджанская советская песня – Баку, 1981; Композитор Тельман Гаджиев – Баки, 1983; Джангир Джангиров (буклет) – Баку, 1985; Гордость азербайджанского на-*

рода – Bakı, 1996; Vasif Adıgözəlov. Баку, 1999; Музыка для детей в творчестве Севды Ибрагимовой – Баку, 2003 ; Sekvensiyalar (milli musiqi əsasında) metodik tövsiyyələr. Bakı, 2005; Emin Sabitoğlu- Bakı, 2014; Axtarış yollarının bəhrəsi – Bakı. 2014; Musiqi mədəniyyətimiz və müasirlik. Bakı 2016; Harmoniya fənnindən xor dirijorluq üçün dərslik - Əlyazma, Bakı, 2016



İmruz xanımın ayrı-ayrı bəstəkar portretlərinə, bəstəkar yaradıcılıqlarına həsr edilmiş tədqiqat işləri, musiqi nəzəriyyəsi və onun aktual problemləri ilə bağlı elmi araşdırmaları Azərbaycan musiqi elmində lazımincə qiymətləndirilir. Musiqişünas-alim elm aləminə sırf musiqi nəzəriyyəçisi kimi gəlmiş, harmoniya, forma və polifoniya üzrə klassik təlimləri mənimsəyərək, onların müddəalarını müasir musiqiyə və ilk növbədə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıqlarında uğurla tətbiq etmişdir. İmruz xanım Azərbaycan milli musiqisinin müxtəlif janrları əsasında bəstələnmiş 200-dən çox sekvensiyanın müəllifidir. Bütövlükdə götürsək, İmruz xanım Əfəndiyeva Azərbaycan musiqişünaslıq elminə yaxşı məktəb keçmiş bir nəzəriyyəçi kimi gəlmiş, özünün geniş dünyagörüşü sayəsində müxtəlif mövzulu diplom və dissertasiya işlərinə də bacarıqla rəhbərlik etmişdir.

1968-ci ildən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvüdür. Uzun illər boyu, mütləq olaraq Bəstəkarlar İttifaqının xətti ilə respublikamızda, Moskva, Sankt-Peter-

burq, Kiyev, Tiflis, Minsk, Tallin, Səmərqənd və s. şəhərlərdə keçirilən plenumlarda, elmi konfranslarda, beynəlxalq simpoziumlarda maraqlı elmi-nəzəri araşdırmaları, məruzələr ilə çıxışlar etmişdir. Bundan əlavə xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, İmruz xanım milli televiziya və radioda yayımlanan “Müasir mərhələdə Azərbaycan mahnısı” adlı silsilə verilişin müəllifi olmuşdur. Bu verilişlərdə bəstəkarlarımızın yaradıcılığı, onların bəstələdiyi əsərlər haqqında dolğun məlumatlar yer almışdır.

Dahi Üzeyir Hacıbəylinin adını daşıyan Bakı Musiqi Akademiyası zəngin tarixə malik elm və təhsil ocağıdır. Musiqi Akademiyasının həm elm sahəsində, həm də tədrisdə uğurlar əldə etməsində əlbəttə ki, olduqca nüfuzlu alim, pedaqoq, sənət xadimlərinin misilsiz payı olmuşdur. Musiqi Akademiyasında elm və tədrisdə aparılan işlərin bütün ağırlıqları məhz bu insanların çiyinə düşmüşdür. İmruz xanım Əfəndiyeva da uzun illər burada əzmlə çalışan musiqişünaslarımızdandır. O, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi Nəzəriyyəsi” kafedrasının aparıcı müəllimlərindən biridir. 60 ildir ki, İmruz xanım səmərəli pedaqoji fəaliyyətini sevə-sevə davam etdirir. Bu illər ərzində çiyinlərinə düşən çətin və eyni zamanda şərəfli vəzifəsini əzmlə yerinə yetirən alim-pedaqoq İmruz xanım Əfəndiyeva, yüksək ixtisaslı kadrlar hazırlamaqla yanaşı, ehtiyac duyulan sahələrdə də həmkarlarının köməyinə gəlir, ümumi işin yüksək səviyyəsi naminə yorulmadan çalışır.

İmruz xanım Əfəndiyeva bütün mənalı ömrünü ali məktəbimizin, elm və təhsilin inkişafına həsr etmişdir. O, tələbə elmi cəmiyyətinin rəhbəri, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın kafedra müdiri və dekan vəzifələrinin tutulması ilə bağlı müvafiq komissiyanın sədri, İxtisaslaşmış Müdafiə Şurasının üzvü, Elmi seminarın sədri və üzvüdür.

Dövlətimiz alim-musiqişünas İmruz xanım Əfəndiyevanın bu şərəfli yolda xidmətlərini yetərinə qiymətləndirmişdir: Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 2008-ci il 17 sentyabr tarixli Sərəncamı ilə Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülmüş, 1986-cı, 2005-ci, 2012-ci və 2016-cı illərdə Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi Kollegiyasının qərarlarına əsasən, yüksək ixtisaslı musiqiçi kadrların hazırlanması sahəsində uzun müddət səmərəli pedaqoji fəaliyyətinə görə Fəxri Fərmanlarla təltif edilmişdir.

Əziz və sevimli müəllimim, elmi rəhbərim İmruz xanım! Sizi əlamətdar yubileyiniz münasibəti ilə ürəkdən təbrik edirəm. Sizə dərin hörmətimi, sonsuz məhəbbətimi bildirir, möhkəm can sağlığı, yorulmaq bilməyən, tükənməz olan yaradıcılığınızda uğurlar arzu edirəm.

Mehparə Rzayeva

Ü. Hacıbəyli adına BMA-nın elmi-tədqiqat laboratoriyasının
böyük elmi işçisi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktor

TARDAN QOPAN BİR PARÇA...

Unudulmaz sənətkar və müəllim Həmid Vəkilovun xatirəsinə



İtirdik.... bu dəfə də itirdik. Zira, insan və xüsusilə də yaradıcı insan elə bir itkidir ki, onun yerini heç kim, heç nəylə doldura bilmir.

Həmid Vəkilov! Bu adı eşidəndə Paqanini timsallı, alovlu bir tarzən gəlir durur insanın gözləri önündə. Ona zamanında çox iradlar tutuldu – özü də adını “klassik” tarzən qoyanlar tərəfindən... Ancaq klassizm bu deyil ki,.. Əsl klassika hər dəfə yenilənən qalıcı novatorluqdur. Nə üçünsə, Həmid müəllimi qınayanlarla, öz zamanında Sadıqcanı qınayanları bir-birinə bənzədirəm.

Səmimiyyətin və paklığın musiqili şəkliyi bu yaraşqlı, gülürüz insan. Onu tanıyan heç kəsin ondan incimədiyi nadir insanlardan idi professor, əməkdar artist Həmid Vəkilov. Ən çox da tələbələrini ağlatdı öz gedişiyə. Fani dünyadan bir gün hamımız gedəcəyik. Ancaq hamımızın yeri boş qalmayacaq. Fəqət, Həmid müəllim həyatında ilk və son dəfə incitdi bizləri...



Onun ifasında qəribə bir axıntı, sel kimi gur, ancaq bulaq kimi duru bir sürət var idi. Texniki lirikanın ən gözəl örnəklərindən idi Həmid Vəkilovun ifası.

Tara müəyyən sturuktur yenilikləri gətirmişdi. Dörd oktavaya çıxarmışdı tarın diapozonunu. Tarın aşığı kök saxlasın və burma üsuluyla daha dəqiq köklənsin deyə metal aşıqlardan ibarət xüsusi kəllə də düzəltmişdi tara. Onun yolunu gedənlər də oldu, onu qınayanlar da. Lakin, heç kim anlamaq istəmədi ki, sənətin meydanı o qədər geniş, o qədər imkanlıdır ki, burada hər pəhləvana yer var. Həmid Vəkilovun məhz pəhləvan xislətli, nəcib cəngavər xasiyyətli çalğısı ürəklərə onsuz da yol tapmışdı. Onu kəşf edənlər öz işini çoxdan görmüşdü. Bütün qınaqlara, iradlara baxmayaraq, yüksək səviyyəli avtoritar maestrolar tərəfindən Həmid Vəkilov adlı sənətkar xalqa qazandırılmışdı!



Ayaq üstündə tar çalmaq. Bu da onun başqa bir novatorluğu idi. Bu insan hər şeydən əvvəl intellektual səviyyəsi yüksək olan, zərif bir insan idi. Şəxsiyyəti musiqisindən bir misqal da olsa, uzaqlaşmırdı. Danışanda da sanki çalırdı. Bu, çox nadir və həsrətində olduğumuz bir keyfiyyətdir ki, hər böyük sənətkarda onu görmürük. İnsan onunla sənətin xaricində heç bir şey haqqında danışmaq istəmirdi. Harda otursaq, harada bir araya gəlsək, Həmid müəllim olan yerdə nə məişətə, nə siyasətə, nə də qeybətə yer qalırdı. Gizli bir işıq kimiydi – iddia etmirdi, amma qaranlığı dəlirdi. Onu anlamaq çətin deyildi. Halbuki, o, bu asan təqdimata çox çətin və dolaşlıq yollardan gəlib çıxmışdı.

Ləhcəsindəki şirinlik mizrabına yansımışdı. Gözlərindəki ilk baxışda seçilməyən ciddilik alova bənzər barmaqlarına bənzəyirdi. Əsl Azərbaycan türkü idi – rəhmətlik Xan əmi demişkən, “quymaq kimi yumşaq adam idi, xalis türk idi”. O bu sözləri başqa bir böyük tarzənimiz Qurban Primov haqqında demişdi. Ancaq elə bil xansayağı bu səmimiyyət Həmid müəllimin boyuna biçilmişdi. Bir aristokratlıq vardı onda – həm səhnə önündə, həm də çayxanada, yeməxanada. Onu görəndə adam bir az sıxılırdı – öz kobudluğundan, səsini bəzən yüksəltməyindən utanırdı. Bəli, Həmid Vəkilov əsl centlmen idi – daxili mədəniyyəti xarici görkəmini yönləndirən əsilzadə bir insan idi bu böyük tarzən.



Hər kəs bir az incikdi... hər kəsin qəlbində bir az buruqluq var. Zənnimizcə, Həmid Vəkilov da əsl qiymətini ala bilmədi. O da tarixin öhdəsinə buraxılanlardan oldu. Bu siyahıya düşməyi heç kim istəməz. Hamı istər ki, onu sağlığında dəyərləndirsinlər. Aldığı bütün alqışlara, fəxri adlara, şöhrətə rəğmən, Həmid müəllim nisgilli getdi bu dünyadan. Və bu nisgildə hamımızın az da olsa, günah payımız var. Qürbətə, işləməyə getdi. Onu durdura bilərdik, “getmə” deyə bilərdik. Ancaq demədik, yolundan etmədik onu. Gedişinin ona faydası toxundu, bizə zərəri. O özünü qazandı, biz onu itirdik.

Bu ölümlə isə, biz onu ikinci dəfə itirdik... bu dəfə əbədi olaraq. Ancaq o fasiləsiz və axıcı mizrablar, o şitlikdən, yüngül şirinlikdən uzaq iti barmaqlar və onların tardan çıxardığı səslər qulaqlarımızdan heç zaman getməyəcək. Böyük insanların vaxtlı ölümü olmur. Onlar hamısı yersiz, vədəsiz gedirlər bu dünyadan. Çünki, onların vücudu Tanrının qaynayan bulağı kimi bir şeydir. Heç Tanrı çeşməsi də quruyarmı?! Bəli, bizi gözəlliyin, ülviliyin, estetik sənətin mühüm parçasından məhrum edərək getdi dünyadan bu mehriban insan! Əziz adam idi, canayaxın şəxsiyyət idi, darda olan hər kəsin halına üzülməyi bacaracaq qədər ziyalı bir zat idi Həmid Vəkilov.



Onun soyadı da bizə bir şeylər pıçıldayır – deyir ki, “mən Azərbaycan tarının yeni sədasına vəkiləm! Həmd olsun Allaha ki, adımlı “Həmid” qoydular. Ömrüm tarın pərdələri arasında keçdi, ağciyərim tarın sinəsiylə birgə nəfəs alıb verdi. Əslində mən ölmədim, mənim tarım öldü!”

Qəmlidir, çox qəmlidir onun yoxluğu haqqında danışmaq. Varlığı nə qədər sevinc bəxş edirdisə, yoxluğu da sanki intiqam alırcasına bizə o qədər kədər bəxş edir. Axirətin mövcudluğu təkcə təsəlli deyil, həm də fəlsəfi qənaətdir. Onu sevənlər bir gün Tanrı dərğahında yenə onunla görüşəcəklər. Onda da Həmid müəllimi yenə gülərüz, səmimi, istiqanlı, ancaq bu dəfə əl arabası olmadan, ayaq üstündə, o uca boyu, yaraşıqlı qaməti və əlindəki o qərribə tarı ilə bərabər görəcəyik. Allah belə insanları çox sevir. El çox sevdiyi üçün də onları günah işlətməyə, qəlb qırmağa, nəfsinə uymağa qoymur. Yerini behişt olsun böyük ustad! Qoy səndən sonra bizlər təkcə xatirəni deyil, sənətini, yolunu, estetikanı yaşadaq. Bizi özünə borclu buraxıb getdin əziz Həmid müəllim! İzn ver sənə və sənə kimi sənətkarlara olan mənəvi və əməli borcunuzu qismən də olsa, ödəyə bilək.

Məzarın mələklərin ziyarətəgahı olsun, qəbrinin torpağı nurla dolsun Həmid müəllim! Böyük Üzeyir bəyin dəfnində Səməd Vurğunun söylədiyi bu bir bəndlik şeiri indi sənə də yaraşdırırıq:

**Ölüm sevinməsin qoy, ömrünü vermir bada
El qədrini canından daha əziz bilənlər.
Şirin bir xatirətək qalacaqdır dünyada
Sevərək yaşayanlar, sevilərək ölənlər!**

Ramiz Əzizov

AMK-nın professoru, əməkdar müəllim,
“Xalq çalğı alətləri” kafedrasının müdiri

YADDAŞLARA HƏKK OLUNAN “XUDAYAR TƏSNİFİ”



Deyirlər bülbülə çəmənin yaxşıdır,
İnsan üçün laləzar Vətən yaxşıdır,
Vahid sorma Vətən nədən yaxşıdır,
Adı gəlcək könlüm xəndən görünür.

Hamımız onu ilk öncə oxuduğu "Vətən yaxşıdır" təsnifi ilə tanıdıq. Gülər üzü, Vətən sevgisi və xoş avazı ilə qəlblərə yol tapan 22 yaşlı şəhid gizir Xudayar Yusifzadə. Vətən savaşında qəhrəmanlıq göstərməklə yanaşı, məlahətli səsi ilə döyüş yoldaşlarına dəstək olan Xudayar Yusifzadə, düşmənin tapdağından təmizlənən Vətən torpağını elə vətəni tərənnüm edən ifası ilə salamlayaraq həmin tarixi anları telefonun yaddaşına köçürərək xatirələrə həkk olan Xudayar Yusifzadə.

Xudayar Yusifzadə 1998-ci il iyulun 15-də Bərdə şəhərinin Qazıqurdalı kəndində anadan olub. Atasını Bərdənin tanınan qarmon ifaçısı idi. Doğulduğu gündən 24 gün sonra atasını itirib. Bərdə şəhərində Bülbül adına 1 nömrəli Uşaq İncəsənət Məktəbini xanəndəlik ixtisası üzrə bitirsə də hərbi sahəsinə seçir. Hərbi xidmətindən sonra kiçik gizir hərbi rütbəsi alaraq sərhədlərimizin keşiyində dayanır. Oktyabrın 23-də Zəngilanın Ağbənd qəsəbəsi uğrunda döyüşdə ağır yaralanaraq şəhidlik zirvəsinə ucaldı. Şəhid Xudayar Yusifzadə ölümündən sonra "Azərbaycan Bayrağı" ordeninə layiq görülüb.

Bu gün Xudayardan bizə xatirə qalan - şəhid olmamışdan iki gün öncə Əliağa Vahidin sözlərinə yazılmış "Vətən yaxşıdır" təsnifini Zəngilanda oxuyarkən döyüş yoldaşları ilə birgə videoya alınmış həmin video sosial şəbəkələrdə trendə çevrilib. "Vətən yaxşıdır" təsnifinin müəllifi, xalq artisti, prezident təqaüdçüsü, muğam ustası, təsniflərimizin mahir ifaçısı Əlibaba Məmmədovun milli musiqimizin təbliğində, inkişafında böyük rol oynamışdır. Oxuduğu hər bir muğama, xalq mahnısına öz möhürünü vuran Əlibaba Məmmədov 100-dən artıq mahnı və təsniflər yaratmışdır ki, onlar xanəndələrin repertuarlarına daxil edilərək bu gün də sevilərək ifa olunur. Sevimli sənətkarımız müəllifi olduğu "Vətən yaxşıdır" nəğməsinin Xudayar Yusifzadənin xatirəsinə ehtiram əlaməti olaraq "Xudayar təsnifi" adlandırılmasına xeyir-dua verib. Bundan sonra Xudayar Yusifzadə deyəndə bu təsnif də yada düşəcək.

Son zamanlar şəhid Xudayar Yusifzadənin ifasıyla bir çox musiqiçilər duetlər, kompozisiyalar, videoçarxlar hazırlayıb. Bunların içərisində xalq artisti, qarmon ifaçısı, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi Ənvər Sadıqovun rəhbərlik etdiyi "Qaytağı" instrumental ansamblının müşayiətilə yeni aranjimanda təqdim olunan, Xudayar Yusifzadənin ifasında ikinci həyat qazanmış "Vətən yaxşıdır" təsnifi

böyük maraqla qarşılıb. Əməkdar artist Abbas Bağirov təsnifi Xudayarın ifası ilə virtual duet şəklində oxuyub.

Ənvər Sadıqov rəhbərlik etdiyi "Qaytağı" instrumental ansamblını 2000-ci ildə yaratmışdır. Solisti əməkdar artist Abbas Bağirov olan bu ansambl 2012-ci ildən Azərbaycan Dövlət Televiziyası və Radiosunun nəzdində bu günədək fəaliyyət göstərir. Bütün illər ərzində bu ansambl bir sıra ölkələrin müxtəlif konsert salonlarında musiqi proqramları ilə çıxış etmiş, dəfələrlə Heydər Əliyev Fondunun, UNESCO və İSESKO-nun təşkilatçılığı ilə musiqi tədbirlərində və konsertlərində Azərbaycan musiqisini layiqincə təmsil etmişdir. Bu yaxın günlərdə işıq üzü görmüş, musiqisəvərlər tərəfindən maraqla qarşılıb, bütün şəhidlərimizə ithaf edilmiş “Xudayar təsnifi” də bu ansamblın uğurlu işlərindən biridir. Duetdə Abbas Bağirovun qəhər içində ifasına qulaq asarkən təsirlənməmək mümkün deyil.

Ansamblın bədii rəhbəri Ənvər Sadıqov və pianoçusu Taleh Ağayevlə birlikdə yeni aranjimanda təqdim olunan təsnifdə melodiya və ritm dəyişilməmişdir. Lakin təsnifin əvvəlində harmonik cəhətdən yenilənən musiqi sanki tamaşaçını bir qədər intizarda saxlayır, çünki ilk akkordlardan hansı musiqinin veriləcəyi bilinmir. Kompozisiyanın ortasında Əlibaba Məmmədovun 50 il öncəki ifasında olduğu kimi qoşanağaranın səsndən də istifadə olunub. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti Ələkbər Ələkbərovun əvvəldə səslənən solo tar ifası, eləcə də milli alətlərimizdən olan balabanın səsi yeni aranjimanda təsnifə xüsusi rəng qatır. Instrumental girişdən sonra şəhid Xudayar Yusifzadənin ifasında təsnif başlayır. İfa zamanı adama elə gəlir ki, Xudayar sanki bu ansamblın müşayiətilə ifa edir. Əlbəttə müştərək ifa üçün xüsusi texniki vasitələrdən istifadə olunub. İkinci bəndi Abbas Bağirov ifa edir və sonunda birdən dayanaraq “Oxu qardaşım, oxu” deyərək sanki estafeti yenidən Xudayara verir. Sona yaxın ansamblın bütün alətləri tədricən səslənməni dayandırır

və yalnız şəhidin səsi qalır. Xudayarın öz səsi ilə təsnif tamamlanır.



<https://www.youtube.com/watch?v=cC7Eqkjuee0>

Xudayarın ən böyük arzusu Qarabağın incisi, baş tacı Şuşanı görmək olub. Elə 9 yaşında ifa etdiyi məşhur “Şuşanın dağları” mahnısını da orada oxumaq istəyirdi. Sağ ikən qismət olmasa da şəhidlik zirvəsinə ucalandan sonra onun səsi Şuşada eşidildi. Qələbədən sonra – 22 dekabr tarixində bir qrup sənət adamları

Şuşada Cıdır düzündə konsert proqramı ilə çıxış etdilər. Bu konsert zamanı Abbas Bağirov Xudayarla virtual duetini ifa etdi və bununla da sanki Xudayarın yarımçıq qalmış arzusunu yerinə yetirdi.

Şəhidlər ölmür, unudulmur! İllər keçsə də Xudayar kimi minlərlə şəhidimizi, gələcək nəsillər hər zaman böyük minnətdarlıq duyğusu ilə yad edəcəklər. Hər birimizin vətəndaşlıq borcudur ki, şəhidlikləri ilə bizə qələbə sevinci yaşadan bu oğullarımızı daim qəlbimizdə yaşadaq. Torpaqlarımızın qorunması yolunda canlarından keçən şəhidlərimizin hünəri gənclərimizə örnəkdir. Onlar bizə Vətəni sevməyi, sözdə yox, əməldə göstərdilər. Biz 44 günlük Vətən müharibəsində Azərbaycanımızın necə igid, necə istedadlı oğulları olduğunu gördük. Bütün şəhidlərimiz kimi adı dastana döndü. Allah rəhmət eləsin, şəhadətin mübarək olsun, Şəhidim.

Jalə Qulamova

AMK-nın dosenti,

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

CƏNAB DO DİYEZ MİNOR

Fəxrəddin Salim

Bu səfər sırf onun haqqında yazıram – Dünya musiqi qalaktikasının ən parlaq ulduzlarından biri – Sergey Raxmaninov! Yox, musiqiçi olduğum üçün deyil. Hətta onu bildiyim üçün də deyil. Sırf onu sevdiyim üçün yazıram bu özəl yazını. Bəlkə oxuyub bəyənlər çox az oldu. Ona görə yox ki, burada professional və qeyri-musiqiçilər üçün darıxdırıcı musiqi təhlillərinə yer veriləcək. Sadəcə, dediyim kimi, çox özəldir bu yazı. Ancaq mən də hər kəs kimi zaman-zaman hisslərimin eqosuna meydan verirəm. Zaman-zaman mən də ən intim, ən məhrəm yaşantılarımı gün işığına çıxartmaq istəyirəm. Niyəsini özüm də bilmirəm. Mənim məhrəmiyyətim məndən başqa heç kimə lazım deyil əslində. Subyektiv nəticələrin obyektiv aləmə hər hansı bir fayda verəcəyinə mən inanmıram. Fəqət, bu bir ehtiyacdır ki, hərdənbir boğur insanı. Yazmaya bilmirsən, aşkara çıxara bilmirsən. Halbuki, məhrəmlik həm də qısqanc bir nəsnədir. Heç bir aşıq istəməz ki, öz məşuqunun məhrəm nöqtələrini naməhrəmlərə göstərsin. Ancaq eşqdə bu da var – adına "şeydalıq" deyilir ki, iz bunu kuhkən Fərhadın kunyəsi olaraq bilirik. Fəqət mən, onun kimi Şirin rəsmi Bisutun dağına çəkib, əbədiyyətin gözləri önünə sərmək fikrində deyiləm. Mən öz rəsmimi daş üzərində deyil, su üzərində çəkirəm ki, bir anlıq xatirələrə toxunub çıxım. Həm də mənim nəqqaşlığım o qədər də anlaşılan və gözəl deyil. Daha doğrusu, çox da anlaşılan bir gözəlliyi tərənnüm etmirəm.



Onu sağlığında da, hətta indi də sevməyənlər var və qərribədir ki, ona qarşı olan bu antipatiyanın müəllifləri "lənətə gəlmiş profesionallar"dır. Dırnaq işarəsini ona görə açmadım ki, ədəbli görünsün. Sadəcə olaraq, bu söz birləşməsinin ilk müəllifi mən deyiləm.

Bu tərəzi qərribə tərəzidir. Onu sevməyənlərin gizlətdikləri sevgi axıb dolub onu sevənlərin qəlbinə. Sanki ikincilər birincilərin də əvəzinə sevirilər onu. "Gizlədilən sevgi!" Nədir bu? Nə qədər maraqlı və müəmmalı bir şeydir! İnsan öz sevgisini necə gizlədə bilər? Nə üçün gizlətdiyi hələ sonrakı məsələdir. Necə gizlənə bilər bu sevgi? Məncə bunun bircə yolu var – nifrət! Sevgini ancaq nifrətlə basdırmaq olar. Özü də Raxmaninovu heç kim qışqanmırdı. O, heç kimin yerini dar eləməirdi. Gənc ikən, qorxunc dərəcədə parlaq istedadının üzə çıxdığı, şöhrətinin pik həddinə çatdığı bir zamanda isə, Rusiyanı tərk edib getdi. Bəyənmədi kommunistləri. Özü də heç kimin əlinin çatmadığı və getdiyi yerdə də heç kimin onu tanımadığı bir yerə – Amerikaya getdi. Sosialist inqilabından qaçdı - deyirlər. Ancaq bu, qismən belədir. Çünki, yaramaz (tam da ruslar demişkən "neqadyay") Qlazunov kefli idi onun 1-ci simfoniyasına dirijorluq edəndə. Beləcə, çox böyük bir "proval" oldu Raxmaninovun ilk böyük debütü! Bu, hadisə, ömür boyu onun qəlbindən silinib getmədi. Dünyanı fəth elədi öz əsərləriylə və bu gün belə, öz işindədir Sergey Raxmaninov. Ancaq Dünyadan gedən bir günə qədər dedi ki, mənim əsərim gözəl əsər idi. Şəxsən mən o simfoniyanı başdan-ayağa eşitməmişəm. Çox güman ki, o gündən bu günə çalınmayıb bu əsər. Ancaq xırda epizodlarını dinləmişəm. Nə deyim? İlk uğursuzluq həqiqətən də pis şeydir. Mənə də zəif bir əsər kimi gəldi. Bəlkə də dirijor o anda sərxoş olmasaydı və bu simfoniya o cür biabırçı vəziyyətdə ifa edilməsəydi, onun üzərindən bu lənət götürülmüş olardı! Bəlkə də... Yəqin bu da taleyin bir ironiyasıdır.

Ancaq onun taleyi şəxsi tale deyildi. Ümumiyyətlə, dahilərin şəxsi taleyi olmur. Olsa, onlar dahi olmaz. Dahilərin taleyi, pafosun püskürdüyü kimi, bütöv bir xalqın taleyi-filan da deyil. Sergey Raxmaninovun taleyi musiqinin taleyi idi. Onun taleyi bütün insanlığın mədəni-estetik təfəkkür taleyi idi. Raxmaninov bəşər sivilizasiyasına belə bir qərribə tale yaşatdı. Onu gah bədbəxtliyə uğrattı, gah fantastik bir xoşbəxtliyə çatdırdı, gah gələcəyə apardı, gah da keçmişə dirildib, bu günün nə qədər cılız və eybəcər olduğunu göstərdi. Bunlar çox ağır şeylərdir. Çünki, onun öz musiqisi də musiqiyə bəxş etdiyi bu tale kimi dalğalanır, dalğalanır, çırpınır, gah batır, gah nəfəs alır,... ancaq bir sahilə çıxıb, rahatlıq tapmır ki, tapmır! Mən onu bu qədər sevmə-sevə zaman-zaman boğuluram, təngnəfəs oluram o əsərləri dinlədikcə! Zira, bitmir, bir sonuca varmır bu faciəvi gözəllik! Zaman-zaman qəhər boğur məni onu dinlədikcə! Niyə belə olur?! O nə üçün məhz belə yazıb?! Sənətkarın yaratdıqlarını onun taleyinə, hətta şəxsi həyatına bağlayanlar çox yanılırlar. Şəxsi həyatda bu qədər gözəl şeylər, bu qədər anlamlı və dərin faciələr olmur. Hamletin atasının qətl sadəcə onun içindəki fitili alovlayan bir qığılcım idi! Qərbi Şərqdən ayırır, onu maddiyyatçı, guya realist adlandıranlara yazığım gəlir! Guya Məcnun Leylinin ruhunu, Romeo isə Cülyettanın bədənini sevirdi. Gerçəkdən gülməlidir. Nədir Şərq, nədir Qərb?! Əgər ha-

vadan, sudan, relyefdən deyilsə, göydənmi gəldi, yerdənmi çıxdı bu ayrılıqlar?! Heç bir ayrılıq, heç bir sərhəd, heç bir fərq yoxdur həqiqətdə! Höte Nizamini, Hafizi həm sevib, həm gizlətdiyi kimi, Şərqin təfəkkür sahibləri də Qərbə qarşı həmin gizli sevgini yaşayır. Ancaq önəmli olan sevgini bəyan etmək deyil, elə onu yaşamaqdır.



Bəli, Raxmaninovun da şəxsi həyatının onun musiqisinin önəmli bir parçası olduğuna mən inanmıram. Bəlkə onun da fitilini alovlayan pünhan məhəbbət macəraları olmuşdur. Bəlkə qürbətdəki saymazlıq və yüz faizlik biznes onu da cana yığmışdı. Ancaq bunların hamısı get-gedə uzaqlaşan keçmişdə qaldı və bir az zaman sonra tamamilə unudulub gedəcək. Unudulmayan və əksinə, getdikcə daha da populyar bir əndişəyə və amansız bir marağa səbəb olan isə, Sergey Vasilyeviç Raxmaninovun musiqisidir!

Hər kəs kimi, mən də onun melodik fiqurasiyalarında, harmonik üslubunda Yaxın və Orta Şərqi aydın eşidirəm. Ancaq mən bəziləri kimi, onun türk-müsəlman "babalarını" axtarmaq zəhmətinə qatlaşmıram. "Raxman" "Rəhman" olsa nə olacaq, olmasa nə olacaq? "Rusların bütün dahiləri başqa millətlərin soyundandır" deyə bağıraran arkadaşlarımda səs tellərinə yazığım gəlir! Bəyəm Sergey Raxmaninov bu qədər kiçikdir?! Puşkin əslən müsəlman ərəb oldu da nə oldu? Heç yazıq deyil Puşkinə?!

Ancaq mən Sergey Vasilyeviç Raxmaninovun musiqisində ümumi bir payız tapmışam. Hər şeyin rənginin dəyişdiyi, həsrət və məhəbbətin əl-ələ verdiyi, suların-

da sarı-qırmızı yarpaqların üzgün-üzgün üzduyü o bitməsinə istəmədiyim payız... və gerçəkdən də bitmir – Raxmaninovun payızı bitmir... O, yazın xoşbəxtliyindən və yayın arxayınçılığından çox uzaqdadır. Ancaq buna rəğmən qışın gəlməsinə izin vermir ki, vermir. Xoşbəxtlikdən və rahatlıqdan uzaq bir gözəllik bəxş edir bizə Sergey Raxmaninov. Onun məşhur 2 saylı piano konsertini dinləmək hər dəfə bir ərdəmdir. Mən o əsəri çox sevdiyim dostlarıma bir neçə dəfə hədiyyə eləmişəm. Onları evə çağırıram və sifət Raxmaninovu birlikdə dinləmək üçün evdə xüsusi şərait yaratmışam. Və mənə sevib sevməmələrimdən asılı olmayaraq, səmimi şəkildə etiraf ediblər ki, bu, onların bir ömür boyu aldıkları ən gözəl, ən anamlı, ən qeyri-adi hədiyyədir!

2-ci piano konserti də amansız bir şəkildə dalğalanır, bitdiyində insan ölmədiyinə şükür edir! Şahidlər danışır ki, sağlığında Raxmaninov dövrünün ən virtuoz piano ifaçısı olub. Hətta şahidlərə də ehtiyac yoxdur. Keçən əsrin ortalarına doğru lentə alınmış audio yazılar qalıb onun ifasında. Həqiqətən də imkanları çox zorlayan bir pianist olub Sergey Raxmaninov. Deyirlər onun baş barmağı ilə şəhadət barmağı çalğı zamanı elə tərs manevrlər edə bilirmiş ki, görən hər kəsin heyratına səbəb olurmuş. Yəqin elə buna görə onun bəzi piano əsərlərini özündən ifa etmək çox çətindir – mərhum Nikollo Paqanini kimi! Ancaq mənim etiraflarım bu barədə deyil. Mənim üçün onun virtuoz ifaçılığı onun şəxsi həyatının bir parçasıdır. Əvvəla ona görə ki, o məsələ tarixdə qaldı. Artıq Raxmaninov yoxdur. Biz onu dinləyə bilməyəcəyik (musiqi incəsənətinin belə acımasız tərəfləri də vardır). İkincisi isə, ömrünün çoxunu Amerikada yaşayan bəstəkarın əsas fəaliyyəti və gəlir mənbəyi solo konsertlər olub ki, bu konsertlərin də böyük əksəriyyətində o, başqa bəstəkarların əsərlərini ifa edib – çünki tələb və təklif belə idi... Bu səbəbdən də onun əldə qalan bir-iki lent yazısından tutmuş, hər baxanda özəl xarakterli tutqun simadan başqa bir şey görmədiyim ağ-qara fotoşekillərə qədər hər şey mənim üçün sadəcə bir eksponat olaraq dəyərlidir. Dindən fərqli olaraq, incəsənətdə bütpərəstliyin, surətpərəstliyin ömrü uzun olmur. İncəsənətin bir üstünlüyü də ondadır ki, buradakı pərəstiş obyektı quru və mənasız insan vücudu deyil, onun yaratdığı həmişəyaşar əsərlərdir. Deyirlər, Vatikanda ildə bir dəfə Həzrəti İsanın kəfəni olduğu iddia edilən bir artefaktı kütləyə nümayiş etdirmək üçün xüsusi dini mərasimlər təşkil edilir. Ancaq o bez parçası həqiqətən də Məsihanın kəfəni olsa belə, Məsihin özü və özündən də vacib əməli və nəfəsi olmadıqdan sonra o kəfən nəyə yarayar?! Adı üstündədir – kəfən. Yəni, bunun sahibi ölüb artıq. Məzarlar da onun kimi. Bütün ziyarətlər əslində onların ölü olduqlarının bir etirafı deyilmi?!

İncəsənət isə belə deyil. Raxmaninov ölüdür. Ancaq ziyarət edilən onun məzarı və ya kəfəni-filan deyil, onun əsərləridir. Hər zaman üçün diri qalan və işlək mexanizmə çevrilən dahiyənə əsərlər!

Raxmaninovu sevməyən profesionallardan danışdım yazının əvvəlində. Ümumiyyətlə, çoxdan yazmaq istəyirdim bu yazını. Adını da çoxdan düşünmüşdüm. "Yasəmən çələngi" adı onun haqqında yeni çəkilməmiş "Vetka sireni" adlı bir rus filmindən götürülüb. Ancaq mənə bu yazımı yazmağa vadar edən təkə onun yasəmən ətirli musiqisi olmadı. Həm də bu profesionalların inadkarlığı oldu. Təəccüblü də olsa, ina-

nın mənə, həmin "lənətə gəlmiş professionalları" təkcə Dünyanın tanınmış musiqişünasları arasında deyil, həm də musiqişünaslıq ixtisası üzrə təhsil alan bəzi tələbələrimin də arasında gördüm! Necə deyərlər, bunlar "dünənki uşaq" olsalar da, hər halda Sergey Raxmaninovu təhlil edə biləcək qədər savadlı tələbələr idi. Ancaq mənim üçün fərq etməz. Mən kritikanın kökünü axtarıram. Hardan gəlir bu ənənəvi, ötürücü inadkarlıq?! Çox araşdırdım və bəzi rəşional nəticələrə gəldim. Əsas mətləblərdən biri musiqidəki və ümumiyyətlə incəsənətdəki cərəyanlar idi. Yəni, bu cərəyanlar və onlara uymaq dövrün qaçılmaz tələbidir ki, bu tələbə riayət etməyənlər həqiqi deyil, real deyil. Bu tezis gerçəkdən də var və onun haqlı bir tezis olduğunu qəbul etsək, Sergey Vasilyeviç Raxmaninov gerçəkliyi ifadə etməyən bir sənətkardır. Bütün gözəlliyinə, harmoniyasına, orijinallığına rəğmən, müasir deyil və deməli gerçək deyil. Bu məsələ, o qədər də rahatlıqla inkar edilə bilən, o qədər də asanlıqla rədd edilə bilən bir məsələ olmamalıdır. Adamlar bir mənada haqlıdırlar. Raxmaninov "neo"-lara belə sığmır. Yəni onda Bax ənənələri varsa, o zaman neobarokko cərəyanına aid olmalı, ya da o cərəyanın banilərindən biri olmalı idi. Və yaxud da onda yüksək və fərqli bir Şopen nəfəsi vardsa, həmin qayda ilə o, neoromantik ola bilərdi. Lakin bütün bunların heç birisi baş vermədi. Raxmaninov avanqardın da, postmodernizmin də, sürrealizmindən üzərindən sanki qələm çəkərək, qaçınılmaz və heyrat edilməməsi mümkün olmayan bir gözəllik qoydu ortaya. Yoxsa, onun nə texnikası, nə kompozisiyası, nə harmoniyası nə orkestrrovkası, nə də instrumentovkası professional tənqiddə tuş gələ bilən şeylər deyildi.

Ancaq nə olursa olsun, Sergey Raxmaninov çempiondur, gözəllik yarışmasının ən böyük qalibidir. Üzərindən yüz ildən artıq bir zaman keçib. Mənə xüsusi ləzzət edən faktlardan biri də bu gün Böyük Britaniyada Sergey Vasilyeviç Raxmaninovun çağrıldığı addır – "Mister Cis moll" – yəni "Cənab Do diyez minor"! Eyni adlı əsər onun çox sevilən və çox-çox gözəl bir fortepiano prelüdüdür. Hələ də ingilislər onu belə çağırır. Bəli, məhz çağırır. Keçmiş zamanda yox, indi çağırır!

Biz də səsləyirik: Xoş gəldin, cənab "Do diyez minor", xoş gəldin, əziz "Yasəmən çələngi!"

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

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

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

Требования научного журнала "Консерватория"

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

Структура статьи:

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

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

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

Requirements for “Conservatory” scientific journal

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

Structure of an article

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

Format of the submitted article

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

Scientific impact of the article

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

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

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

Qeyd üçün

Qeyd üçün

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 4 (49)

Bakı – 2020



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2020 №4 (49), 128 s.

Yığılmağa verilmişdir: 23.12.2020

Çapa imzalanmışdır: 29.12.2020

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 483

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru