



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

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

KONSERVATORİYA

Sənətsünaslıq üzrə elmi jurnal
Scientific Journal of Scientific Studies

№ 1 (50)

Bakı – 2021

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, xoreoqrafiya, 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.



“Konservatoriya” elmi jurnalı **ROAD** (Directory of open access scholarly resources) Elmi qaynaqların açıq əldə etmə resursu üzrə axtarış sistemində qeydiyyatdadır.



**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 **РИНЦ** (Российский Индекс Научного Цитирования) ilə müqavilə bağlamışdır (Müqavilə 257-07/2019). “Konservatoriya” jurnalının 2016-cı ildən etibarən nömrələri elibrary.ru saytında yerləşdirilir. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının və “Konservatoriya” jurnalının fərdi səhifəsində həm jurnal, həm də məqalələr barədə bütün informasiya yerləşdirilir.

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, İndiana University
Bloomington

Oqilxon İbrahimov

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Özbəkistan

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

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

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Rafiq Musazadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor,
əməkdar müəllim

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, professor

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

Baş redaktorun müavini

Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Tel.: (012) 539-71-26

(Elmi işlər üzrə prorektor:

Lalə Hüseynova)

Məsul redaktor və saytın administratoru:

Gülnarə Manafova

(050) 329-67-98

(Məsul redaktor: Gülnarə Manafova)

Redaktor:

Fazilə Nəbiyeva

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

Operator:

Gülnar Rzayeva

© AMK– 2021

Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

MÜNDƏRİCAT

Etnomusiqişünaslıq

Pərvin SƏFƏRLİ - Musiqişünas-alim Elxan Babayevin temperasiya məsələlərinə dair fikir və mülahizələri6

Mənbəşünaslıq

Məryam MƏMMƏDZADƏ - İranda Qacarlar dövründə klassik musiqi və kamança ifaçılığına dair22

Bəstəkar yaradıcılığı

Diləla KAREKENOVA - Theme Women in G. Zhubanova's Oratorios37

Bəstəkar yaradıcılığı

Sara TİMUROVA - Bəstəkar Ayaz Qəmbərli yaradıcılığının47
bədi identifikasiyası

Etnomusiqişünaslıq

İlahə İSRAFİLOVA - Şamaxının musiqi tarixi və mədəni mənzərəsi elm xadimi Seyfəddin Qəniyevin tədqiqatlarında63

Etnoqrafiya

Akif Quliyev, İslam Əlizadə - Azərbaycanda dini mahnı ənənəsinin tədqiqi məsələləri75

İfaçılıq metodologiyası

Zəhra QARAYEVA - Manuel de Falyanın "İspan rəqsi"nin ifaçılıq xüsusiyyətlərinə dair tövsiyələr81

Xatirə

Fəttah Xalıqzadə - Faiq Çələbiyevin xatirəsinə90

Pərvin SƏFƏRLİ

Q.Qarayev adına Mərkəzi incəsənət məktəbinin müəllimi

Ünvan: Bakı, Heydər Əliyev prospekti 67

E-mail: seferli_pervin@mail.ru

MUSIQIŞÜNAS-ALIM ELXAN BABAYEVİN TEMPERASIYA MƏSƏLƏLƏRİNƏ DAİR FİKİR VƏ MÜLAHİZƏLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə musiqişünas-alim E.Babayevin əlyazmaları araşdırılaraq temperasiya məsələlərinə dair fikir və mülahizələrinin formalaşma mərhələləri nəzərdən keçirilir. Alimin gəldiyi nəticələr - temperasiyanın məqam nəzəriyyəsində və ifaçılıq praktikasında tutduğu mövqe, rus musiqişünas-alimlərinin irəli sürdüyü “səsin zona təbiəti” nəzəriyyəsi ilə bağlı müddəaları, mikrointerval səs sisteminin tembrintonasiya kökləri və muğam ifaçılığında qeyri-müntəzəm temperasiyanın, çərək tonların istifadə problemləri ilə əlaqədar fikir və təklifləri işıqlandırılır.*

***Açar sözlər:** temperasiya, mikroxromatika, komma, tembrintonasiya, məqamintonasiya, məqam funksionallığı, məqam, muğam, alterasiya*

Mükəmməl temperasiya dünya musiqi mədəniyyətinin vahid bir məcrada yürüməsini təmin edən ən başlıca amil oldu. Bu, bəşər klassik irsinin yaranmasında, orkestr-ansambl ifaçılıq özülünün formalaşmasında, müxtəlif mədəniyyətlərin bir arada mövcudiyyətinin təməl bazası olaraq tarixi-mədəni sıçrayış kimi dəyərləndirilir. XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Qərbdə temperasiya məsələlərinə münasibət bir qədər dəyişməyə başlayır və mükəmməl temperasiyadan fərqli olan müxtəlif temperasiyaların (oktavanın 12 yarım tona deyil daha çox tonlara bölünməsi) yaranması və bunun bəstəkar yaradıcılığına emansipasiyası cəhdləri baş verir.

Beləliklə, müasir musiqi incəsənətində – praktika, ifaçılıq sahəsində, bəstəkar yaradıcılığında yarım tondan kiçik intervalların, çərək tonların istifadəsi aktuallıq kəsb edir, müasir əsərlərin ifadə vasitəsi arsenalına geniş daxil olur. Lakin 12 tonlu sistem temperasiyanın ən optimal variantı kimi bu gün də qəbul olunmaqdadır.

Mükəmməl temperasiyanın hakim mövqeyə malik olduğu professional bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə yanaşı qeyri-mükəmməl temperasiyaya əsaslanan xalq musiqi mədəniyyəti də paralel olaraq fəaliyyət göstərməkdə, inkişaf etməkdədir. Qeyri-mükəmməl temperasiya (100 sentlik bölgü sistemi ilə deyil, təbii kök əsasında) çərək tonların və səslərin daha kiçik hissələrinin istifadəsi, komma məsafəsində səslər nisbəti ilə mikrointerval səs bölgüsü müxtəlif xalqların, xüsusilə də Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətinin intonasiya, məqam, tembr ahənginin əsa-

sını təşkil edən özəllikdir. Qərb xalqlarının musiqi səs sisteminin mükəmməl temperasiyaya yataqlılığı daha artıq olduğu halda Şərq musiqisi haqda bunu deyə bilmərik. Çünki bu, ilk növbədə Şərqin monodik təfəkkürlü musiqi mədəniyyətindən, onun muğam-makam əsaslı musiqi sənətindən irəli gəlir. Monodiyanın kiçik diapozonlu qurumlarla inkişaf prinsipi burada çərək tonların, eyni zamanda mikroxromatik səs bölgüsü mövcudluğunun, hətta labüdlüyünün əsas şərti kimi səciyyələnir. Eyni zamanda simli alətlərin Şərq musiqisində tutduğu yüksək mövqe də çərək tonların musiqidə əsaslı rol oynadığını sübut edir¹.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti də özünün monodik təfəkkürlü muğam sənəti – ənənəvi musiqisi və professional aşiq sənəti ilə türk və ərəb-fars mədəniyyətlərinin qovşağında yaranaraq Şərq mədəniyyəti sisteminin bir qolunu təşkil edir.

Azərbaycan xalq musiqisinin səs sistemi ta qədimdən kök etibarilə qeyri-mükəmməl temperasiyaya malik olub səslərin 100 sentlik deyil, təbii köklənmə əsasında qurulmuş səs sisteminə və çərək tonların – $1/3$ və $1/4$ tonların yer aldığı mikrointerval səs bölgüsünə əsaslanır². Əsrlərlə qeyri-müntəzəm köklənmiş səs sistemində mövcud olan xalq musiqimiz bildiyimiz kimi, XX əsrin 30-cu illərindən etibarən müntəzəm temperasiya əsrinə qədəm qoyur. Üzeyir Hacıbəyli başda olmaqla bir sıra musiqiçi uzun sürən mübahisə və müzakirələrdən sonra çətinliklə də olsa klassik 17 pərdəli tarın müntəzəm temperasiyaya uyğun olaraq köklənməsinə nail olur [1, s. 78]. Beləliklə, Azərbaycan milli musiqisi özünün inkişaf tarixində yeni, misli görülməmiş mərhələsinə qədəm qoyur və dünya musiqi mədəniyyəti, professional bəstəkar yaradıcılığı ilə qovuşaraq onun ayrılmaz hissəsinə çevrilir. Bu fenomenal hadisə heç bir Şərq xalqının mikrointerval səs sisteminə əsaslanan musiqi sənətinin “başına gəlmədi”. Ü.Hacıbəylinin cəsarətli və uzaqgörən addımları Azərbaycan musiqi elminin də yeni mərhələdə inkişafına, dünya musiqi fikri və nəzəriyyələri sistemi ilə çulğalaşmasına səbəb oldu.

Zaman-zaman bir sıra musiqiçilər xalq musiqisinin müntəzəm temperasiyalı sistemə keçidi ilə bağlı öz mülahizələrini bildirir, bu sahədə müəyyən araşdırmalar aparırdılar. Temperasiya məsələlərinə öz araşdırmalarında xüsusi yer verən musiqişünaslardan biri də Azərbaycan muğamının dərin nəzəri tədqiqi ilə muğamşünashq elminin inkişafına təkan verən musiqişünas-alim Elxan Babayev idi. Uşaqlıqdan muğamın ağuşunda, sənətin əvəzsiz ifaçılarının əhatəsində böyüyən E.Babayev atasının muğam yangısına alışıraqla bu aləmin bilicisinə, sərrafına çevrilir. Muğam onun elmi həyatının mərkəzinə, bütün ömrünü həsr etdiyi tədqiqatının obyektini təşkil edirdi. Alimin bütün araşdırmaları məhz bir mənbədən – muğamdan şaxələnir, rişələnirdi. Muğamın ritmintonasiya, məqamintonasiya və tembrintonasiya problemləri, poetik mətnin formalaşdırıcı xüsusiyyəti və əruz metrikasının xalq musiqi ritmikasına təsiri, muğam monodiyasının inkişaf prinsipləri, aşiq sənəti ilə qarşılıqlı əlaqəsi məsələləri, struktur və məqam sisteminin, ifaçılıq xüsusiyyətlərinin, xüsusilə, İraq musiqi incəsənəti ilə müqayisəli təhlili, o cümlədən ən temperasiya məsələləri, mikroxromatik səs sistemində simli

çalğı alətlərinin rolu, strukturu və s. bu kimi məsələlərə nəzəri, praktik yanaşmalar, onların həlli problemi E.Babayevin tədqiqatlarının mərkəzində duran əsas məsələlər idi. Təqdim etdiyimiz məqalədə E.Babayevin Azərbaycan musiqisində temperasiya probleminə dair fikir və mülahizələri yer alır.

Temperasiya məsələlərində alimin fikirləri iki istiqamətdə – nəzəri və praktik yönümdən, yəni ifaçılıq baxımından cərəyan edir. Bu problemə ilk növbədə nəzəri baxımdan yanaşıaraq qeyri-müntəzəm temperasiyanın məqam təşkilində oynadığı funksiya nəzərdən keçirilir, məqamintonasiya və tembrintonasiya kökləri araşdırılır. Alim mükəmməl və qeyri-mükəmməl temperasiyanı qarşılaşdıraraq Azərbaycan musiqi təcrübəsində yeri və mövqeyini ortaya qoyur.

Qeyd etmək lazımdır ki, E.Babayevin temperasiya məsələlərinə münasibəti də birtərəfli olmamışdır. Xüsusilə ifaçılıq praktikasında. E.Babayev yaradıcılığında temperasiya probleminə dair fikir və mülahizələrinin formalaşması prosesi müəyyən mərhələlərdən keçir. Qarşıya qoyulan suallar, onların araşdırılması, məsələyə müqayisəli təhlil prizmasından yanaşılması və s. bu kimi inkişaf mərhələlərini isə onun əlyazmalarında daha aydın izləmək mümkündür. E.Babayevin əlyazmalarını araşdırarkən onun özünəməxsus təfəkkür prosesinin və məntiqi düşüncə ardıcılığının şahidi oluruq. O öz fikirlərini, gəldiyi nəticələri, mülahizə və müddəalarını pillə-pillə, ardıcılıqla, ən kiçik ayrıntılara qədər şərh edir. Tədqiqatın ilkin prosesində müəyyən bir fərziyyəni irəli sürən, nəticələrə gələn musiqişünas bəzən tədqiqatın sonunda nəticələri, elmi-nəzəri müddəanı dəyişir. Bunun üçün də alimin əlyazmalarına söykənərək bəzi elmi müddəaların, o cümlədən temperasiya probleminin maraqlı inkişaf mərhələlərini, həmçinin bu fikirlərin təkamülünə hansı elmi-nəzəri mənbələrin və konsepsiyaların təkan verdiyini, bir sözlə qiymətli fikir və mülahizələri sizlərə təqdim etmək istərdik.

Musiqişünas muğamın məqam-intonasiya köklərini araşdırarkən onun əsas aspektlərindən birini məhz temperasiya məsələlərində axtarmağı önəmli hesab edir, məqam-intonasiya aləmini məhz qeyri-mükəmməl temperasiyanın yaratdığı intonasiya seqmentlərinin təzahüründə görür və qeyd edirdi: “Ladintonasiya problemlərinə toxunarkən səs sırasını mükəmməl temperasiyaya əsaslanan səssırası kimi deyil, tarın pərdələrində olduğu kimi qeyd etmək lazımdır. ...Əlbəttə tarın-sazın pərdələrində çalınan muğam və saz havalarının səs düzümü ilə böyük Üzeyirin yaratdığı lad nəzəriyyəsidəki qammalar arasında fərq nəzərəcarpacaq dərəcədədir. ...Bu fərqi tembrintonasiya anlamı ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. Məqam intonasiyası təbii ki, qeyri-mükəmməl temperasiyalı səssırasında daha aydın koloritlə səslənir” [4].

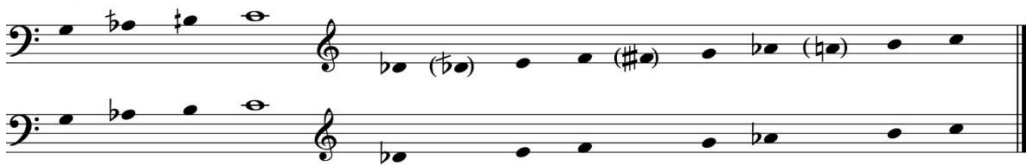
Onu da deyək ki, “Şərqi böyük alimləri Əbu Nəsr əl-Fərabi, Əbu Əli ibn Sina, Səfiəddin Urməvi musiqi barədə risalələrində makamların səs sırasını udun applikaturasına, metroritmik və intonasiya xüsusiyyətlərinə əsasən yazmışlar” [2, s. 109]. E.Babayev də sələflərinin ardınca gedərək məqam-intonasiyanı tarın pərdələrini ehtiva edən səssırası əsasında öyrənməyi lazım bilirdi.

Buna görə də alim muğamların pərdələr üzrə tardakı səsdüzümlərini nota olaraq məqamintonasiya və tembrintonasiya baxımından böyük maraq doğurduğunu vurğulayır, bütün məqamları temperasiyalı səsdüzümü ilə müqayisə edir, qanunauyğunluqları və bir sıra uyğunsuzluqları üzə çıxarır, interval münasibətlərini nəzərdən keçirir. Məsələn, şur və çahargah məqamlarına nəzər salaq³ [5].

Şur muğamının tardakı səsdüzümü və şur məqamı:⁴



Çahargah muğamının tardakı səsdüzümü və çahargah məqamı:



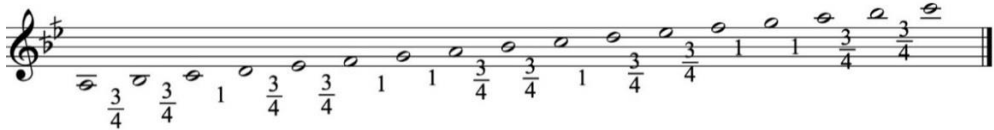
E.Babayev məqam anlayışına bir daha nəzər salaraq onu tək-cə süni temperasiya sisteminə daxil olan səslərin diatonik ardıcılığı kimi deyil, həm də tarın, sazın pərdələrində səslənən diatonik qammadan – məqamdan ibarət ola biləcəyini qeyd edir: “Bu səs düzüümü 100 sentlik yarım tondan fərqli olan daha kiçik ölçü vahidinə əsaslanaraq da bilər və ümumiyyətlə qeyri-müntəzəm interval ardıcılığından da yaranar” [6]. Deməli, alim çərək tonları – mikroxromatik intervalları məqamı formalaşdıran, tonal funksional sistemin əsasında duran amillərdən biri kimi qiymətləndirir və yazırdı: “Məqam sisteminin yaranmasında, eləcə də muğamın (makam, mukam və s. bu kimi janrların) səslənməsində səs şkalasının spesifikasiyası həlledici rol oynayır. Bunlara diqqətsiz yanaşmaq, biganə qalmaq, xalq musiqimizin kökünü, mənbəyini itirmək deməkdir” [6].

Səs şkalasının spesifikasiyası dedikdə alim səs bölgüsündəki sentlər münasibətini və onun yaratdığı özünəməxsus məqam quruluşunu nəzərdə tutur və hər bir xalqın musiqisinin özəlliyini, səciyyəvi intonasiya özəyinin ilk rüşeymini də məhz burada axtarmağı lazım bilir. “Hər hansı bir xalqın səs şkalasını tədqiq etsək – sentlərlə ölçsək, heç şübhə yox ki, müxtəlif rəqəmlər münasibəti alırıq. Bu rəqəmlər münasibəti, yəni böyük və ya kiçikliyi səs düzüümünün özünəməxsusluğunu yaradır. Şübhə yox ki, bu, məqam münasibəti, tembr-intonasiyaya həlledici təsir göstərir. Bu xüsusiyyətə nüans kimi baxmaq həmin xalqın musiqisindən ruhən uzaq olmaqdan irəli gəlir” [7].

Göründüyü kimi, alim səs bölgüsündə özünəməxsus sentlər münasibətinin tembr-intonasiyaya əsaslı təsir göstərdiyini yazsa da buna nüans kimi deyil, mə-

qam yaradıcı faktor kimi baxır. Bu əsnada C mayəli İraq Rast makamının səssırası ilə G mayəli Azərbaycan Rast muğamının tarda pərdələr üzrə səs sırasını təqdim edərək onların interval, ton nisbətini nəzərinizə çatdırmaq istərdik:

İraq Rastı⁵



Azərbaycan Rastı



E.Babayev çərək tonların yeri və funksiyası haqqında düşünərək qarşıya müxtəlif suallar qoyur və bunu həll etməyə çalışdı: “Görəsən böyük sələfilə həmfikirliyin səbəbi nədir? (Burada Ü.Hacıbəylinin Səfiəddin Urməvi ilə eyni fikirdə olduğu nəzərdə tutulur – P.S.) Niyə yarım tonu ən kiçik interval hesab edən alimlər, eyni zamanda oktava daxilində 17 pərdə olduğunu da qəbul edirlər?” (8). Çünki böyük musiqişünas S.Urməvi də yaradıcılığında yarım tonun – bakiyənin ən kiçik interval olmasını önə sürür. Məsələ burasındadır ki, müntəzəm temperasiyadan fərqli olaraq qeyri-müntəzəm temperasiyalı səsdüzümündə yarım ton (k_2 intervalı) 100 sentdən böyük və ya kiçik - səsin $1/3$, $1/4$, $3/4$ hissəsinə bərabər, eyni zamanda bir komma (24 sent) qədər ola bilər.

Bir sıra araşdırmalar nəticəsində E.Babayev ən kiçik intervalın kiçik sekunda olduğu fikrini bir daha təsdiq edir. Bəs alim bunu hansı mülahizələrə dayanaraq şərh edir? İlk olaraq bunu məqam funksionallığı baxımından sübut edir. “Nümunə üçün “Rast” və “Bayatı-Şiraz” muğamlarının tardakı səsdüzümünü nəzərdən keçirək. Hər iki halda mayənin alt aparıcı tonu k_2 -dan xeyli kiçikdir. Bu hal alt aparıcı tonun mayəyə xidmət etməsindən, ona bağlılığından irəli gəlir. Lakin muğamın ifasında çərək ton məsafəsində yerləşən digər qonşu səslərin olmaması təkcə bu intervalın kiçik sekundadan daha kiçik olduğunu nəzərə çarpdırmır. Mikrointerval səs bölgüsü isə yalnız mikoxromatik ardıcılıqda qavranılır” [6].

“Bayatı-Şiraz” muğamının tarda səs düzüümü:



Digər tərəfdən o, muğamın məhz intonasiya bazasına müraciət etməklə, onun intonasiya genezisini, melodik inkişaf prinsiplərini araşdırmaqla belə bir qənaətə gəlir və bunun əsasını intonasiya təbiətində tapır. Muğam monodiyasında

çərək ton məsafəsində yerləşən səslərin ardıcıl səslənmədiyinə diqqət verən alim yazır: “Zabul muğamının tarda səsdüzümünə nəzər salaq:



Göründüyü kimi, “Zabul” muğamının səs sırasında bir-birindən 3/4 və 1/4 ton məsafələrində yerləşən 3 si səsi vardır (si ♭ , si ♮ , si ♯). Beləliklə səs sırasında yarım tondan kiçik olan iki pərdənin ardıcılığı mövcuddur. Lakin səs sırasında mikrointerval ardıcılığı olsa belə muğamın şöbə və guşələrində 3 si səsinə ayrı-ayrılıqda istifadə edilir: si ♭ - muyə guşəsində, si ♮ Zabulda, si ♯ isə Muxalif və Zil-Zabul şöbələrində işlənir. Beləliklə yarım ton - sekunda, qonşu pərdə mənasında yenə ən kiçik interval olaraq qalır” [6]. Bununla da alim kiçik sekunda intervalının konkret muğam guşəsi üçün ən kiçik interval olaraq qalması fikrini təsdiq edir. Səsin daha kiçik hissələrini, şərti çərək tonları isə müəyyən bir guşənin koloritilə bağlayır.

İraq İslam Respublikasında olarkən ərəb məqam nəzəriyyəsinə dərinlən öyrənən alim ən kiçik ölçü vahidi çərək ton olan ərəb məqamlarının səs sırasında da ən kiçik intervalın yarım ton olduğunu qeyd edir [2, s. 111]. Beləliklə çərək tonların Azərbaycan xalq musiqi ifaçılığında danılmaz mövcudluğunu vurğulayan alim bunu məqam təşkili nöqtəyi nəzərindən deyil, milli koloritin yaradılmasında müstəsna rol oynayan amil kimi vurğulayaraq, bu fikri ilə qeyri-müntəzəm temperasiya sistemindən əmələ gələn yarım tondan kiçik intervalların rolu və mövqeyi barədəki fikir və mülahizələrinin yeni mərhələsinə qədəm qoymuş olur. Bu mövqenin qəti şəkildə formalaşmasında Qərb musiqişünaslarının – N.A.Qaribuzov, J.Q.Konun səsin zona təbiəti barədə nəzəriyyəsinin, fikirlərinin müstəsna rolu olur. E. Babayev Y.Q.Konun “*К теории народных ладов*” [24] məqaləsindəki bir fikri sitat gətirərək alimin “səsin çərək və üçdə bir ton alçalıb-yüksəlməsinə səs sırası daxilində interval və bunun labüd nəticəsi olan məqam dəyişiklikləri kimi deyil, “nüans”, “boya” və nəhayət tembrintonasiya fərqi kimi baxdığını” yazır⁶ [3, s. 162].

Beləliklə E.Babayev Şərq alimlərinin mikroxromatik bölgü sistemi ilə Qərb alimlərinin “səsin zona təbiəti barədə” (N.A.Qarbuzov) fikirləri arasında özünün də qeyd etdiyi kimi, bərabərləşdirici mövqe tutaraq çərək tonların mövcud olduğunu, lakin ona məqam funksionallığı baxımından deyil, nüans boya, milli kolorit kimi dəyərləndirmə mövqeyini, yəni tembrintonasiya ünsürü kimi baxır. Ü.Hacıbəylinin ilk baxımdan ziddiyyət kimi səslənən fikri – Azərbaycan musiqisində 1/3 və 1/4 tonların olmaması və ən kiçik intervalın yarım ton olması fikri məhz məqam funksionallığı baxımından, məqam quruluşunun təməl struktur prinsipi

nöqteyi-nəzərindən şərh edilərək alim tərəfindən bunun yeganə düzgün mövqe olduğu vurğulanır.

Üzeyir bəy Azərbaycan musiqisində xromatizmin olmadığını, onun ciddi diatonik musiqi olduğunu qeyd edirdi [14, s. 222]. Azərbaycan məqamlarının diatonik əsası da buna sübutdur. Üzeyir bəy “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində yazır: “Xalq musiqi üslubu xromatik hərəkətə çox məhdud ölçüdə, o da yalnız “Rast”, “Şur” və “Segah” kimi məqamlarda imkan verir. ...Qalan məqamların pərdələri xromatik dəyişilməyə yol vermir”. Bununla yanaşı xromatik dəyişilmənin aparıcı tona aid olmasını da vurğulayır. Bundan başqa melodik bəzəklər – melizmlərin nəticəsində də alterasiyalı-xromatik səslərin meydana gəlməsini qeyd edir və bunu yardımçı səs kimi açıqlayır. “Əgər əsas not ilə yardımçı not böyük sekunda intervalı əmələ gətirirsə, o zaman daha yaxşı təəssürat yaranması nəminə yardımçı not yarım ton alçaldılır” [15, s. 134-135]. Ü.Hacıbəylinin yardımçı not adlandırıdığı səs eyni zamanda 1/3, 1/4 ton da bəmləşə bilər. Göründüyü kimi, Üzeyir bəy alterasiyaya uğrayan tonları, çərək tonları yardımçı adlandıraraq səs yüksəkliyi sisteminin əsas səsləri sırasına daxil etmir. Beləliklə Ü.Hacıbəyli 1/3 və 1/4 tonları “ən kiçik intervalı yarım ton olan Azərbaycan xalq musiqisi”nə aid etməməsi fikrini də məhz Azərbaycan xalq musiqisinin ifaçılıq baxımından deyil, məqam əsasının struktur özəlliyinə, məqam funksionallığına şamil edirdi. Əgər belə olmasaydı, yəni bu fikir ifaçılıq sahəsi üçün də nəzərdə tutulsaydı o təqdirdə tarın pərdələrinin sayı 17 yox, 12-ə düşürülərdi⁷. Göründüyü kimi, Üzeyir bəy xalq musiqi ifaçılığı ilə məqam nəzəriyyəsini fərqləndirir, ayırır, xalq ifaçılıq sənətində çərək tonların istifadə olunmasını təsdiqləyir.

E.Babayev də muğamın səs sırasında mikroxromatik ardıcılığın yaranmasını köməkçi pərdələrin (aparıcı tonların), müəyyən şöbə və guşələrin ifası ilə əlaqədar epizodik alterasiya işarələrinin “buraxdığı izlərin nəticəsi” kimi təqdim edərək yazır: “Maraqlıdır ki, aparıcı ton funksiyasını daşıyan intervallar tarın səs şkalasında, əksər hallarda, yarım tondan daha kiçik olur. Zənnimcə, bu hal Azərbaycan məqamlarının tetraxord sistemli təbiətini bir daha sübut edir. Bu isə məqamın muğamla bağlılığından irəli gəlir. Tetraxord sisteminin oktava həcmli məqamlara nisbətən muğamlara daha uyarlı olması tarın pərdələrinə əsasən qurulmuş səssizliklərində özünü daha bariz şəkildə göstərir. Çünki, məqam üzərində yazılmış melodiyadan fərqli olaraq, muğam guşəsi istinad pərdəsi ətrafında dolanıb kiçik melodik diapazon çərçivəsində intonasiya özəyi yaradır. Və bu zaman bəzi epizodik alterasiyalar, köməkçi səslər, aparıcı ton mövqeyindən irəli gələn çərək tonlu yüksəlmələr əmələ gətirir” [3, s. 175-179]. Sitatdan göründüyü kimi, E.Babayev çərək tonların hansı məqamlarda üzə çıxdığını, hansı məqam-intonasiya dönümləri ilə bağlı olduğunu önə çəkərək çərək tonların maye və əsas tonların ətrafında gəzişməkdən yaranan intonasiya bloklarında peyda olmasını, yəni köməkçi pərdələrin qəbul etdiyi alterasiya işarələrinin nəticəsində yarandığını təsdiq edir. Eyni zamanda alim bunu məqamın tetraxord sistemli təbiətindən irəli

gəldiyini qeyd edərək Azərbaycan məqam nəzəriyyəsində əks.8 həcmli məqam sisteminin (M.S.İsmayilov) uyarsızlığını vurğulayır⁸ [19. s. 104-117].

Bununla da E.Babayev Şərq xalqlarında olduğu kimi, Azərbaycan musiqisinin də əsasında yarım tondan kiçik intervalların mövcudiyyətini qeyd edərək, bunu milli qammanı - milli koloriti əmələ gətirən və tembrintonasiyanın mühüm amilinə çevrilən seqment kimi təqdim edir. Muğamlarımızın icrasında tarın 17 pərdəlik səs düzüümü - natamam mikrointerval səs bölgüsü xalq musiqi praktikasında çərək tonların istifadəsinin labüdlüyünü ortaya qoyur.

Lakin E.Babayev çərək tonların muğamın kompozisiya baxımından digər mövqeyinə də diqqət çəkir. O, ilk növbədə Ü.Hacıbəylinin çərək tonları məqam sistemindən çıxarmasını, “çərək ton buxovlarından azad etməsini” (E.Babayev) peşəkar musiqimizin ən böyük nailiyyəti kimi baxır və muğam intonasiyaları ilə zənginləşməsinin əsas səbəbi hesab edir. “Şərq musiqisi çərək tonlar əsarətindən çıxıb bilmədiyi üçün əsl milli intonasiyaları not musiqi sisteminə, bəstəkar yaradıcılığına tətbiq etmir. Əgər Üzeyir bəy çərək ton buxovlarını qırmasaydı... ..bu növ intonasiyalar peşəkar musiqimizə daxil ola bilməzdi. ...Muğamla professional musiqi arasındakı uçurumu dəf etmək, eyni zamanda muğamı nota salmaq, simfonikləşdirmək, ona əsaslanan əsərlər yaratmaq yeganə dürüst yoldur. Kim bilir Üzeyir bəy kimi dahimiz olmasaydı bu yol nə qədər enişli, yoxuşlu olacaqdı” [5].

Lakin bununla yanaşı çərək tonların ixtisar olunmasının Azərbaycan muğamında yaratdığı bəzi problemlərə işıq salaraq yazır: “Müasir Azərbaycan dəstgahlarının kompozisiya xüsusiyyətləri barədə danışarkən öz mövqeyimizi müəyyən etməliyik. Bizə belə gəlir ki, dəstgahlarımız, peşəkar musiqimiz kimi, Ü.Hacıbəyovun yaradıcılıq fəaliyyəti nəticəsində yenidən yaranmışdır. Üzeyir bəy tarın pərdələrinə əl gəzdirib onları bərabər temperasiya kökünə uyuşdurub. Nəticədə “neytral”⁹ pərdələrdən bir qismi dəyişdirilib, bir qismi yerində qalıb, bir qismi isə tamamilə ixtisar edilib. Bu da öz arxasında dəstgahın guşələrində, şöbələrə dəyişikliyə səbəb olub. Müəyyən pərdənin itməsilə musiqimizdən bütöv muğamlar belə kənarda qalıb” [9]. Ardınca 1996-cı il BMA-da təhsil alan İran islam Respublikasından gəlmiş tələbələrin bu mövzuda məruzə edərək, “Nəva” dəstgahı və “Əbuəta” nəğməsinin Azərbaycan muğamatından çıxmasının səbəbini məhz bəzi pərdələrin ixtisar edilməsində gördüklərini və bu barədə mətbuatda da çıxış etdiklərini söyləyir [9].

Göründüyü kimi, kiçik bir nüans, səslər arasındakı çərək ton nisbətində olan interval münasibətləri (cüzi fərq olsa belə) yeni muğamın və ya şöbənin, yeni səs sırasının yaranmasına səbəb olur. Bəlkə buna görədir ki, Azərbaycan muğam sənətində daha artıq muğamın olması fikri mövcuddur. Üzeyir bəy isə yazır: “Azərbaycan musiqisində həştada qədər muğam olduğunu iddia edənlərin fikrinə zidd olaraq, mən bizim musiqimizdə öz xüsusi quruluşu olan sərbəst muğamların sayının səkkizdən artıq olmadığı fikrindəyəm, bundan başqa əlavə mu-

ğamlar vardırsa da bunlar əsas muğamlardan ayrılmır” [14, s. 223]. Üzeyir bəy bu muğamları əsas muğamların variantı, növ müxtəlifliyi kimi xarakterizə edir.

E.Babayevin musiqimizin temperasiya məsələləri haqqındakı fikirlərinin formalaşmasına onun İraq İslam Respublikasında fəaliyyətinin güclü təsiri olmuşdur. Belə ki, qeyri-müntəzəm temperasiyalı kökə malik ərəb makamlarının hər-tərəfli - məqam-funksional, quruluş-struktur, poetik mətnin təzahürü, ələlxusus da metro-ritmik araşdırılması, o cümlədən makam ifaçılığı ilə yaxından tanışlıq, alətlərin və s. öyrənilməsi musiqişünasın Azərbaycan muğamlarına bir daha ümumşərq makam sənəti kontekstində baxmağa vadar etdi. Xüsusilə də temperasiya məsələlərində, çərək tonlarla zəngin olan ərəb məqam sistemi, Şərq musiqisinin mikrointerval sisteminə əsaslanan makamları musiqişünasın tembr duyumuna özəl təsir göstərmiş, çərək tonların yaratdığı özəl tembrintonasiya aləminə köklənməyə vadar etmişdir.

“İraq və ümumiyyətlə yaxın və orta Şərq ölkələrinin makam ifaçılarını Azərbaycan muğam ifaçıları ilə müqayisə etsək maraqlı məziyyətlər aramış olarıq. Azərbaycan ifaçıları keçdikləri təhsil sisteminə görə texniki cəhətdən xeyli cəlddirlər. Lakin ifaçılarımız bu texnikanın muğamlara tətbiqində çox zaman ifratçılığa yol verir. Bu da muğam improvizasiyasından çox improvizasiyalı şərhə gətirib çıxarır. Nəticədə çalğıçılar yeni nəfəslər, barmaqlar vurmağa ehtiyat edir, tapdanmış cıgırlarla gedirlər. İkinci və çox vacib məsələ muğam ifaçılığında çərək tonların rolunun heçə endirilməsidir. Bunun səbəblərindən biri muğamın mükəmməl temperasiyalı alətlərdə çalınmasıdır. İkinci tərəfdə isə tarda, kamançada klassik musiqi nümunələrinin ifa edilməsi ifaçının intonasiya duyumuna təsir edir. Hər iki proses müsbət və qarşılıqlı olmazsa da nəticə etibarilə muğamlarımızın 1/4 tonlardan “təmizlənməsinə” gətirib çıxarır” [10].

E.Babayev 100 sentlik bərabər bölgü sistemini muğamlarımızın intonasiya çalarlarını bəsitləşdirdiyini hesab edərək yazırdı: “Muğam ifaçılığımıza mükəmməl temperasiyalı alətlərin gəlməsi çalğı texnikasının yüksəldilməsinə, ansambl sənətinin yaradılmasına səbəb oldusa da bu halda çərək tonların aradan çıxması milli koloritin sönükləşməsinə gətirib çıxardı” [10]. Tarın müntəzəm temperasiya sisteminə daxil olması ilə muğamlarımızın milli, fərdi koloritinin itirilməsi məsələsini isə “Sadıqcanın tarı harada qaldı” başlıqlı məqaləsində aydınlıq gətirir. O, İraqın görkəmli makam ustaları Münir Bəşir, Əlil İmam, Şaubi İbrahimın çalğısını dinləyəndə muğam sənətimizin nəyi itirdiyini – təkrarsız milli koloriti, səslər, boyalar aləmini itirdiyini qeyd edir. Bu səslər, boyalar aləmini tarın pərdələrinin ilkin - yəni, qeyri-müntəzəm düzülüşündə - Sadıqcanın tarının nümunəsində olduğunu vurğulayaraq bu tarın yenidən bərpa olunmasını arzulayır: “Bu gün musiqi mədəniyyətimiz Avropada, bütün dünyada tanınır. Əgər bu gün azca geri dönüb Sadıqcan tarını özümüzə götürsək musiqimizin beynəlxalq nüfuzunu aşağı salmarıq. Qazancımız isə muğamlarımızın təkrarsız, bənzərsiz səslənməsi olar. ...Hər halda borcumuz Sadıqcan tarını qoruyub yaşatmaqdır. Bunun üçün alət

ustalarımızla akustiklərimizin birgə səyi vacibdir. Bu səylər nəticəsində yaradılmış ilk təcrübə nümunəsi çox şeyi anladır”¹⁰ [11].

Lakin qeyri-müntəzəm temperasiyalı sistem, çərək tonların geniş istifadə olunması bir sıra müasir ifaçı-musiqiçilər tərəfindən birmənalı qarşılanmır. Onlar çərək tonlardan çox istifadə olunduğu təqdirdə qulağa ağır gəldiyini, yorucu olduğunu qeyd edir, temperasiyalı kökdə, eyni zamanda tarın 17 pərdəli sistemində muğam intonasiyasının daha təmiz və aydın, dolğun səsləndiyini deyirlər. E.Babayev bu məqamı belə açıqlayır: “Müasir takt sistemi ritmimizi cilaladığı kimi temperasiya sistemi də eşitmə qabiliyyətimizi yarım ton çərçivəsində formalaşdırır. Bərabər temperasiyalı qarmonda, fortepianoda, klarnetdə, qoboyda çalınan muğamlar (alətlərin daha kamil olduğuna görə) zövqümüzü daha çox oxşayır” [10]. O, professional təhsil görmüş xalq ifaçılarının xanə və bərabər temperasiya sistemlərinin əsiri olduğunu vurğulayır [3, s. 362]. Bu məqamda Üzeyir bəyin bu ifadəsi yada düşür: “Temperasiyalı səslərə müəyyən dərəcədə alışdıqda, Azərbaycan melodiylarının temperasiyalı musiqi alətlərində ifa olunması pis təəssürat oyatmaz” [15, s. 22].

Qeyd etmək lazımdır ki, artıq XVIII əsrdən bəri müntəzəm temperasiyaya köklənmiş musiqi duyumlu Qərb dinləyicisi də Azərbaycan muğamını məhz bu səbəbdən daha aydın qavrayaraq onu dünya musiqi incisi kimi qəbul edir. 2008-ci ildə muğam YUNESKO-nun milli qeyri-maddi mədəni irsi siyahısına daxil olur. XX əsrin əvvəllərində bəstəkar yaradıcılığı ilə çulğaşaraq bütün dünyanı simfonik muğam formasında fəth edən muğamlarımız əsrin sonunda milli-etnik formasında, muğam üçlüyü kimliyində, dəstgah formasında bütün dünyada Azərbaycan muğamı kimi tanındı və qəbul olundu. O, digər Şərq makam sənəti kimi lokal mövqedən sıyrılaraq beynəlxalq status qazanır. Bu, birmənalı olaraq muğamlarımızın müntəzəm temperasiya sisteminə keçidi, mütənasib kompozisiya strukturu, dramaturji inkişafı və s. özəllikləri ilə bilavasitə bağlı idi. Əgər Üzeyir bəyin uzaqgörənliyi olmasaydı, E.Babayevin sözü ilə desək “muğam ümumi musiqi mədəniyyətindən ayrı düşər, öz kökündən uzaq düşmüş bəstəkar yaradıcılığı isə Qərb musiqisinə təqlidçilikdən irəli gedə bilməzdi. Nümunə üçün hər hansı bir Şərq ölkəsinin musiqi mədəniyyətinə nəzər salmaq kifayətdir” [5].

Demək olar ki, Azərbaycan muğamı müntəzəm temperasiyalı sistemə keçməsi ilə qeyri-müntəzəm temperasiyalı Şərq musiqi sistemindən nisbətən uzaqlaşmışdır. Zənnimizcə, bunun nəticəsidir ki, Azərbaycan muğamı kənar təsirlərdən qorunaraq özünün orijinal intonasiya bazasını, strukturunu, lakonik dramaturji inkişaf xəttini saxlamağa qadir olmuşdur.

Bir məqamı da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan muğamı ərəb makam sənətində olduğu kimi, çərək ton hakimiyyətinin mütləq təsiri altında deyil. Biz yuxarıda çərək tonların hansı məqamlarda üzə çıxdığını, xalis intonasiya bloklarından daha çox melizm, kolorit, bəzək məqamlarında səsləndiyini, həmçinin aparıcı ton mövqeyi daşdığını vurğuladıq. Qeyd edək ki, aşiq yaradıcılığı ilə sıx qar-

şılıqlı əlaqədə inkişaf edərək formalaşan Azərbaycan muğamı aşiq sənətinin intonasiya və digər parametrlər üzrə strukturundan mütləq mənada təsirlənmişdir. Ta qədimlərdən türk etnoslarının ən parlaq sənət nümunəsi olan ozan-aşiq yaradıcılığı Azərbaycan-oğuz türklərinin muğam oxumalarından da əvvəl əxz etdiyi və bütün canı ilə yaşatdığı, mövcudiyyətinin ayrılmaz hissəsi olan milli-bədii təfəkkür formasıdır. E.Babayev muğamın intonasiya mündəricəsini araşdıraraq onun aşiq sənəti ilə qarşılıqlı əlaqəsi məqamlarını təhlil edir və bu əlaqənin kökünün qədim olduğunu, aşiq sənətinin muğam oxumalarından daha əvvəl formalaşdığını qeyd edir: “Şərq mədəniyyətinin incisi olan “ənənəvi musiqi” müəyyən tarixi dövrdə və şəraitdə Azərbaycan ərazisinə düşərək, peşəkar musiqiçilərin yaradıcılığına yol tapmışdır. ...Həmin dövrdə xalqımız müəyyən səviyyəli musiqi mədəniyyətinə malik idi. Muğam sənəti tarix boyu peşəkar aşiq-ozan yaradıcılığı və folklor musiqisi ilə yanaşı addımlayıb. Aşiq və folklor musiqisinin nəticəsində muğamın - ənənəvi musiqinin milli təzahür forması - Azərbaycan monodiyası formalaşmışdır” [3, s. 241].

Aşiq sənətinin tarixin müxtəlif mərhələlərində hərblə bağlılığı məsələsinə vurğu edən A.Həsənova Səlcuq ordusunda ozanların rolu haqqında yazaraq onların döyüş zamanı tam ordunun içərisində olduğunu, döyüşçüləri öz qəhrəmani havaları ilə ruhlandırıqlarını bildirir [17, s. 42]. Savaş ruhlu etnos olan türklərin ulu ozan sənətinin də məhz amiranə, qəhrəmani intonasiyalarla zəngin olması təsadüfi deyil. Əlbəttə burada daha çox “təmiz” intonasiyalar, kvarta-kvinta tərkibli çağırış intonasiyaları, uzağa yönələn, istiqamətlənən motivlər əsaslı rol oynayır. Çərək ton nisbətində monodik intonasiya sistemi isə daha çox ruha xitab edən, yığcam ortamda mövcud olan sənətin özəlliyidir. E.Babayev tardan fərqli olaraq sazın pərdələrinin düzümündə şərti çərək tonlara xeyli az yer verildiyini deyir [3, s. 177].

E.Babayev temperasiya ilə bağlı araşdırmalarında səsin yüksəklik baxımından ən kiçik ölçü vahidini də müəyyən etməyə çalışır. O, temperasiya bölgüsünün qanunauyğunluğu üçün ilk olaraq ən kiçik intervalın müəyyən edilməsini, kiçik intervalın özünün və ya onun kiçik bir hissəsinin səsin ölçü vahidinə çevrilə biləcəyini qeyd edir. Bunun üçün o türk musiqişünası İsmayıl Hakkı Özkanın təqdim etdiyi səsin ölçü vahidini və ən kiçik intervalı müəyyən edən cədvələ əsaslanır [18, s. 62].

ADI	KOMA DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLU	SEMBOLU	ORANI
KOMA	1	♯	♭	F	$\frac{531441}{524288}$ və ya $\frac{74}{73}$ Matematik koma $\frac{77}{76}$ Sentonik koma $\frac{81}{80}$

BAKİYE	4	#	♯	B	256/243
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	≠	♭	S	2187/2048
BÜYÜK MÜCENNEB	8	##	♯♯	K	65536
TANINI	9	X	♭♭	T	9/8
ARTIK İKİLİ	12-13	–		A ₁₂ A ₁₃	7/6 32/27
EKSİK BAKİYE	3	–		E	<u>134217728</u> 129140163 ve ya 25/24

204 sent, yəni bir ton yüksəkliyi olan böyük sekunda intervalının 9 komma-ya bölündüyü faktını irəli sürən E.Babayev türk musiqisində ölçü vahidi olan kommanın yüksəkliyinin təqribən 22,6 sent olduğunu vurğulayaraq öz hesablamalarını aparır¹¹ [12]. O, intervalın sent ölçüsünü cədvəldə verilən kommaların sayına bölərək kommanın daha dəqiq və təbii ölçüsünün 22,6 sent olduğunu sübut edir. Qeyd edək ki, intervalların ölçüsü kitabın əvvəlində verilən Pifaqor cədvəli ilə hesablanır.

Oktava $1200 : 53 = 22,6$

Kvinta $702 : 31 = 22,6$

Kvarta $498 : 22 = 22,6$

B. sekunda $204 : 9 = 22,6$

Musiqişünas tarın səs sırasında rast gəlinən kommadan daha böyük (66 sent) və yarım tona daha yaxın (90 sent) olan intervalları “kiçik bakiyə” və “bakiyə” adlandırır. Məhz S.Urməvi bakiyəni ən kiçik ölçü adlandırmışdır [12].

E.Babayevin elmi araşdırmaları öz dərinliyi, əhatəliliyi və aktuallığı ilə muğamşünashq, müqayisəli etnomusiqişünashq elminin inkişafına, muğamın nəzəri əsaslarının tədqiqi sahəsinə böyük töhfə verdi. Onun tədqiq etdiyi bir çox problemlər, o cümlədən temperasiya məsələləri XX əsrin 80-90-cı illəri üçün müəyyən mənada yenilik idi. Dövrün ictimai-siyasi vəziyyəti, sərhədlərin açılması, milli mədəniyyətlərin qaynayıb-qarışması mükəmməl temperasiya ilə cilalanmamış akustik muğam dünyasına baş vurmağımıza səbəb oldu. Tarın rekonstruksiya məsələləri, qədim Şərq məqam və muğamlarının araşdırılaraq musiqi ictimaiyyətinə təqdim olunması, çərək tonların muğam ifaçılığında və məqam sistemində təzahürü və s. kimi məsələlər gündəmə gəldi. Vaxtilə E.Babayevin elmi-tədqiqat obyekti olan məsələlər hal-hazırda bir çox ifaçı və musiqişünaslar, o cümlədən S.Ağayeva, İ.Şıxəliyev, F.Baxşəliyev, M.Salah, Ş.İsmayılov, M.Cəfərov tərəfindən araşdırılır.

Qeyd edək ki, temperasiya məsələləri Azərbaycan musiqişünaslığı üçün aktualıq kəsb edən, eyni zamanda birmənalı qarşılanmayan məsələlərdəndir. Xüsusilə də ifaçılıq praktikasında. Milli musiqi elmində problemlə bağlı müxtəlif, o cümlədən zidd fikir və görüşlərin mövcudluğunun şahidi oluruq. Göründüyü kimi E.Babayev muğam ifaçılığında qeyri-müntəzəm temperasiyanın tətbiqi məsələsinə müsbət, hətta vacib məsələ kimi yanaşır. Hal-hazırda da bu fikri dəstəkləyən, mövcud istiqamətdə araşdırma aparan tədqiqatçı-alim və ifaçılarımız fəaliyyət göstərir, müxtəlif tədqiqat işləri ilə çıxış edirlər. Musiqişünas-alimin qiymətli fikirləri problemin həlli yolunda vacib və əhəmiyyətli hesab oluna bilər.

QEYD:

¹ Şərq musiqisinin mikrointerval səs bölgüsünün yaranmasında milli simli alətlərin böyük rolu danılmazdır. Mükəmməl temperasiya isə ilk növbədə klavişli alətlərin konstruktiv mexanizmi ilə əlaqədar olaraq meydana çıxır. Klavesin üzrə amerikalı mütəxəssis, Eduard Kottik (1930) mükəmməl temperasiyanın yaranmasını klavesinin dövr üçün hakim mövqeyilə bağlayır, bunu dövrün musiqi estetikasının tələbi olduğunu, temperasiyanın ancaq fortepiano üçün əhəmiyyət kəsb etdiyini vurğulayırdı [26].

² 1200 sentlik oktava mükəmməl temperasiyada hər biri 100 sent olmaqla 12 yarımtona bölünür. Təbii halda isə bu mümkün deyil. Pifaqorun yaratdığı səslər qamması da bərabər temperasiyalı kökdən fərqlənir [3, s. 173].

Pifaqor kökü	Temperasiyalı kök
DO 0	0
RE 204	200
Mİ 408	400
FA 498	500
SOL 702	700
LYA 906	900
Sİ 1110	1110
DO 1200	1200

³ E.Babayev qeyri-mükəmməl temperasiyadan yaranan interval münasibətlərində qarşıya çıxan səsin bəmləşmə və yüksəlmə dərəcələrini göstərmək üçün Şərq məqam nəzəriyyəsində qəbul edilmiş mikroalterasiya işarələrindən istifadə edir. Bir xətti bemol işarəsi səsi $\frac{1}{4}$ ton, iki xətti bemol $\frac{3}{4}$ ton bəmləşdirir. Bir xətti diyez səsi $\frac{1}{4}$ ton, üç xətti diyez isə səsi $\frac{3}{4}$ ton yüksəldir.

$\frac{1}{4}$ çərək ton - $\flat$ (kar bemol); $\sharp$ (kar diyez)

$\frac{2}{4}$ yarım ton - $\flat$ (bemol) $\sharp$ (diyez)

$\frac{3}{4}$ 3 çərək ton - $\flat\flat$ (dubl kar bemol); $\sharp\sharp$ (dubl kar diyez)

$\frac{4}{4}$ bütöv ton - $\flat\flat$ (dubl bemol) $\times$ (dubl diyez)

Alim V.Əbdülqasımovun irəli sürdüyü 1/3 ton münasibətindən imtina edərək tonu 4 çərək tona bölməyi (1/4 ton) məqsəduyğun hesab edir. O, 1/3 və 1/4 tonlar arasındakı 16 sent məsafənin cüzi olmasını vurğulayaraq bunun yalnız akustik cihazla ölçülə bildiyini, heç bir praktik əhəmiyyət kəsb etmədiyini və yalnız qarışığa səbəb ola biləcəyini qeyd edir [5].

⁴ Təqdim olunan bütün not yazıları E.Babayevə məxsusdur.

⁵ İraq Rast ladı iki eyni tərkibli (1t -3/4 t -3/4 t) tetraxordun bir ton məsafəsində birləşməsindən əmələ gəlir [2].

⁶ Y. Q. Kon: “Səs zonalarının genişliyi səs sıralarının müxtəlif cür “nüanslaşdırılmasına” imkan yaradır, yəni zona daxilində səs yüksəkliyinin bütün hədlərinə keçidi təmin edir” [24].

⁷ “Qeyd edək ki, Ü.Hacıbəyov, M.Mənsurov hətta tarda pillələrin sayının artırılması fikrini də irəli sürürdülər. Ü.Hacıbəyli 19, M.Mansurov 21 pərdənin olması təklifi ilə çıxış edirdilər. S. Rüstəmov isə pərdələrin sayının 12-ə endirilməsi fikrini irəli sürürdü” [1, s. 78].

⁸ E.Babayev səssıralarının oktava həcmində yerləşməməsinin əsas səbəblərindən birini ladın muğamla qırılmaz vəhdət təşkil etməsində görür və qeyd edir ki, bu əlaqə olmadan hər hansı bir milli lad nəzəriyyəsini qəbul etmək düzgün deyil. Alimin fikrincə tetraxord strukturlu laddardan fərqli olaraq əsk.8 həcmli laddlarda ladintonasiyanın başlıca üsurləri əks olunmur. Müəllimi M.S.İsmayilov tərəfindən yaradılmış əskildilmiş oktava diapozonlu laddarı isə qohumluq münasibətlərinə dair elmi məqaləsində irəli sürülən müddəaların məntiqi davamı kimi qəbul edir [3, s. 285-287].

⁹ Y.K.Konun çərək tonların lad sistemində mövqeyini müəyyən etmək üçün irəli sürdüyü termin.

¹⁰ Sadıq Əsədoğlunun tarında pərdələrin sayı (həm sim boyunca bir oktava həcmi daxilində) klassik 17 pilləli səs düzümü sisteminə uyğun gəlir. Hər bir tonun bölünmə sayı baxımından, o həm 17 pilləli ərəb, fars musiqi sistemindən, həm də öz sələfi beşsimli tarın pərdələr düzümündən xeyli fərqlənir. Bu fərq şifahi ənənəyə əsaslanan Azərbaycan professional musiqisinin-muğam sənətimizin orijinal düzümə malik olduğundan irəli gəlir [25].

¹¹ V.S.Vinoqradov kommanı 23,5 sentə, V.Əbdülqasımov isə yuvarlaqlaşdıraraq 24 sentə bərabər olduğunu deyir [12].

ƏDƏBİYYAT:

1. Abduləliyev A.Ə. V.M.Belyayev və Azərbaycan musiqisi. / “Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri” B.: Elm, 1999, s. 56-80
2. Babayev E.Ə. İraq xalqının milli musiqi alətləri. // Azərbaycan Elmlər Akademiyasının xəbərləri. Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası, 1990, N3, s. 109-119
3. Babayev E.Ə. Azərbaycan muğamının nəzəri əsasları. Dərs vəsaiti. B.: “MTM” Innovation MMC, 2018, 367 s.

4. Babayev E.Ə. “Şərq musiqisinin mikrointerval sistemi”, Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv.
5. Babayev E.Ə. “Şərq musiqisində çərəkton problemi”, Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv.
6. Babayev E.Ə. “Bir daha intonasiya barədə”. Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv
7. Babayev E.Ə. “İraq musiqisində çərəktonlar problemi” Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv
8. Babayev E.Ə. Əlyazma. Şəxsi arxivindən
9. Babayev E.Ə. “Yaxın Şərq xalqlarının makam sənətində bəzi struktur və kompozisiya xüsusiyyətləri”. Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv
10. Babayev E.Ə. Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv
11. Babayev E.Ə. “Sadıqcanın tarı harada qaldı” Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv
12. Babayev E.Ə. “Azərbaycan musiqisində qeyri-bərabər temperasiya bölgüsünün tembrintonasiya təzahürü”. Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv.
13. Baxşəliyev F.E. Milli məqamların əmələ gəlməsində qeyri-temperasiyalı quruluşun təhlilinə dair. // “Konservatoriya” jurnalı, 2018, 2 (40), s. 16-22
14. Hacıbəyov Ü.Ə. Musiqidə xəlqilik. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 221-223
15. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 151 s.
16. Hacıbəyov Ü. Ə. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 194-204
17. Həsənova A.İ. Azərbaycan etnokulturoloji tarixində səlcuqların rolu. // “Konservatoriya” elmi nəşri, 2010, №3, s. 38-45
18. İsmail Hakkı Özkan. Türk musiqisi nazariyatı ve usülleri. Kudüm Velveleleri. İstanbul Universitesi Devlet Konservatuarı Türk Musiqisi Bölümü. Öğretim Görevlisi. İ.: Ötüken Nəşriyat, 2016, 816 s.
19. İsmayılov M.S. Xalq musiqimizin lad-məqam sisteminə yeni baxış (8 pərdəli əskilmiş oktavlı məqam sistemi haqqında).// Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. Bakı, Elm, 1981, s. 104-117
20. Şıxəliyev İ.N. Azərbaycan musiqisinin lad nəzəriyyəsi. Dərs vəsaiti. Sumqayıt, Zərdabi nəşriyyat-poliqrafiya MMC, 2015, s. 168.

Rus dilində ədəbiyyat

21. Земцовский И.И. Русская советская музыкальная фольклористика. // Вопросы теории и эстетики музыки, Музыка, 1967, № 6-7, с. 215-262
22. Мамедова Р.А. Проблемы функциональности в Азербайджанском мугаме. Б.: Элм, 1989, 162 с.
23. Панахова Э.П. Ладовая теория Узеира Гаджибейли в контексте ладовых систем античности и средневекового Востока. Учебное пособие для музыкальных вузов. Баку, “Yeni Poliqrafist” MMC, 2016, 125 с.
24. Ю.Г.Кон. К теории народных ладов. В кн. Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961, с. 123

Saytoqrafiya

1. Əbdülqasimov V. Ə. Böyük tarzən Mirzə Sadiq Əsədoğlunun tar islahatları. // "Musiqi dünyası" jurnalı, № 1-2, 2007, s. 102-106. URL:<http://www.musiqi-dunya.az/new/magimages/1.jpg>
2. Равномерная и «хорошая» темперации. URL:<http://barocpraxis.arts.spbu.ru/Temperatia/temperatia-1.php>

Пярвин СЕФЕРЛИ

Преподаватель Центральной школы искусств им. К. Караева

ВОПРОСЫ ТЕМПЕРАЦИИ В ТРУДАХ УЧЁНОГО-МУЗЫКОВЕДА ЭЛЬ-ХАНА БАБАЕВА

Резюме: В статье, на основе рукописей, рассматриваются этапы формирования мыслей и взглядов учёного-музыковеда Э.Бабаева относительно вопросов темперации. Анализируются выводы автора по ладовой теории темперированного строя и его проявлений в исполнительской практике, высказывания учёного о "зонной природе звука" в трудах русских учёных-музыковедов, а также рассуждения и предложения учёного относительно основ тембринтонации микроинтервальной системы звуков и применения в мугамном исполнительстве неравномерной темперации и четвертьтонов.

Ключевые слова: темперация, микрохроматика, комма, тембринтонация, ладинтонация, ладовая функциональность, макам, мугам, альтерация

Pervin SEFERLI

The teacher of the Central Art School named after G.Garayev

THOUGHTS AND VIEWS OF RESEARCHER MUSICOLOGIST ELKHAN BABAYEV ON TEMPERAMENT ISSUES

Summary: In the article manuscripts by researcher musicologist E.Babayev's are studied and the stages of formation of his views and opinions on temperament (system of tuning) issues are considered. The place of his conclusions in the modes theory of the tempered toning and performance practice, the scholar's statements regarding the "zoning nature of sound" by Russian musicologists, his thoughts and suggestions regarding the basics of timbre/intonation of the microinterval pitch system and the application of uneven temperament and quartertones in mugham performance are illuminated.

Keywords: temperament (system of tuning), micro-chromatic, comma, timbre/intonation, modal functionality, mugham, alteration

Rəyçilər: sənətşünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Xatirə Həsənzadə
sənətşünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Elmira Pənahova

Məryam MƏMMƏDZADƏ

AMK-nın müəllimi və doktorantı

Elmi rəhbər: Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sənubər Bağirova

Ünvan: Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç.7

E-mail:memmedzade.meryam93@mail.ru

İRANDA QACARLAR DÖVRÜNDƏ KLASSİK MUSIQI VƏ KAMANÇA İFAÇILIĞINA DAİR

***Xülasə:** Bu məqalə Azərbaycan musiqişünaslığında müraciət olunmamış istiqamətə işıq tutur və burada istifadə edilən ədəbiyyatın bir çox hissəsi ilk dəfə olaraq Azərbaycanda elmi dövriyyəyə daxil edilir. Məqalə İran mədəniyyətinin əsasən XIX əsrin ikinci yarısından XX əsrin əvvəllərinə kimi mövcud olan musiqi mühiti və klassik musiqisinin bəzi məsələlərini araşdırmaq məqsədini daşıyır. Lakin XIX əsrin birinci yarısındakı, yəni Qacarlar hakimiyyətinin erkən dövrünün saray incəsənəti və musiqi mühiti haqqında musiqi elmimizdə az məlumat olmasını nəzərə alaraq Giriş hissəsində biz bu mətləblərdən də bir qədər danışmağı zəruri bilirik.*

***Açar sözlər:** Qacarlar, İran klassik musiqisi, rədif, kamança ifaçılığı, musiqi improvizasiyası*

Giriş:

XIX əsrin birinci yarısında İranda saray incəsənətinə ümumi nəzər

XIX əsr İran tarixində mürəkkəb dövr idi. Bu əsrin birinci yarısında siyasi, iqtisadi və hərbi cəhətdən zəifləmiş İran dövləti Rusiya imperiyasına iki hərəkəmlə kampaniyasında (1813 və 1828-ci illərdə) məğlub olaraq öz ərazisinin bir qismini, xüsusən azərbaycanlıların yaşadığı torpaqları Rusiyaya geri alınmayacaq şəkildə verməli oldu. Bununla yanaşı, incəsənət baxımından XIX əsr İran mədəniyyətində canlanma dövrü sayıla bilər. XVIII əsrin sonundan XX əsrin birinci rübünə kimi İranda hakimiyyətdə olmuş Qacarlar (Qovanlı türk tayfasına mənsub olan azərbaycanlı sülalə) öz hakimiyyətinin və ümumilikdə iqtidarın mədəni imicinin möhkəmlənməsi üsullarından biri kimi incəsənətə və musiqiyə xüsusi nəzər yetirirdi (Qeyd 1). Qeyd etmək lazımdır ki, XIX əsrin son rübünədək İranda musiqi və rəngkarlıq sənəti sahəsində ən yüksək bədii nailiyyətlər, əsasən, saray mühitində yaranmışdı.

Qacarlar dövrü İran mədəniyyətinin rəsm sənəti kontekstində yeni üslubun yaranması və inkişafı ilə iz qoyaraq dünya incəsənəti tarixinə “Qacarlar üslubu” adı ilə daxil oldu. Bu üslubun təməl prinsiplərinin Fətəli Şah Qacarı hakimiyyəti dövründə (1797-1834) meydana gəldiyi qeyd olunur. Saray rəngkarlığında və xüsusilə də portret janrında bərqərar olmuş Qacarlar üslubu həmin əsrin ikinci yarısında, yəni Nəsrəddin Şah Qacar dövründə isə bir sıra yeni əlamətləri ilə səciy-

yələnir. Portret, məişət janrı, kitab miniatürü, mənzərə, natürmort və dekorativ incəsənətin müxtəlif növlərində inkişaf edən rəsmi üslub bir qədər demokratikləşərək, müəyyən sərbəstlik əldə etdi. Rəsmi saray təsvirlərindən azad olan bu növ və janrlarda İran təsviri incəsənətinin Avropa realist incəsənəti, xüsusilə də Fransa rəngkarlıq təcrübəsi ilə yaxınlaşması özünü daha qabarıq büruzə verir. Qacar dövrü rəngkarlığının əzəmətli cəhətlərini Məhəmməd Rza Qəffari Nəmin özünün “Qacar dövrü rəssamlığında realizm (1795-1925)” məqaləsində aşağıdakı kimi izah etmişdir: “İnsan və onun vəziyyətlərinin təsvirləri ilə bağlı rəsmlər, yeni xalçalarda həqiqi ədəbi mövzuların işlənilməsi, ənənəvi üsullarla yanaşı Avropa üsullarının işlədilməsi, Qacar dövrünün əvvəlində Avropa üsullarının həddən artıq uyğunlaşdırılması və bu dövrün sonunda ondan üz döndərilməsi, son olaraq sənət meyarlarında şərqdən qərbə dönüş gerçəkləşdi” [4, s. 93].

“Qacar dövrü” musiqi sənətində də eyni ad və yenilikçi islahatlarla tarixə düşdü. Artıq Fətəli şah dövründə İranda musiqi sənətində “*rədif*” ideyası formalaşmaqla yanaşı tar ifaçılığı da getdikcə geniş vüsət alır. XIX əsrin əvvəllərindən etibarən İran cəmiyyətində musiqi sənətinə və musiqiçilərə qarşı münasibət dəyişməyə başlamışdı: musiqi cəmiyyət tərəfindən müzakirə olunur, saray musiqiçilərin ifaçılıq məharətindən söz açılırdı. Musiqi sənəti ölkə daxilində indiyədək əldə etmədiyi nüfuza sahib oldu. Adətən, İran cəmiyyəti musiqiçilərə sosial təbəqə içərisində aşağı sinif münasibəti göstərirdi. Buna görə də İranda müsəlmanlardan çox az insan musiqiçi olmaq istəmiş və övladlarının musiqiçi olmasına icazə verməmişdilər. Əsrlər boyu tətbiq edilən dini qadağalar musiqi sənətini müəyyən tərzdə istiqamətləndirmişdi. İran din xadimləri musiqinin psixoloji təsirini nəzərə alaraq, məhz dini emosiyaları artıran mərsiyə, nöhə, rövzə, təziyə kimi dini musiqi formalarına dəstək və üstünlük verirdilər. Qacarlar dövründən başlayaraq isə İranın musiqi həyatında yeni, dünyəvi xarakterli meyllər formalaşır. Belə ki, musiqi ifaçılığında dini (mərsiyəxanlıq, rovxəxanlıq, təziyə) formaları ilə bərabər saray musiqi məclisləri, bəzm və mey məclisləri getdikcə geniş yer alır.

Fətəli şahın sarayında böyük qrup musiqiçilər mövcud idi. Bir hissəsi müstəqil, bir hissəsi isə saraya tabe olan “Dəstə” (dasteh) adlanan qruplar içərisində qadın musiqiçilər də yer almışlar. Onların arasında ən məşhurları Zöhrə və Mina idi. Bu iki qadın musiqiçilər məşhur müğənni olub kamançanı öz dəstələrində ən əhəmiyyətli alət kimi istifadə edirdilər [12].

Fətəli şahın dövründəki saray musiqi mühitindən və musiqi ifaçılığından maraqlı məlumat İran alimi Əmir Xosrov Purcavadinin (Pourjavady) dissertasiya işində təqdim edilir. Onun bilgilərinə görə Fətəli şah dövründə *dastgāh-e bāzigar-khāneh* (əyləncələr otağı) adlı məclislər təşkil olunurdu [6, s. 36]. Yuxarıda adını çəkdiyimiz Zöhrə və Mina kimi musiqiçilərin dəstələrindən başqa bəzi kişi ifaçılar da bu məclislərə daxil olurdu.



Şəkil 1. Musiqi məclisi, XX əsrin əvvəlləri [9, s.6]

Bu qəbildən olan kamança ifaçıları sırasında 1835-ci ildə vəfat etmiş Rəcəb Əli Xan Kərmanınin adı çəkilir. O, sarayın musiqiçi başı və mütrübbası (Qeyd 2) vəzifəsində çalışırdı. Purcavadi polşalı şərqsünas alim, bir müddət Rusiyanın İrandakı konsulu vəzifəsində çalışan Aleksandr Xodzko`nun (Alexander Chodźko, 1804-1891) Rəcəb Əli Xanla Təbrizdə olarkən tanış olduğunu və onu virtuos kamançaçı adlandırdığını qeyd edir [6, s. 49]. Rəcəb Əli Xan sarayı tərk etdikdən sonra vəzifəsini İslamı qəbul etmiş yəhudi kamançaçı Çalançı Xana (Chālānchi Khān) həvalə etmişdi. 1840-cı illərdə bu cür məclislər zəifləməyə başlayır, yerini daha professional musiqi icra edən kişi musiqiçilərə ötürür [6, s. 37]. Fətəli şahın oğlu Məlik Qasım Mirzənin sarayına 1840-cı ildə Parisdən dəvət olunan arxeoloq və politoloq alim Ejen Flandin (1809-1889) burada olan musiqiçilər haqqında məlumat verir və bu yazısında həmin dövrün daha bir kamança ifaçısı “kor kamançaçı”nın adını qeyd edir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, kamança ifaçılığı təkcə professional musiqi ifaçıları tərəfindən deyil, hətta musiqi həvəskarlarının, o cümlədən zadəgan təbəqəsindən olan insanların da marağını çəkirdi. Bunların arasında Fətəli şahın oğlu Fətullah Mirzə (1811-1869) və Məhəmməd Şahın qardaşı Firuz Mirzə (1818-1886) kimi yuxarı rütbəli həvəskar kamança ifaçılarının adları da bəllidir.

XIX əsrin birinci yarısında saray musiqi mühiti və musiqi ifaçılığının qısa icmalını yekunlaşdırarkən bu tarixi zaman kəsiyini İran mədəniyyətində mütərəqqi və islahatçılıq meyllərinin erkən dövrü kimi səciyyələndirə bilərik. Bu meyllər Nəsrəddin şah dövründə (XIX əsrin ikinci yarısında) geniş inkişafını taparaq dövrün ən xarakterik cəhətini təşkil etmişdir.

İran mədəniyyətinin “Qızıl Dövrü”

“Naseri dövrü” adını almış zaman kəsiyi İranın ictimai, mədəni və o cümlədən də musiqi həyatında “Qızıl dövr” kimi tanınmışdır. İran taxtında yarım əsr

qalan Nəsrəddin Şahın dönəmi (1848-1896) elm, təhsil, mətbuat və musiqi sahəsində bir sıra islahatlarla nəticələnmişdir. Elm və təhsil sahəsində “Naseri” dövrünün ən böyük nailiyyəti Tehran universitetinin (“Dar-ül Fünun”) açılması idi. 1851-ci ildə təsis edilmiş bu universitet İranın ilk ali təhsil müəssisəsi olaraq Nəsrəddin şahın yenilikçi sədrəzəmi Əmiri Kəbir tərəfindən orduya hərbi zabıt və dövlət idarəçilik kadrlarını yetişdirmək məqsədini daşıyırdı. Geologiya, tibb, riyaziyyat, fars, ərəb, ingilis, rus dilləri, fizika, coğrafiya kimi fənlərin tədrisi ilə yanaşı, sonradan bu siyahıya rəsm və musiqi dərsləri də əlavə olunur. 1856-cı ildə universitetin nəzdində musiqi bölməsi açılır. “Musiqi bölməsinin açılması ilə ölkədə musiqi tədrisi <...>, bir çox yeni metodların tətbiqi və terminologiyanın yaradılması kimi proseslər başlamışdır” [5, s. 105]. Nəticədə, musiqi müasir bir elm olaraq qəbul edilir, dərslər kitabları hazırlanır və İran musiqisi ilk dəfə Avropa üsulu ilə nota yazılır. Bəzi mənbələrdə şahın “Dar-ül Fünun”a etdiyi illik ziyarətlərdə bütün dərslərdən daha çox musiqi dərslərində iştirakı ifadə edilir [5, s. 105].

Nəsrəddin şahın musiqi islahatları çərçivəsində 1856-cı ildə Tehrana iki fransız musiqiçi – Buske (*Bousquet*) və onun köməkçisi Ruayon (*Rouillon*) dəvət olunur. Onlar tələbələrə qərb musiqisindən parçalar öyrətməkdə, Qərb musiqi akkord sistemi, musiqi alətləri və musiqi nəzəriyyəsinə dair kitabları fransızcadan farscaya tərcümədə nailiyyət qazana bilmişlər.

Avropa musiqi sisteminə daha da artıq yiyələnmək məqsədilə 1867-ci ildə İran hökuməti Fransadan daha bir professional musiqi müəllimini də dəvət etmişdi. Bir il sonra Paris Konservatoriyasından Alfred Jan-Batist Lemer (*Alfred Jean-Batiste Lemaire*, 1842-1909) Tehrana gəlir. O, İran tarixində Qərb musiqi təhsili üzrə ən nüfuzlu şəxslərdən biri kimi qəbul edilir. Tehrandakı 40 illik fəaliyyət göstərən musiqiçi ilk olaraq sarayın musiqi direktoru təyin edilmiş, sonralar “Dar-ül Fünun”un musiqi bölməsinin başına gətirilərək “*muzikāncıbaşı (chef du musique of Iran)*” dərəcəsinə yüksəlmişdir. İran alimi Bəstəninəcad Lemerin İran musiqisinə verdiyi töhfələri 8 bənd şəklində açıqlayır: [5, s.106]

1. Qərb metoduyla tədris verən ilk musiqi məktəbinin açılması;
2. Violin kimi daha sonra İran musiqisində əhəmiyyətini qoruyan bəzi Qərb musiqi alətlərinin populyarlıq qazanması;
3. İran musiqisinin ilk dəfə Qərb not sistemi ilə yazılması;
4. Musiqi nəzəriyyəsi və praktikasına dair nəşrlərin farsca çap olunması;
5. İran musiqi əsərlərinin orkestr və fortepiano üçün işlənilməsi;
6. İran ziyalılarının musiqiyə olan münasibətinin müsbət yönə doğru dəyişməsi;
7. İranda $\frac{1}{4}$ tonun Qərb “yarım ton” adı ilə dəyişdirilməsi;
8. Fransız musiqi terminologiyasının daha işlək hal alması.

İran üçün dövrün önəmli hadisələrindən biri də 1871-ci ildə “Dar-ül Fünun”un müdiri və Təhsil naziri Məkbər`üd Dövlə tərəfindən Tehrandakı avropalılar üçün ilk dəfə olaraq konsert təşkil olunmasıdır. Konsertə həmçinin, saray işçiləri və İran ziyalıları da dəvət olunmuşdu. 1873-cü ildə Nəsrəddin şah ilk Avropa

səyahətinə çıxmış, İrana geri qayıdarkən buraya bir neçə piano aləti gətirərək hələmündəki qadınların öyrənməsini istəmişdi.

Nəsrəddin şah musiqi sənətinin mühafizəsində öncül hesab olunurdu. Onun hakimiyyəti Qərb musiqisinin İrana nüfuz etdiyi dönmə sayılır. Lakin maraqlısı odur ki, Nəsrəddin şah şəxsi həyatında ənənəvi İran musiqisinə üstünlük verirdi. İran alimi Maraşinin fikrincə onun musiqi zövqü və təfəkküründə mühafizəkar cizgilər ön planda idi [5, s. 111]. Təsədüfə deyil ki, Nəsrəddin şah dini musiqi formalarına da dəstəyini əsirgəməirdi. Məsələn, o, təziyə tamaşalarının daha geniş alınacağı “*Təkyə-i Dövlət*” monumental binanın tikilməsini əmr edir. (Qeyd 3) Qeyd etmək lazımdır ki, o dövrün musiqiçilərinin bir çoxu da mühafizəkar mövqedə qalmışlar. İranda formal musiqi təhsilin təsis olmasına baxmayaraq, İran musiqiçiləri əsasən ustad-şagird ənənəsiylə dərs keçirdilər. Hətta Qacar dönəminin son illərində onların böyük bir qismi İranın ənənəvi musiqi mirasını sonrakı nəsllə olduğu kimi ötürmək niyyətində olmuşlar. Beləliklə, demək olar ki, musiqi sahəsində Nəsrəddin şahın islahatları İranın müasirlik ilə ayaqlaşmasına yönəlmiş addımlar olsa da, bu tədbirlər səthi xarakter daşıyırdı. Şahın Qərb musiqisinin İranda təsirinə müsbət münasibəti isə yalnız ölkəsi üçün təsəvvür etdiyi yenilik arzuları idi.

İran klassik musiqisində Qacar üslubu

Bir sıra Qərb və İran alimləri İran klassik musiqisinin inkişafında bir neçə mərhələləri müəyyən edirlər. 2009-cu ildə İranın Mahur Mədəniyyət və İncəsənət İnstitutu tərəfindən buraxılmış “*An Introduction to Iranian Music*” (İran musiqisinə giriş) nəşrində İran klassik musiqisində dörd üslub haqqında danışılır. Bunlar “Qacar”, “Vəziri”, “Orta” (keçid) və “İntibah” üslubları kimi müəyyənləşdirilir [18, s. 22]. Hazırkı məqaləmizdə əsasən “Qacar” musiqi üslubu və onun nümayəndələri haqqında söhbət gedəcək.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, “Qacarlar dövrü” müasir İran klassik musiqisinin əsasının qoyulduğu vaxt olaraq qəbul edilir. Bu üslubu təmsil edən musiqiçilər mübahisəsiz İran klassik musiqisinin ustadları hesab olunur. Bunların sırasında ilk növbədə 1861-ci ildə vəfat etmiş məşhur tar və setar ifaçısı Ağa Əli Əkbər Farahani və onun ailə üzvlərinin – oğlanları Mirzə Abdullah və Ağa Hüseyn Qulu, qardaşı oğlu Ağa Qulamhüseynin adları çəkilməlidir. Qacar üslubunun bir sıra digər təmsilçiləri də var ki, onlar İranın klassik musiqi ifaçılığında xüsusi yer tutmuşlar. Bu sırada həmçinin Pəhləvi dövründə yaşayıb yaratmış Morteza Neydavud (1900-1990) və Əli-Əkbər Şahnazi (1897-1984) də daxil edilə bilər. Bu musiqiçilər zaman baxımından “**Orta Dövrə**” aid olsalar da onlar köhnə dəbin təbliğçiləri olmuşlar. İran klassik musiqisinin “Qızıl Dövrü” sayılan zaman kəsiminə bu illər də daxildir. Çünki musiqiçilərin əksəriyyəti hələ tarixi ümumşərq köklərindən ayrılmamış və Qərb musiqi sisteminə uyğunlaşmayaraq ənənəvi musiqi və onun ifaçılıq prinsiplərinə sadıq qalmışlar. Beləliklə, bu dövrdə yaşayan ustadlar klassisizmin pionerləri kimi qəbul edilir.

İranda “klassik musiqi” dedikdə İran *rədifi* nəzərdə tutulur. *Rədif* İranın daxilində yaşayan xalqların musiqi xəzinəsinin böyük bir məcmuəsini təşkil edir. Türk musiqişünası Yaser Atar yazır ki, “*rədif*” sözü Qacarlar dövründə istifadə edilməyə başlamışdır [15]. Bu sözün hərfi mənası “sıra” deməkdir. Amerikalı alim, Harvard universitetinin professoru Ella Zonis *rədifi* melodiyaaların böyük kolleksiyası kimi təqdim edir [8, s. 1-2]. Lakin İranda *rədif* sözü bir musiqi termini kimi həm İran klassik ənənəvi musiqisinin repertuarını təşkil edən havaların toplusuna, yəni 12 dəstgah sisteminə, həm də dəstgahların hər birinə aid edilir.

Eyni sıradan olan “*dəstgah*” və “*rədif*” terminləri əsasən məqam sırası, məqamların düzüm qaydası kimi anlaşılar. Dəstgah əslində bir neçə müəyyən məqamların “dəstidir”. Bununla belə, bir kompozisiya olaraq, İran dəstgahı *piş-dəraməd*, *çahar mizrab*, *guşə*, *avaz* və *təsnif* adlı kiçik musiqi janrlarını özündə ehtiva edir. Həmin prinsiplər özünü Azərbaycan dəstgahlarının quruluş əsasında da əks etdirir. Azərbaycan muğamının tədqiqatçısı S.Bağırovanın Azərbaycan Sovet Ensiklopediyasında 1983-cü ildə dərc edilmiş “Muğam” məqaləsində oxuyuruq ki, “Hər bir dəstgah müəyyən sistemə salınmış kanonizə edilmiş <...> məqamlar məcmusundan ibarətdir” [3, s. 83]. Bu fikri digər məqalələrində davam etdirərək tədqiqatçı yazır ki, belə məqam silsilələrinin əsasında meydana gələn musiqi forması dəstgah adı altında XIX əsrin birinci rübündə İran musiqisində bərqərar oldu [2, s. 103] və “dəstgahı təşkil edən hissələr özünün forma, janr və melodik tipinə görə bir-birindən fərqlənir” [7, s. 29]. Belə ki, Azərbaycan dəstgahları muğam, *təsnif*, *rəng* və *zərbi-muğam* kimi müstəqil musiqi janrları bir kompozisiya vahidində birləşdirdi və bu cür “çoxjanrlı kompozisiyalar XVIII-XIX əsr İran və Orta Asiya (Turan) xalqlarının musiqi praktikasında geniş yer almışdır” [7, s. 30].

Dəstgahın tərkibini təşkil edən hissələr üsullu və üsulsuz havalardan ibarətdir. Üsulsuz havalər müəyyən məqam çərçivəsində əmələ gələn melodiya modeləridir və onların icrası improvizə sənəti üzərində qurulmuşdur. Bu improvizələr hər ifaçının müstəqil xəyal məhsulu olub bədahətən yaranma xüsusiyyətinə malikdir [13]. Yəni hər bir musiqiçi *rədifi* icra edərkən improvizə etdiyi parçanın bəstəkarına çevrilir. Ustad ifa əsnasında öz zövqü, düşüncəsi və hissi çərçivəsində guşələri ardıcıl düzərək *rədifi*n fərdi bir nümunəsini meydana gətirir. Beləliklə, *rədiflərin* məzmun və uzunluğuna görə bir-birini təkrar etməməsi onların fərqli səslənməsinə zəmin yaradır. İfa olunan *rədifi*n heç vaxt olduğu kimi ikinci dəfə səsləndirilməsi mümkün deyil.

İran *rədifi* musiqi ifaçılığında *Qacar üslubu* tarixən ən erkən ifa üslubu sayılır. Yuxarıda adı çəkilən mənbədə (*Introduction to Iranian Music*) bu üslub və onun ifa xüsusiyyətləri haqqında dərc edilmiş bəzi fikirlər bizim müşahidələrimizlə üst-üstə düşür. Bu müşahidələrə görə, *rədifi* ifaçılığında sərbəst ölçü sabit ölçüyə nəzərən daha çox istifadə olunur. İfaçı öz virtuosluğunu daha çox həmin sərbəst ölçülü bölmələrdə nümayiş etdirir. Burada improvizəyə geniş yer verilir,

lakin improvizə olunduğu melodik ideyalar, təbiidir ki, *rədifə* əsaslanır. Belə ki, *rədifdən* alınan motiv və qısa melodik işləmələr improvizənin əsas xəttini təşkil edir. İmprovizə prosesində yaranan melodiyların sintaktik bölgüsü qeyri-müəyyəndir; burada dəqiq, aydın melodik sətir və ibarələrdən istifadə edilmir, musiqidə qısa fasilələr davamlı və arasıkəsilməz cümlələrlə əvəz olunur.

Qacar ifa üslubunun özəllikləri həmçinin bol bəzəklər və tremolalı pasajlardan, vaxtaşırı isə quşların səsinin imitasiyası kimi “cəh-cəh” texnikasından istifadə edilməsində özünü göstərir. İfaçılıq nöqteyi-nəzərindən isə bu ifa üslubu yüksək sürət və dinamikası ilə səciyyələnin [18, s. 24-25]. Yuxarıda adı çəkilən İran alimi Əmir Xosrov Pürəvadi Qacar dövrünün ifa üslubunu şərh edərək klassik İran ifa texnikalarında başqa yerli milli ifa ənənələrinin təsirini də görür. Onun fikrincə ənənəvi folklor ansambllarının daxilində istər kişi, istərsə də qadın ifaçıların bəzən türkmən, kürd, Azərbaycan və lori musiqisindən istifadə etmələri Qacar dövrü səs yazılarında daha çox rast gəlinir [6, s. 93]. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində yazılmış bu musiqi valları öz dövrünün musiqi sənədi olaraq Qacar musiqi üslubu haqqında müəyyən dərəcədə əyani təsəvvürlərin və onların əsasında müstəqil elmi mülahizələrin yaranmasına yol verir.

XIX əsr - XX əsrin əvvəllərində İran klassik musiqisində kamançanın yeri



Şəkil 2. “Kamança çalan qız” (XIX əsr, Qacar rəsm üslubu) [11]

İran klassik musiqisində, xüsusilə də sözü gedən Qacar dövründə instrumental ifaçılığa böyük əhəmiyyət verilirdi. Hətta demək olar ki, musiqi praktikasında instrumental *rədiflər* vokal *rədiflərə* nəzərən daha geniş yer tutur. Məsələn, tar və setarda solo ifaları üçün *rədif* hələ XIX əsrdə mövcud idi. İran və Qərb alimlərinə görə bu instrumental *rədifin* tərtibçisi Ağa Əli Əkbərin oğlu Mirzə Abdullah (1843-1918) olub. Mirzə Abdullahın *rədifi* hazırda əldə olan *rədiflərdən* ən qədimi sayılır.

İran klassik musiqisində tar, setar, səntur kimi simli alətlərlə yanaşı kamança aləti də mühüm yer tutur. Bu alət hələ Səfəvi və Qacar dövründə ən əhəmiyyətli musiqi alətlərindən biri sayılırdı. Qacar dövründə isə (1880-ci illərə qədər) kamança bəlkə də ən məşhur musiqi aləti olmuşdur. Maraqlıdır ki, kamança üzrə bir neçə rekonstruksiya və təkmilləşmə cəhdləri məhz bu zaman kəsiyinə təsadüf edir, bu da alətin daimi praktiki dövriyyədə olmasına dəlalət edir. İran alimi Dr.Peyman Nasehpur öz yazılarının birində qeyd edir ki, qədim kamançanın cəmi iki simi olmuşdur və üçüncü simin necə artırılması bilinməsə də, Qacarlar dövründə kamançanın artıq üç simli olduğu məlumdur. Doğrudan da XIX əsrə, yəni Qacarlar dövrünə aid

“Kamança çalan qız” adlı portretdə (Şəkil 2) təsvir olunan kamançanın üç simli olmasını görürük.

Görkəmli Azərbaycan alimi, mərhum professor-orqanoloq Səadət Abdullayeva da təsdiq edir ki, qədim kamança iki simli olub. Tədqiqatçı özünün “Azərbaycan musiqisi və təsviri sənəti” adlı kitabında orta əsrlərin miniatür rəsm əsərlərini əsas götürərək kamançanın uzun qola və dayağa malik olduğunu, onun alt qurtaracağı döşəməyə söykədilməsini və alətin ölçülərinin müasir növü ilə müqayisədə iri olduğunu qeyd edir [1, s. 212].



**Şəkil 3. Bağır Xan
Rəməşqar [16]**

Məlumdur ki, hal-hazırda kamançanın dörd simi var. Ehtimal olunur ki, violinin təsiri altına düşən alətə dördüncü sim də elə məhz bu səbəbdən artırılmışdır. Ancaq hələ violinin İrana yayılmadığı zamanlarda 6 simli kamança da mövcud idi [17]. Bunu məşhur kamança ifaçısı Bağır Xan Rəməşqarın burada yerləşdirdiyimiz rəsminə də görürük. Üç simli kamançanın hər siminə eyniadlı simi əlavə olunmuş və alət 6 simli kamança halını almışdır (Şəkil 3). Səs yazılarını dinləyərkən bu 6 simli kamançanın bir xüsusiyyəti diqqətimizi çəkdi: burada kamançanın solo ifası zamanı dəm səsini saxlaması üçün digər alətlərin müşayiətinə ehtiyac qalmır, çünki bu proses həmin əlavə simlərin vasitəsilə həyata keçirilir.

Təkmilləşmə cəhdləri, həmçinin kamançanın quruluşu sahəsində də baş verirdi. Məsələn, Qacarlar dövrünün məşhur kamança ifaçılarından biri olan Ağa Can yeni tipli, qolu uzun, qərribə simləri və aşıqları olan kamança ixtira etmişdir və onu ayaqüstü ifa edirdi. Ağa Can yaratdığı bu alətə “Majles-Ara” adını vermişdir [17].

Hər bir musiqi alətinin mədəniyyətdəki rolu onu icra edənlərin sayında da özünü büruzə verir. Qacar dövrü İranın musiqi tarixinə onlarla parlaq kamança ifaçılarının adlarını yazdı. Onların sırasına Məhəmməd şah Qacar dövrünün (1834-1848) ən məşhur kaman ustadları Ağa Mütəllib (1830-40-cı illər) və Ustad Xoşnəvaz Xan (1840-50-ci illər) aiddir. Xoşnəvaz Xan, həmçinin Nəsrəddin şah zamanında da ən tanınmış musiqiçilərdən biri sayılırdı. Fransız diplomatı və yazıçısı Jozef Artür de Gobino (1816-1882) 1850-ci illərin əvvəllərində İranda olarkən Xoşnəvazın ifalarını dinləmişdir və özünün “Üç il Asiyada” adlı kitabında onu möhtəşəm kamança ifaçısı adlandırmışdı. (Qeyd 4) Qacar dövrünün digər görkəmli musiqiçilərindən “Kamançakaş” ləqəbi ilə tanınan Hüseyn Xan İsmayilzadə (1854-1934), yəhudi mənşəli kamançaçı Musa Kaşi (1856-1939) və onun tələbəsi olmuş Bağır Xan Rəməşqar, bunlardan da başqa Hüseyn Yahaqi (1903-1968) və Əli Əsgər Bahari (1905-1995) kimi musiqiçilərin adlarını ilk növbədə çəkmək lazımdır. O dövrün bir sıra kamançaçıları haqqında geniş məlumat olma-

sa da ən azı adları məlumdur. Məsələn, Qulu Xan, Mirzə Rəhim, Cavad Xan Qəzvini (Nəsrəddin şah dövrü), Əlirza Cəngi, Ağa Qulam Hüseyn, Səftər Xan (Müzəffərəddin şah dövrü), Kərim-Kur (Kor Kərim) ləqəbli Hüseyn (vəfatı 1892), Farmanfarma, Əli Xan, Rıza Xan Nikfar kimi kamança ifaçılarının adları XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində nəşr olunan valların üzərində əks olunmuşdur. (Qeyd 5) Qacar dövründə professional kamança ifaçıları arasında bir sıra qadın ifaçıları da var idi. Bunlardan ən tanınmışları Kor Kərim ləqəbli Hüseynin bacısı Vəcihə, İsmayıl Xanın qadın şagirdi olmuş Cəmilə və Hüseyn Yahaqi`nin bacısı Keşvər Xanım olmuşlar. Onlar, əsasən, musiqi dəstələrində kamança ifa edirdilər.

Qacar dövrünün kamança ifaçılığı mədəniyyəti mövzusunun davam edərək burada kamançanın solo və ya ansambl aləti kimi istifadə edilməsi və ifa texnikası haqqında da demək lazımdır. İran *rədif* ifaçılığında istər solo, istərsə də ansambl daxilində kamança alətinin rolu danılmazdır. XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində İranın klassik musiqisi artıq konsert şəraitində ifa olunmağa başlayanda solo kamança ifaları da konsertlərdə əhəmiyyətli yer tuturdu. Qacar dövrünə aid səs yazıları da kamançanın o zaman musiqi praktikasında olan mühüm rolunu təsdiq edir. Belə ki, səs yazılarının hər birində kamançanın partiyaları eşidilir. [18, 19, 20] Həmin dövrə aid solo kamança səs yazıları da mövcuddur. (Qeyd 6) Bu səs yazıları “Qacar dövrünün kamança sənəti” adlı audio albomunda yerləşdirilmişdir. Əlimizdə olan bu səs yazılarının təhlilini başqa məqaləmizdə geniş yer verəcəyimiz üçün burada ifalara ümumi rəy bildirməklə kifayətlənmək istədik. Sözü gedən səs yazılarının demək olar ki, çox hissəsi Hüseyn Xan İsmayılzadə, Səftərxan və Bağır Xan Rəməşgarın ifalarından ibarətdir [16]. Burada həm solo, həm də ansambl daxilində ifalara rast gəlirik və ifaların əksəriyyəti sərbəst improvizə xarakterlidir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, *rədifin* tərkibində olan üsulsuz havaların quruluşundan anlayışı olmayan gənc musiqiçi üçün bu ifalar tədris materialı ola bilməz. Çünki burada improvizə edilən cümlələr havanın ilkin intonasiya özəyindən çox uzaqlaşan sərbəst melodik variantlara çevrilir. Digər səciyyəvi xüsusiyyəti də kaman ifa texnikasının fərqli olmasıdır. Məsələn, Hüseyn Xan İsmayılzadənin ifasında həmin CD-albomuna [18] daxil edilən və iki dəqiqə doqquz saniyə davam edən “Segah” səs yazısını dinləyərkən violin tembrini duymaq mümkündür. Hüseyn İsmayılzadə və onun bəzi tələbələri violin texnikasını kamançaya tətbiq etməsi nəticəsində burada dolğun kaman hərəkətləri yerini cəld hərəkətli xırda passajlara vermişdir.

XIX əsrin son iki onilliklərində İran musiqisində kamança ilə violin arasında yaranmış rəqabət kamança ifaçılığına və ifa texnikasına təsir göstərmiş amillərdən oldu; buna görə məqaləmizin son bölümündə bu məsələyə də toxunmaq istərdik.

Qacar dönəminin sonunda kamançaya münasibət

1880-ci illərdən başlayaraq İranda piano, violin və bəzi Avropa nəfəs alətləri, xüsusilə də violin musiqi praktikasında geniş yer alır. İran mənbələrinə görə violin aləti artıq Fətəli Şah Qacar dövründən İranda məlum idi. Lakin XIX əsrin son onilliklərində violin getdikcə kamançanın yerini almağa başlayır və yuxarıda dediyimiz kimi, ehtimal olunur ki, məhz violinin təsiri altında kamança dörd simli alətə çevrilir. Violin aləti Qacar sarayında da böyük diqqət mərkəzində olmuşdur. Tarixən tam təkmil olan alətin digərinin yerini tutması təsadüfi deyildir. O dövrün bir çox musiqiçilərin fikrincə, violin kamançaya bənzər olub, ayaq üstə ifa olunduğuna və daha gözəl görünüşünə görə kamançanı əvəz edə bilərdi. Kaman texnikasını mükəmməl mənimsəmiş musiqiçilər İran musiqisinə asanlıqla uyğunlaşmış və böyük populyarlıq qazanmış violin alətinə yönəlməkdə heç bir çətinlik çəkmədilər. Hətta rədif musiqisini ifa edərkən kamança əvəzinə violindən istifadə edirdilər. Bu cərəyanın görkəmli nümayəndəsi, XX əsrin əvvəllərində ən sayılan kamança ifaçılarından olan Hüseyn Xan İsmayılzadə (1854-1934) (Şəkil 4) idi.



**Şəkil 4. Hüseyn Xan
İsmayılzadə [16]**

O, həmçinin, bəstəkar kimi də tanınırdı; xüsusən, onun pişdəraməd və rəng janrlarında xeyli əsərləri var idi. Hüseyn Xan İsmayılzadənin yaradıcılıq yolları hamar, yekrəng olmamışdır. İfaçı bir müddət şah sarayında klassik musiqinin ifaçısı kimi çıxış etmiş, sonra bir müddət şənlik musiqiçisi kimi də fəaliyyət göstərərək musiqiçilər arasında “motreb” (mütrüb) adlandırılmışdır. Lakin tezliklə, o, bu profildən uzaqlaşaraq “*Ənjo-man-e Oxovvat*” (Qardaşlıq Cəmiyyəti) adlı sufi dərvişlər icmasına daxil olur. 1910-cı ildə təsis edilmiş bu cəmiyyətə o dövrün bir çox musiqiçiləri, o cümlədən məşhur tarzən Qulamhüseyn Dərviş Xan, xanəndə Tahərzadə, tarzən, musiqişünas və musiqi xadimi Əli Nağı Vəziri kimi İranın tanınmış şəxslər üzv olmuşlar. (Qeyd 7) Şənlik məclislərini tərk etmiş Hüseyn Xan bir

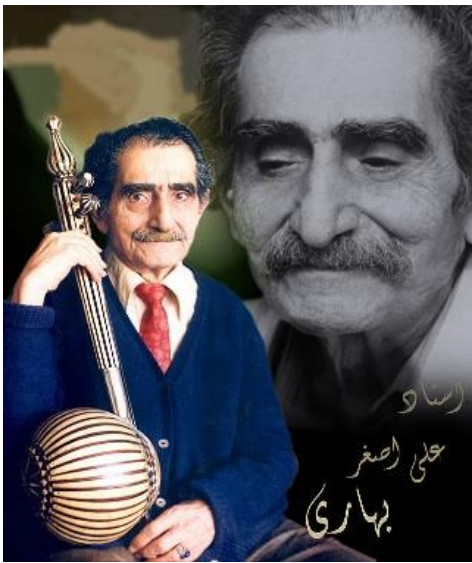
musiqiçi kimi özünün konsert və pedaqoji fəaliyyətini davam etdirmişdir. İran mənşəli Amerika alimi Hormoz Fərhat məqalələrinin birində yazır ki, Hüseyn Xan İsmayılzadə violini kamança üslubunda ifa etmişdir [14]. Bu üsluba sağ-sol kamanla qısa hərəkətli ifa xasdır. Beləliklə tanınmış alimin fikrincə, İran musiqisində bu iki alətin ifaçılıq istiqaməti üzrə bədii və texniki təsirlər qarşılıqlı olmuşdur.

İran bəstəkarı, dirijoru və musiqi alimi Ruhollah Xələqi Hüseyn Xan haqqında yazır ki, o, ifa texnikalarının eyniyyəti səbəbindən violini də tədris edə bilirdi və onun bir neçə tələbəsi, o cümlədən, Rza Mahcubi, Roknaldin Muxtari, Əbül Həsən Saba, İbrahim Mansuri və başqaları violini mükəmməl ifa edə bilirdilər [18]. Bu tələbələrin arasında Əbülhəsən Səba (1902-1957) xüsusilə seçilirdi.

Hələ gənclik illərində violin alətinə kamançadan daha çox meyl etmiş bu musiqçi həyatının yetkinlik dövründə violin ifaçılığında ustad dərəcəsinə çatmışdır. Bununla belə o, kamança və violin ilə yanaşı, həmçinin tombək və setar alətlərində də ifa edirdi (Qeyd 8).

XIX əsrin son onilliklərində çoxlu kamança ifaçıları kamançanı yerə qoyub violini tədris və ifa etməyə başladılar. Dr. Peyman Nasehpur özünün yuxarıda adı çəkilən məqaləsində İran musiqi araşdırmaçısı Həsən Məşhunun məşhur kamança ifaçılarından biriylə olan dialoquna yer verib: – “Niyə kamançanı atdız? Bizim violin ifaçılarımız çoxdu, lakin kamança ifaçıları bir-birinin ardınca qocalır və fəaliyyətini dayandırır.” İfaçı cavab verir ki, artıq kamança ifaçıları yoxdur. İnsanlar müasirləşir və violin ifa edirlər” [17].

Beləliklə, XIX əsrin sonunda İran musiqiçilərinin, xüsusən də cavan nəslin kamançadan violinə olan meyli kamança ifaçılığının tənəzzülünə gətirirdi. Bu vəziyyət XX əsrin ilk onilliyində dəyişməyə doğru yol aldı. Bəzi vətənpərvər musiqiçilər, o cümlədən məşhur inqilabçı şair və bəstəkar Arif Qəzvini (1882-1933), klassik musiqinin və onun əsas alətləri olan kamança, səntur, tarın ləğv edilməsi təhlükəsindən çox narahat idilər.



Şəkil 5. Əli Əsgər Bahari [16]

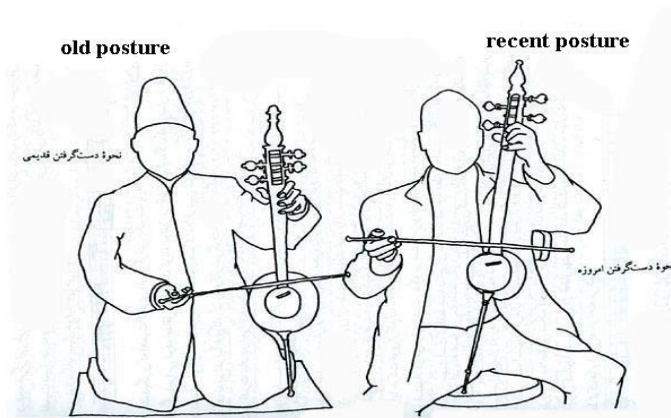
məsinin ilk dönəmində, Tehran Universitetində İran Klassik Musiqisi ixtisası yaradılması ənənəvi musiqi alətlərin tədrisinə və ifasına xüsusi təkan verdi. Burada tanınmış İran kamança ifaçısı Ustad Əli Əsgər Baharinin (1905-1995) (Şəkil 5) də rolunu qeyd etmək lazımdır.



**Şəkil 6. Rəhmətullah
Badi [16]**

Onun əhəmiyyətli səyi nəticəsində kamança yeni-dən canlandı və əvvəlki şöhrətinin bir hissəsini geri aldı. Əli Əsgər Bahari o dövrdə yeganə ifaçı idi ki, kamançanı ənənəvi yolla ifa edirdi. O, çoxlu konsert və tədbirlərdə, radio və TV kanallarında kamançanı ifa etməklə alətə yeni həyat bəxş etdi. Baharidən başqa Rəhmətullah Badi (Şəkil 6) də kamança ifaçılığının yayımlanması və hətta təkmilləşməsi üçün öz səyini əsirgəmədi. O, ilk dəfə olaraq üçüncü barmaq pozisiyasını və müxtəlif ifa texnikalarından istifadə edərək alətdən müxtəlif tembrli səslər almağa nail olmuşdur [16].

İranda hal-hazırda çoxlu sayda kamança ifaçıları fəaliyyət göstərir. Onların professional ifaçılıq səviyyəsi və müxtəlif ifa texnikalarının olması kamança ifaçılığının gələcəyi üçün narahatlığın əsassız olduğuna dəlalətdir [17]. Təbiidir ki, son 40 ildə alətdə yeni müxtəlif ifa texnikaları əldə edilmişdir.



Şəkil 7. Kamançanın qədim (sol) və müasir (sağ) ifa qaydası [16]

Düzdür, bu texnikalardan bəziləri, məsələn sürətli pasajlar, *Arcata*, *Arrache*, *Tremolo*, *Trill*, *Staccato* və s. tətbiqi violindən nüfuz etmişdir. Buna baxmayaraq İran alimi Peyman Nasehpurun sözləri bir həqiqət olaraq qalır: “Violin violindir, kamança da kamançadır. Hər bir alətin öz dəyəri var və bunun müzakirəyə ehtiyacı yoxdur” [17].

Sonda qeyd edək ki, XX əsrin əvvəllərindən İran cəmiyyətində Qərbin siyasi, iqtisadi və mədəni təzyiqinə müqavimət getdikcə artmış, milli azadlıq ideyaları ictimai həyatın bütün sahələrində, o cümlədən incəsənətdə də öz təzahürünü tap-

muşdır. Bununla da musiqi sənəti sahəsində klassik musiqiyə və musiqi ifaçılığınə, xüsusilə də kamança sənətinə marağın yenidən artması baş verdi. Nəhayət, İran musiqisində öz həmişəki yerini gəlib tutan kamança ifaçılıq sənəti indiyədək öz yerini layiqincə qoruyub saxlamağa müvəffəq olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, 416 s.
2. Bağirova S. Azərbaycan muğamı. II cild. B.: Elm, 2007, 153 s.
3. Bağirova S. Muğam. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, 1983, s.83-84.
4. Məhəmməd Rza Qəffari Nəmin. Qacar dövrü rəssamlığında realizm (1795-1925). // “Mədəniyyət dünyası”, elmi-nəzəri məcmuə, XX buraxılış. 2010, 166 s.

Türk dilində:

5. Akın Kiren. Nasirüddin Şah Dönemi İranı'nda (1848-1896) Modernleşme ve Meşruiyet Araçlarından Biri Olarak Müzik., DOI 10.10.16917/iusosyoloji.331329, iyul 2017, 37 (1)

İngilis dilində:

6. Amir Hosrov Pourjavady. Music Making in Iran: Developments Between the Sixteenth and Late Nineteenth Centuries.. The Graduate Center, City University of New York. 2019
7. Baghirova S. The Azerbaijanian Mugham: Artistic Idea and Structural Series. /Regionale maqam – Traditionen in Geschichte und Gegenwart. Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group “maqam” des International Council for Traditional Music. vom 23.bis 28. / Berlin, 1992, pp. 28-50.
8. Bruno Nettl. The Radif of Persian Music. USA, Elephant&Cat, 1992, 207 p.
9. Ladan Rostami, Amin Arjmandfard. The Manifestation of Female Musicians in the Paintings of Qajar Era. Specialty j. humanit. cult. Sci 2019, Vol, 4 (2): 1-11
10. Shahab Khaefi, Mitra Jahandideh, Ahanali Jahandideh, Masoud Khaefi. A Succinct Historical View of Kamanche and Recommendation of a New Method to Design it by Using the Golden Section. Kemençe Özel sayı. pp.148-154
11. URL:<http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yay%C4%B1n-Ar%C5%9Fivi/7.-sayi/porte-akademik-7-17.pdf>

Saytoqrafiya

12. Qajar Painting. URL:<https://www.pinterest.com/pin/404901822725111251/?d=t&mt=login>
13. Mitra Jahandideh. “Using the golden section to design a Kamanche” URL:https://www.researchgate.net/figure/Kamanche-player-among-a-group-of-court-musicians-at-the-royal-court-This-wall-painting_fig1_224937440
14. Musiki Desgisi. İran Müziği. URL: <http://www.musikidergisi.net/?p=595>
15. Encyclopeaedia Iranica. ŞABĀ, ABU’l-HASAN. URL: <https://iranicaonline.org/articles/saba-abul-hasan>

16. Yaser Atar. İran Müziğinde Redif. URL:<https://www.zdergisi.istanbul/makale/iran-muziginde-redif-346>
17. Farabi School. URL:<http://farabisoft.com/pages/farabischool/instrumentsdetails.aspx?lang=en&PID=4&SID=24>
18. Kamancheh the Persian Spike Fiddle. URL:<http://www.nasehpour.com/tonbak/kamancheh-kamanche-the-persian-spike-fiddle.html>

Diskoqrafiya

19. Disk “An Introduction to Iranian Music” Mahur Mədəniyyət və İncəsənət İnstitutu. 2009
20. Art of Kamāncheh from Qājār Period. Mahoor Institute of Culture and Art, 2001 (MCD-63) URL:<https://mahoor.com/en/cd/14-ایرانی-کلاسیک-موسیقی-199-the-kamānche-of-qājār-period>
21. Monsieur Hâik, Kamānche. Mahoor Institute of Culture and Art, 2019 (M. CD 565) URL:<https://www.mahoor.com/en/cd/19025-monsieur-h%C3%A2ik,-kam%C3%A2nche>

Qeydlər:

1. Qacarlar 1796-cı ildən 1925-ci ilədək İranda hakimiyyətdə olmuşlar. Bu sülalənin banisi, Ağa Məhəmməd şah Qacar (1742 – 1797) sonsuz olduğuna görə ondan sonra hakimiyyət onun qardaşı oğlu Fətəli şah Qacara (1797-1834) keçmişdir.
2. Azərbaycan musiqi məişətində “mütrüb” sözü neqativ mənə daşıyır, lakin İranda “motreb” sadəcə o dövrün yüngül musiqi janrının nümayəndələrinə deyilirdi. Belə ki, onlar muğam əvəzinə daha çox mahnı və rəqs havalarının ifasına üstünlük verir, mey məclislərində iştirak edirdilər.
3. Təziyə şiə bölgələrində sırası insanları arasında yaranaraq, zaman keçdikcə cəmiyyətin üst təbəqələrinə doğru yayılmış və son olaraq elit təbəqə arasında populyarlıq qazanmışdır [5, s. 108].
4. Bu bilginə tədqiqatçı S.Bağirova bölüşmüşdü.
5. Bu bilginə biz ABŞ-nın Los-Anjelesdəki Kaliforniya Universitetinin müəllimi, Mohsen ağa Məhəmmədidən almışdıq və buna görə ona dərin təşəkkürümüzü bildiririk.
6. İran musiqisində solo ifaçılıq “*taknavazi*” adlanır.
7. Bu bilginə tədqiqatçı S.Bağirova bölüşmüşdü.
8. Burada bir qədər haşiyə çıxaraq qeyd etmək lazımdır ki, Qacarlar dövründə ifaçıların böyük əksəriyyəti universal musiqiçilər idi, yəni onlar bir qayda olaraq iki və daha çox musiqi alətində ifa etməyi bacarırdılar. Əbülhəsən Səba da belə universal musiqiçilərdən olmuşdu. Həmin sırada Məhəmməd Sadiq Xanın (1831-1896) adını da çəkmək istərdik. O, ilk olaraq kamança dərsləri almaqla sonralar İran musiqi tarixində səntur ifaçısı və Nəsrəddin Şahın sarayının baş musiqiçisi kimi də şöhrət qazanmışdır. Məhəmməd Sadiq Xan, həmçinin setar alətində ifa edirdi və hətta İrana gələn ilkin pianoların köklənməsinə də bələd olmuşdur.

Марьям МАМЕДЗАДЕ
Преподаватель и докторант АНК

О КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА КЕМАНЧЕ В ИРАНЕ В ЭПОХУ КАДЖАРОВ

Резюме: *Статья поднимает вопросы, пока еще не нашедшие своего освещения в азербайджанской музыкальной науке, и при этом большая часть используемой здесь литературы также впервые вводится в научный оборот в нашем музыковедении. В этой работе основное внимание уделено вопросам музыкальной жизни Ирана, классической иранской музыки и исполнительству на кеманче во второй половине 19 века и начале 20 века. Однако, учитывая скудость публикаций в нашем музыковедении о музыкальном искусстве Ирана первой половины 19 века, то есть в ранний каджарский период, мы сочли целесообразным во Введении к статье дать некоторую информацию о классической музыке и дворцовом музыкальном искусстве Ирана этого периода.*

Ключевые слова: *Каджары, иранская классическая музыка, радиф, исполнительство на кеманче, музыкальная импровизация.*

Meryam MEMMEDZADE
Lecturer and doctoral student of ANC

ABOUT CLASSICAL MUSIC AND KEMANCHA PERFORMANCE IN İRAN AT THE TIME OF THE QAJARS` REIGN

Summary: *This article focuses on a subject that has not been explored enough in Azerbaijani musicology, and the most of the works we refer to in this article have been introduced into Azerbaijani music studies for the first time. The main goal of the work is to give the readers some idea of Iranian classical music and the role of kemanche performance during the ‘Golden Age’ of Iranian music, i.e. the period from the second half of the XIX century to the beginning of the XX century. But taking into consideration the lack of information of Iranian art music and musical performance at the Gajars` court in the first half of the XIX century, we find relevant to give some attention to this matter in the Introduction as well.*

Keywords: *Qajars, Iranian classical music, Radif, kemancha performance, musical improvisation*

Rəyçilər: *filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev;
professor, xalq artisti Şəfiqə Eyvazova*

Dilara KAREKENOVA

Kazakh National University of Arts

Lecturer of the Department of Choral Conducting

Master of Arts

Doctoral student of the Kazakh National University of Arts

Kazakhstan, Nur-Sultan

Tauelsizdik street 50

Scientific adviser: Dzhumakova U.R.,

Doctor of Arts, Professor Department of Musicology and Composition,

Kazakh National University of Arts

E-mail: dilarakarekenova@gmail.com

THEME WOMEN IN G. ZHUBANOVA'S ORATORIOS

Summary: *The article examines the predominance of the feminine theme in G. Zhubanova's oratorios "Tatiana's Song" and "Vozlyubi chelovek cheloveka". The feminine theme, in turn, manifests in the use of feminine images in various manifestations.*

The principles of female composition in the author's oratorios and the peculiarities of the musical language in revealing the content of the poetic text are determined. The author of the article shows that the development of the thematic range of the oratorio genre led not only to the emergence of the author's creative identity, but also to the formation of a woman's position.

Positions aimed at identifying characteristics of female music. The study of gender identity in the work of women artists revealed the peculiarities of the female view of certain subjects. From the point of view of a woman, many things acquire special significance and on the basis of these meanings the emotional sphere of the work is formed.

Keywords: *G. Zhubanova, theme of women, Kazakh oratorio, woman-composer, female music*

Gaziza Zhubanova is one of the leading composers of Kazakh classical music. Her work covers a wide range from instrumental chamber music to large symphonic works, from vocal romances to monumental vocal and symphonic genres. The civic spirit in the discovery of modern ideas, as well as a highly developed emotional sensibility, indicate the relevance of studying the problem of the "female theme", which is reflected in many of the composer's works.

In the studies of the last five years, devoted to the analysis of the work of G. Zhubanova on the topic of women, there is a different subject area [7]. The purpose of this work is to show the predominance of the female image in G. Zhubanova's oratorios.

The tasks are set: to reveal the theme of a woman in the works "Tatiana's Song" (1983) and "*Vozlyubi chelovek cheloveka*" (1989); the formation of the concept of "female basis", introduced by the composer into the poetry of Pushkin-Abai; to define the principles of female composition in the author's oratorios.

At all stages of Zhubanova's creative work, there were many works based on the image of a woman. In particular, she excelled in the genre of ballet (The Legend of the White Bird, Hiroshima (1966), Karakoz (1989), Madame Butterfly (1991)). In addition, the opera "Enlik-Kebek" and the symphony "The Island of Women" are distinguished by the depth of design and maturity of the composer's writing. Determining the role of these works in the development of Kazakh music, researchers do not consider issues related to its feminine principle [3].

To visually demonstrate the prevalence of the female image in G.Zhubanova's oratorios, its thematic basis is correlated with the general processes of Kazakh musical culture. The initial methodological position is the possibility of reconstructing gender history through the symbolism represented in the works of a woman composer.

In addition to information regarding vocal and symphonic works by G.Zhubanova, the work uses scientific knowledge about the peculiarities of the work of women composers of Russia and Western Europe. The texts of oratorios by G. Zhubanova, poems of the writers of sixties, translated and written texts, notes, audio and video recordings were used as research material [8].

In this study, scientific interest is not the musical and poetic content of the oratorios, but the composer's ability to represent gender characteristics in revealing the female image. The historical principle lies in the correlation of the "female basis" with certain periods of creative work of G.Zhubanova. This, in turn, allows showing progressive trends in the evolution of the oratorio genre (novelty of content, dynamization, proximity to theatrical performance) [9].

Throughout the history of Kazakh music, the work of female composers has a special place. It is safe to say that the musical heritage, headed by the poetess Sarah, Maira, kuishi Dina, continued in the work of G.Zhubanova. She, as the first female composer, received a professional musical education and the opportunity to work with highly qualified musicians who will perform her music. While writing a symphony, for example, a large number of musicians are needed to perform it, as well as a conductor who will lead the orchestra. Historically, women have not had the opportunity to organize something like that. However, G. Zhubanova had all the possibilities for this [12; 13].

To understand the subject of the study, it is necessary to distinguish between the concepts of "male music" and "female music". In this context, Fiona Maddox, British classical music expert, founder of BBC Music Magazine and researcher of the biography of the first ever female composer, Hildegard Bingen, says that "gender is not in the music itself, but in the plot."

That is, there is no gender concept in music. We can talk about gender from the point of view of the history of music, music education, but it is clear that it is impossible to determine the gender of the author of a piece of music. If you've heard the special lyrical nature of a piano piece, you might think it was written by a woman, but in fact it might have been written by a man. Take, Chopin, for example [4; 11; 14].

Thus, it is clear that only the structural properties of certain musical genres can give rise to the concept of "female music". This is typical for stage music based on poetic text, dramatic, visual and plot development, in particular, for opera, oratorio, etc. [6; 15]. In her ballet, opera, symphonic and oratorio works, G. Zhubanova tried to reveal the essence of a woman, and not to portray the "image of a woman" in the context of dramatic love conflicts, which are mentioned in most classical stories. These are: firstly, the great humanistic idea that affirms life - the right to happiness (oratorio "Tatiana's Song", ballet "Madame Butterfly", ballet "Karakoz", opera "Enlik-Kebek"); secondly, the courage of women on the path of national suffering (ballet The Legend of the White Bird, symphony The Island of Women); thirdly, a fervent appeal to prevent a repetition of the world tragedy (ballet "Hiroshima", oratorio "Man love man")

In her statements about the work of S.A. Gubaidullina, it is said that she has absolutely her own sense of time, absolutely her own emotional sphere, "this is not national, I think it is connected precisely with the female perception of music, with female psychology" [10]. After all, in fact, the male composition is dominated by constructiveness of form, clarity of thinking, and in female music, in the sense of feeling, everything is much more interesting. Accordingly, in the work of G. Zhubanova, the principle of female composition comes from female psychology, from a sense of form, from a sense of time, an emotional structure.

The study of the literature of Western European, Russian and Kazakh musicologists shows a number of features of women's music. And we, in turn, will try to explain these features on the basis of G.Zhubanova's oratorios "Tatiana's Song" and "Man love man".

The special figurative system characteristic of the female nature was clearly reflected in the period of the composer's creative maturity. The oratorio "Tatiana's Song", written in 1983, is the beginning of a new lyrical direction in the work of G. Zhubanova. The composer herself connects these changes with the full disclosure of the historical and patriotic theme in the previous oratorio "Aral Story" (1978) and the opera "Twenty Eight" (1981). In the previous oratorios "Dawn over the Steppe" (1960), "Lenin" (1976), a sense of social and civic spirit is manifested. And in the course of her creative searches in a new direction, the composer managed to skillfully combine a new lyrical direction with a female essence.

The oratorio "Tatiana's Song" is a large and complex work based on the famous song of Abai "Amal zhok kayttim bildirmey". The literary and musical basis of the oratorio, associated with Abai, requires special attention. According to the research of the philologist Z. Akhmetov, Abai translated excerpts from the novel by A.S. Pushkin's "Eugene Onegin" in 1887-1889. They form a poetic cycle of 8 sections: 1. The image of Onegin; 2. Tatyana's Letter to Onegin; 3. Onegin's answer to Tatiana; 4. Word of Onegin; 5. Onegin's letter to Tatiana; 6. Tatiana's word; 7. According to Lensky's words; 8. Onegin's posthumous speech.

In turn, G. Zhubanova makes fundamental changes in her oratorio to form a new female theme: (1) recreates a new, abbreviated order of Abai's poems. Namely, the composer selects the sections most revealing the image of Tatiana; (2) based on the female reformulation, the dramatic plot of the oratorio has undergone a change. The conflict between Onegin and Lensky, on the basis of Onegin's open courtship of Olga, loses its relevance and drops out of the plot; (3) in connection with Tatyana's nomination for the main role; the introductory section "The Image of Onegin" acquires a different meaning. Used in the orchestral Prelude-Prologue "Portrait of Onegin" performed by the reader, it becomes the reason for the appearance of Tatiana's love feelings, the hero of her romantic dream, and not an introductory description, as in the case of the original.

Analyzing the original text of the novel, one can single out the main idea of the novel - a spiritually devastated person falls under the influence of society, not striving for self-affirmation. The conflict between man and society is subordinated to one thing, to the fact that a common force suppresses and destroys one individual, if he does not go to resistance against the system. In the new version of G. Zhubanova, a well-known work of art takes on a different female narrative; the main goal is to reveal the inner experiences of the heroine and the reason for her personal transformation. According to A. Mukhambetova: "Through the restraint cultivated by upbringing, a tragic emotion breaks through, the cry of the soul for a lost romantic dream, depicted with subtle psychologism, is extremely truthful" [5, 409].

To fully reveal the psychological state of the main character, the composer uses other translations of Abai (4), which are world heritage (5th part - translation of the romance "I saw a birch tree broken" by A.G. Rubinstein, words by V.A.Krylov; Postlude - M.Yu. Lermontov "My soul is gloomy"). The harsh intonations of the chorus on the verses "I saw a birch tree fallen" bursting into the world of lofty dreams instantly dispel Tatyana's romantic ideas. In this first lyrical digression, the composer tries to tell about the death of a young man in an eastern allegorical way. In music, the ear catches a restrained, stifled cry. This is Tatyana's voice, looking at the world with bitterness, more sober than "poor Lensky"; expressed by natural lyrics - objective, detached from the tragedy of one person.

Another introductory text "My soul is gloomy" was used by G. Zhubanova as a transition to the final thought of the oratorio, as the preparation of a dombra

theme (5). For the second time in the history of the Kazakh oratorio (for the first time the oratorio "Myths of Aral"), the composer uses the theme of dombra as CODA. Its role is psychologized, it deepens the feelings of the heroes and, on the other hand, dombra here is like the intonation of Kazakh speech, like the timbre of Kazakh melody.

In disclosing the concept of "female basis", introduced by the composer into the poetry of Pushkin-Abai, special attention is required not only for the literary basis of the oratorio, but also for the musical component (6). The pure, romantic soul of a young girl brought up on novels longs for light love, sincere and faithful. G. Zhubanova, in turn, was able to feel, with her feminine nature, the level of sensuality of the heroine and reflect this in the musical language. And for this, the composer decides to abandon the realism of the novel and develops it from the standpoint of lyric-romanticism. The exclusion of heavy brass instruments from the orchestra, the individualization of wooden groups, essentially pursued the goal not only to reduce the composition of the orchestra quantitatively, but also to emphasize the special lyricism, psychological depth and focus on the inner experiences of the heroes. In harmonization, everything is emotionally restrained. The transparent and clean harmonic pattern of the accompaniment gives the music a romantic effect. The instrumental connections between vocal phrases are similar to the expressive interpretation of Tatyana's words.

It can be seen that the method of using Abai's poems in the reading of G. Zhubanova has its own characteristics. The composer does not go beyond the rules of preserving the semantic basis of a literary work. On the contrary, the musical language deepened the content of the work and formed a new reading. High skill and care for national traditions led to the free movement of the musical theme. Thanks to this, the model of creating a musical version of lyrical images has been highly appreciated in the musical community. Although the musical basis of the numbers of the oratorio "Tatiana's letter" are Abai's songs, the effect of processing is not felt. In terms of the depth of Abai's philosophy, the composer gave the work a classical, complex form.

In G. Zhubanova's oratorio "Man love man", the female essence of the composer comes into contact with the image of Mother Earth, which is widespread in Kazakh musical culture. According to the Kazakh mentality, the image of a woman in works of art as a whole does not have a negative image, as in Western European models. On the contrary, in their works the authors tried to show respect for a noble mother, a wise woman, a heroine of the people. The image of a woman in Kazakh national culture is characterized by the qualities of kindness, modesty, talent, endurance [1]. Among the folk epics, only the image of "mystan kempir" was used as a representative of evil.

The main idea of the oratorio is to love the earth and keep the peace on earth. The idea of peace has always occupied a special place in the composer's work ("Batyrlyqtyn biik shyny" (1953), "Ana-zher ana" (1964), "Bolashaqqa amanat" (1982)). Zhubanova's plans were to write a work with deep meaning, covering a global scale. The plot of the oratorio is based on wars between tribes, peoples, races, on the tragedies of Hiroshima and Chernobyl, which resonates in the hearts of all mankind on earth. And the combination of a topical theme and a well-chosen set of images have become characteristic of the composer's feminine nature.

One of the main features of this oratorio is its text. In other vocal and choral works, Zhubanova relied on the words of Kazakh poets and writers (Kh. Ergaliev, S. Zhienbaev, K. Myrzaliev, K. Amanzholov, etc.). In this oratorio, she uses the poetry and prose of representatives of modern, multinational Soviet literature. The editors of the oratorio use the works of R. Gamzatov, Sh. Aitmatov, V. Wulf, E. Vinokurov, O. Suleimenov, Yu. Kim, Yu. Drunina.

In addition, the specificity of the oratorio genre includes the biblical passage "The Revelation of King James". They are taken from chapter 8, entitled "Chernobyl - common wormwood." The content of the revelation reveals the reason for the composer's appeal to the traditions of Christianity. After all, before the oratorio was written, in 1986 there was the Chernobyl disaster that shook the whole world. G. Zhubanova was deeply moved by the absurd event in Soviet society. And the first words of the oratorio clearly show a direct connection with those historical events.

As an epigraph, the reader pronounces the words "We are all in the same boat today, and space infinity is overboard" from the novel by Sh. Aitmatov "Spotted dog running at the edge of the sea." The literary texts of Sh. Aitmatov, their deep meanings and visions occupy a special place in the work of G. Zhubanova (in 1964 "Mother – Mother Earth", in 1987 "White Ship", in 1984 "And the day lasts longer than a century ... "). Behind these epigraphs lies the theme of realizing the meaning of human life, which is characteristic of this period of the composer's work. Seeking answers to questions about the future of human life.

Words and texts of different authors used in the oratorio have a common meaning. To show the values of all mankind, the author combines poems about nature, love and war into one whole.

The most widely used are the poems of the Avar poet R. Gamzatov: "And I love the crimson dawn", "The stars of the night", "There are twenty million of us", "A grand piano in Hiroshima", "Mother is swinging a cradle in the village", "As long as the Earth is spinning", "Only there would be no more war. " The love lyrics of R. Gamzatov dedicated to women were very close to G. Zhubanova. For the first time his poems were used by the composer in the symphony "The Island of Women". The selected poems have two thematic systems: one is dedicated to

the Motherland, the beauty of nature; the other is the memory of the victims of the war inspired by a feeling of deep sadness and peace.

Along with the poetry of R. Gamzatov, poems by Yu. Drunina and Yu. Kim on the theme of the war years were used. In the lines of Yu. Drunina's poem "The Mysterious World of Yanomami" there are real female feelings about the unpleasant and strange events of the war. She is unique in her femininity and has a unique image. She invites us to strive for pure nature and purity of the mysterious world, inaccessible to humanity.

The lines of Yu. Kim's poem "Prayer for Peace" intrigued Zhubanova with the words of an appeal to be kind and do well. The lines "Do not deceive, do not kill, have pity, man love man! And you will be forgiven on earth, And you will be rewarded in paradise..." became the basis not only for the last part of the oratorio, but for the entire oratorio.

Zhubanova chose a poem by O. Suleimenov from samples of Kazakh poetry. He is also one of the leading figures in the literary arts of the postwar period. In addition, his light, lively, free poetry belongs to the popular models of the generation of the sixties and reflects the period of the "Thaw" in Soviet life.

In the works of G.Zhubanova, the poems of O.Suleimenov are widespread. Especially in vocal music, romances and ballads ("Black Berkut", "I flew out of the grass", "Black Lark" (1965); "Red Messenger and Black Messenger" (1985)). Before the oratorio "Man love man" O. Suleimenov wrote a libretto for the oratorio "Bread and Song" (1980) based on Brezhnev's book "Virgin Land". This oratorio uses poems that reflect the author's philological love for the world and an associative expression of modern poetic style. Ideological reflections and traditional expression of the name made the poem "Ainalayin" one of the main achievements of the author's work.

These texts make up ten parts of the oratorio "Man love man" and reveal the basis of its poetic content. The poems of the named authors differ not only in deep artistic meaning, but also consonant with the worldview of G. Zhubanova. Their main experience, intertwined with the war years, taught them a different look at the social conditions. The main characters of the poem were fascinated by the rejection of lies and realism. And the prayerful nature of the musical drama emphasized the needs of society for reassurance, after the misfortune of atomic explosions and the shed blood of a brutal war.

So, the study of the "female theme" in G. Zhubanova's oratorios shows the final role of the works "Tatiana's Song" and "Man love man" in the process of creative development. Undoubtedly, the composer's spiritual and philosophical views were not formed immediately, but they were the result of many years of experience. The historical, patriotic and ideological themes touched upon in this genre gave the composer the basis for his desire to show individuality [2].

The active development of the thematic range of the oratorio genre led not only to the emergence of the author's creative identity, but also to the formation of a female position. Positions revealing the truth of female nature. It is important to understand the theoretical differences between "male music" and "female music" in terms of compositional practice. One of its features is the principle of development (exaggeration) of the plot. In particular, in the drama and emotionality of the female image.

The contents of two premieres in May 1983 reflect the relevance of the theme "women" in the work of the composer of that time (Symphony No. 2 "Island of Women"). And the last oratorio of G. Zhubanova "Man love man", written in 1987, leaves no doubt about the global significance of the image of the "mother".

Gender identity in the work of women artists is clearly expressed in the particular female view of certain subjects. From a woman's point of view, many things have a special meaning. And on the basis of these meanings, the emotional sphere of the work is formed. In the case of G. Zhubanova's oratorio, these are the features of female psychology in defending the position of a woman. The study of composer's creativity as a field of gender studies expands the space of its comprehension, qualitatively changes the angle of vision of the artistic image, contributes to a new reading of the genesis of cultural experience.

BIBLIOGRAPHY:

1. Агаркова О.А., Ахметова В.И. Образ женщины в казахских пословицах и поговорках. Мир науки, культуры, образования. №4 (65) 2017. С. 283-286.
2. Джумакова У.Р., Абдрахман Г.Б. Приношение Газизе Жубановой. Научно-документальный портрет. Астана, 2017. 255с.
3. Жубанова Г.А. Мир-мой Музыка. Статьи, очерки, воспоминания /сост. Д.А. Мамбетова. Алматы, 2008. 334с.
4. Ляленкова Т. Мужчина и женщина. Своеобразие мужской и женской композиции в музыке. Интервью “Радио Свобода”. 2006.
5. Мухамбетова А. И. Национальные традиции в оратории Газизы Жубановой «Песня Татьяны» // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С.404-411.
6. Орлов В.С. Феминизм и музыка. Дискурс женской природы в «новом музыкознании». Проблемы музыкальной наук. №1 2017. С.46-51.
7. Останькович, М.А. Поэзия звука Г. А. Жубановой Три прилюдия «EVA» / М. А. Останькович // Газиза Жубанова и музыка XX века. Сб.материалов международной научно-практической конференции 30 ноября 2007 г. Алматы, 2008. С.44-47;
8. Перельман И.В. Методология изучения искусства как области гендерных исследований. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (35): в 2-х ч. Ч. II. С. 126-131
9. Тараканов М. Е. История современной отечественной музыки. Вып. I / под ред. М. Е. Тараканова. Москва, 2005. С. 268-296.

10. Kurtz M. Sofia Gubaidulina: A Biography. Indiana University Press, 2007. 360p.
11. Maddocks F. Hildegard of Binden: The Woman of Her Age. Faber & Faber, 2013.354p.
12. McVicker M. F. Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century. McFarland, 1st ed, 2011. 253p.
13. Parsons L. Analytical Essays on Music by Woman Composers: Concert Music, 1960-2000. Oxford University Press, 2016. 256p.
14. Reich N. Clara Schumann: The Artist and the Woman. Cornell University Press, 2001. 416p.
15. Wood J. Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture. Ninth ed. Belmont, California: Wadsworth Publishing, 2011. 368p.

REFERENCES:

1. Agarkova O.A., Ahmetova V.I. Obraz zhenshchiny v kazahskih poslovicah i pogovorkah. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. №4 (65) 2017. pp. 283-286.
2. Dzhumakova U.R., Abdrahman G.B. Prinoshenie Gazize ZHubanovoj. Nauchno-dokumental'nyj portret. Astana, 2017. 255p.
3. ZHubanova G.A. Mir-moj Muzyka. Stat'i, ocherki, vospominaniya /sost. D.A. Mambetova. Almaty, 2008. 334p.
4. Lyalenkova T. Muzhchina i zhenshchina. Svoeobrazie muzhskoj i zhenskoj kompozicii v muzyke. Interv'yu "Radio Svoboda". 2006.
5. Muhambetova A. Nacional'nye tradicii v oratorii Gazizy ZHubanovoj «Pesnya Tat'yany» // Kazahskaya tradicionnaya muzyka i HKH vek. Almaty, 2002. pp.404-411.
6. Orlov V.S. Feminizi i muzyka. Diskurs zhenskoj prirodyv «novom muzykoznani». Problemy muzykal'noj nauk. №1 2017. pp.46-51.
7. Ostan'kovich, M.A. Poeziya zvuka G. A. ZHubanovoj Tri prilyudii «EVA» / M. A. Ostan'kovich // Gaziza ZHubanova i muzyka HKH veka. Sb.materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii 30 noyabrya 2007 g. Almaty, 2008. pp.44-47
8. Perel'man I.V. Metodologiya izucheniya iskusstva kak oblasti gendernyh isledovanij. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskienauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. Tambov: Gramota, 2013. № 9 (35): v 2-h ch. CH. II. pp. 126-131
9. Tarakanov M. E. Istoriya sovremennoj otechestvennoj muzyki. Vyp. I / pod red. M. E. Tarakanova. Moskva, 2005. pp. 268-296.
10. Kurtz M. Sofia Gubaidulina: A Biography. Indiana University Press, 2007. 360p.
11. Maddocks F. Hildegard of Binden: The Woman of Her Age. Faber & Faber, 2013.354p.
12. McVicker M. F. Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century. McFarland, 1st ed, 2011. 253p.
13. Parsons L. Analytical Essays on Music by Woman Composers: Concert Music, 1960-2000. Oxford University Press, 2016. 256p.

14. Reich N. Clara Schumann: The Artist and the Woman. Cornell University Press, 2001. 416p.
15. Wood J. Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture. Ninth ed. Belmont, California: Wadsworth Publishing, 2011. 368p.

Дилара КАРЕКЕНОВА

Казахский Национальный университет искусств

Преподаватель кафедры «Хоровое дирижирование»

ТЕМА ЖЕНЩИНЫ В ОРАТОРИЯХ Г. ЖУБАНОВОЙ

Резюме: В статье рассматривается преобладание женской темы в ораториях Г.Жубановой «Песня Татьяны» и «Возлюби человек человека». Определяются принципы женской композиции в ораториях автора и особенности музыкального языка в раскрытии содержания поэтического текста. Женская тема, в свою очередь, проявляется в использовании разнообразных женских образов. Автор статьи показывает, что развитие тематического диапазона жанра оратории привело не только к появлению творческой идентичности автора, но и формированию женской позиции, направленной на выявление характеристики женской музыки. Исследование гендерной идентичности в творчестве женщин-художников выявило особенности женского взгляда на те или иные сюжеты. С точки зрения женщины, многие вещи приобретают особое значение и на основе этих значений формируется эмоциональная сфера произведения.

Ключевые слова: Г. Жубанова, тема женщины, казахская оратория, женщина-композитор, женская музыка.

Dilara KAREKENOVA

Qazax Milli İncəsənət Universiteti

Xor dirijorluğu kafedrasının müəllimi

Q. JUBANOVANIN ORATORİYALARINDA QADIN MÖVZUSU

Xülasə: Məqalədə Q.Jubanovanın "Tatyanın mahnısı" və "İnsan insanı sevir" oratoriyalarında qadın mövzusunun üstünlük təşkil etdiyi araşdırılır. Müəllifin oratoriyalarında qadın kompozisiyasının prinsipləri və poetik mətnin məzmununun açılmasında musiqi dilinin xüsusiyyətləri müəyyənləşdirilmişdir. Qadın mövzusu, öz növbəsində müxtəlif obraz təzahürlərində özünü göstərir. Məqalənin müəllifi göstərir ki, oratoriya janrının mövzu çeşidinin inkişafı nəinki müəllifin yaradıcılıq identikliyinə ortaya çıxmasına, həm də qadın mövqeyinin formalaşmasına səbəb oldu. Bu mövqe isə qadın musiqisinin xasiyyət-naməsinə müəyyənləşdirməyə yönəlmişdir. Qadın sənətkarların yaradıcılığında qender şəxsiyyətinin öyrənilməsi, bu və ya digər süjetlərə qadın baxışının xüsusiyyətlərini ortaya qoydu. Qadın nöqtəyi nəzərindən bir çox şeylər xüsusi əhəmiyyət daşımağa başlayır və bu mənalar əsasında əsərin emosional sahəsi formalaşır.

Açar sözlər: Q. Jubanova, qadınlar mövzusu, qazax oratoriyası, qadın bəstəkar, qadın musiqisi

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə

Sara TİMÜROVA

ADMİU-nun Beynəlxalq əlaqələr və
əcnəbi tələbələrle iş şöbəsinin müdiri,

Musiqi fakültəsinin Musiqi tarixi və
nəzəriyyəsi kafedrasının baş müəllimi

Ünvan: Yasamal r, İnşaatçılar pr. 39

E-mail: smuradova@gmail.com

BƏSTƏKAR AYAZ QƏMBƏRLİ YARADICILIĞININ BƏDİİ İDENTİFİKASIYASI

***Xülasə:** Məqalədə gənc Azərbaycan bəstəkarı, beynəlxalq müsabiqələr laureatı Ayaz Qəmbərlinin yaradıcılığı haqqında geniş məlumat verilir, bəstəkarın əsərlərinin ümumi bədii qayəsi və üslub cizgiləri izah edilir. Burada A.Qəmbərlinin təhsili, müsabiqələrdə iştirakı və hazırkı pedaqoji fəaliyyəti haqqında da danışılır. Məqalənin əsas məqsədi xronoloji ardıcılıqla bəstəkarın tələbəlik illərindən bu günədək bəstələdiyi bütün əsərlərin qısa təhlilini verməkdir. Burada əsərlərin yazılma tarixi, premyerası, eləcə də onların konsepsiyası, kompozisiya quruluşu və bəstələnmə texnikası haqqında məlumat təqdim edilir.*

***Açar sözlər:** müasir musiqi, bəstəkar, Ayaz Qəmbərli, xronotop, statiklik, estetika*

Akademik musiqinin müasir mərhələsində Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin xüsusi yeri var. Müasir musiqidə yaranan yeni üslub və təmayüllər, musiqi bəstələmə texnikaları milli təfəkkür tərzı və Abşeron məkanının özünəməxsus ab-havası gənc, istedadlı və perspektivli bəstəkarlardan biri olan Ayaz Qəmbərlinin yaradıcılığında cəmləşərək fərdiləşir. Ayaz Qəmbərli dünya çapında bir neçə nüfuzlu bəstəkar müsabiqələrinin qalibi olmuş, müasir musiqi festivallarında iştirak edərək, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbini beynəlxalq müstəvidə layiqincə təmsil etmişdir. Bəstəkarın yaradıcılığı musiqi ictimaiyyəti və ölkə rəhbərliyi tərəfindən də qiymətləndirilmişdir. O, musiqi sahəsindəki uğurlarına və Azərbaycan Respublikasının xaricdə təmsil olunmasına görə “Gənclər mükafatı”na, səhnə fəaliyyəti ilə bağlı Prezident Mükafatına layiq görülmüşdür. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvüdür.

Ayaz Qəmbərli klassik musiqinin ən vacib qaydalarına riayət edərək, müasir təmayülləri əsərlərində tətbiq edir. XXI əsrdə gedən mürəkkəb qloballaşma prosesinə baxmayaraq, Azərbaycanda milli təfəkkür tərzı müasir dövrümüzdə də davam edir. Yaradıcılığının ilkin mərhələsindəki axtarışlarının nəticəsində o, “Zənnimcə mən Azərbaycan musiqisinin məhz indiki Abşeron dövrünü yazıram” [4] ifadəsini işlətmışdi. Yeni əsr zaman kimi, Azərbaycanın bir guşəsi olan Abşeron isə məkan kimi birləşərək hələlik Ayaz Qəmbərlinin yaradıcılığının xronoto-

puna çevrilir. Xronotop qədim yunan sözü olub “məkan-zaman koordinatlarının qanunauyğun əlaqəsi” [3, s. 347] deməkdir.

Yaradıcılığının ilk illərində Ayaz Qəmbərini düşündürən “ideya varlığı və onun yazıya alınması prosesi arasındakı uçurumu nisbi də olsa tarazlamaq” üçün “əlin plastikasını şüurlu mükəmməlliyə yaxınlaşdırmaq, tabe etmək” [1] olmuşdur. A.Qəmbərli epatajdan uzaq bəstəkardır. O, hesab edir ki, hər dəfə estetikanı dəyişməklə özü-özünü təkzib edir. Bəstəkar özünü heç bir forma və ya musiqi bəstələmə texnikası ilə məhdudlaşdırmaq istəmir, hər bir kompozisiyada öz qarşısına qoyduğu yeni məsələnin həllinə çalışır. Ayaz Qəmbərli heç vaxt bir istiqamətdə bir neçə əsər yazmayaraq, yeni tapıntılar axtarışına çıxır. Buna görə də onun musiqisində estetik haçalanma duyulur. Bu isə ümumilikdə XX-XXI əsrlərin musiqisindəki estetik paradigmalardan haçalanmasının əks-sədası kimi qəbul oluna bilər.

Ayaz Qəmbərlinin yaradıcılığını hər hansı bir çərçivəyə salmaq mümkün olmadığından onun musiqisinin təhlili mürəkkəbləşir. Lakin nəzəriyyəçi olaraq tədqiqatımızda müəyyən mənada müəllifin bu fikirlərini təkzib etməyə, bütün yaradıcılığı boyu izlənən eyni nüansları aşkarlamağa və beləliklə ümumi bir dəsti-xəttə malik olduğunu sübut etməyə çalışacağıq. Öz müsahibəsində dediyi fikirlərə müraciət etmək yerinə düşərdi: “Yaşadığım Bakıxanov qəsəbəsində arasına dolaşıram axşamlar. Küçəmizdəki taksi sürücüsünün hər dəfə maşınının üstündə şahmat oynaması ilə rastlaşırsam, çayxanalarda hər dəfə gəlib gedən eyni simaları görürəmsə, bu asketik mühit mənim özümdə, dolayısıyla işlərimdə öz izini buraxır. Amma bilmirəm hansı formada. Ola bilsin işlərimdə olan təmkində, statiklikdə gizlənir bu” [4].

A.Qəmbərli 1984-cü ildə Bakıda anadan olub. İlk musiqi təhsilini Bakı şəhərinin Bakıxanov qəsəbəsindəki 4 saylı musiqi məktəbində almışdır. O, musiqiçi olmaq arzusunun ardınca qəti addımlar atmağa başlayır. Görünür istedad intuitiv olaraq, kimsəyə baxmadan, qarşısında nümunə görmədən bəstəkarlıq sənətinə yiyələnmək haqda xəyalları diktə edirdi...Qəmbərli 1999-2003-cü illərdə Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda (hazırkı Azərbaycan Milli Musiqi Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kolleci) pianoçu kimi (Sevda Babazadənin sinfi) təhsil almışdır. Kollecın I kursunda ikən (2000-ci il) görkəmli bəstəkar, professor Arif Məlikovun (1933-2019) sinfində bəstəkarlıq dərsləri almağa başlamış və sonradan elə onun sinfində də Bakı Musiqi Akademiyasında (BMA) təhsilini davam etdirərək, bakalavr dərəcəsinə yiyələnmişdir (2003-2007-ci illər). Daha sonra o, *Jazeps Vitols* Latviya Musiqi Akademiyasında Rolands Kronlaks (1973) və Janis Petraskeviçin (*Jānis Petraškevičs*, 1978) sinfində təhsilini davam etdirərək, magistratura pilləsini bitirmişdir.

Kolledəki təhsil illərində Ayaz yaxşı mənada müxtəlif bəstəkarların güclü təsiri altında kiçik həcmli əsərlər - prelüdlər, violin və piano üçün 2 süita, 1 sonatina, 2 sonata bəstələmişdi. O zaman Bela Bartok (1881-1945), İqor Stravinski

(1882-1971) kimi bəstəkarları çox dinləyir, A.Məlikovun məsləhəti ilə impressionist bəstəkarların yaradıcılığı ilə yaxından tanış olur, İ.S.Baxın (1685-1750) zaman proporsiyalarını öyrənirdi. Bir çox konsertlərdə pianoçu və bəstəkar pianoçu kimi çıxış etmişdir.

A.Qəmbərli artıq 10 ilə yaxındır ki, pedaqoji fəaliyyətlə məşğuldur. Onun pedaqoji fəaliyyəti yeni nəsil bəstəkarlarının yetişdirilməsi ilə bağlıdır. Müsahibələrinin birində öz biliklərini şagirdləri ilə paylaşmağın onun üçün nə qədər vacib olduğunu vurğulamaq məqsədilə “Əgər enerji sərf olunmursa, o səni daxil-dən məhv edir” [4] ifadəsini işlətməmişdi. 2011-ci ildən bu günədək Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi məktəbində bəstəkarlıq, alətsünaslıq və orkestrləşdirmə fənləri üzrə dərs deyir, habelə 2018-2019-cu illərdə İncəsənət Gimnaziyasında Musiqi nəzəriyyəsi fənnini tədris edir. O, 2013-cü ildə nəşr edilmiş dahi bəstəkar Qara Qarayevin 95 illik yubileyinə həsr olunmuş “Müasir musiqi haqqında esselər” kitabının redaktoru olmuşdur.

Tələbəlik illərində yazdığı Altı eskiz (piano, 2003) bəstəkarın yaradıcılığının başlanğıcı hesab oluna bilər. 2004-2005-ci illərdə, BMA-nın II kursunda təhsil alarkən Üzeyir Hacıbəylinin 120 illik yubileyinə həsr olunmuş simfonik orkestr üçün “Bəy” süitasını bəstələyir. Süita estetik cəhətdən bir-birinə bağlı olan 3 pyesdən ibarətdir. Bu əsər bir qədər sonra, 2011-ci il 27 sentyabr tarixində Üzeyir Hacıbəyli adına III Beynəlxalq Musiqi Festivalı çərçivəsində Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında bədii rəhbər və baş dirijor Maksim Yemelyanichevin rəhbərlik etdiyi “Veritas” (Rusiya) kamera orkestrinin ifasında səslənmişdir. Bəstəkar qısa zamanda əsərin tərkibini dəyişərək, kamera orkestri üçün işləmiş və “Divertisment” [18] adlandırmışdır. “Divertisment” növbəti dəfə 2013-cü ildə V Qəbələ Beynəlxalq musiqi festivalında Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiəti və Fəxrəddin Kərimovun dirijorluğu ilə ifa edilmişdir.

Ayaz Qəmbərlinin BMA-da təhsil aldığı dövrdə, daha dəqiq desək, 2006-cı ildə yazdığı simli kvartetdə onun bəstəkarlıq qabiliyyəti kamilləşir, bu sənətə yanaşması daha da ciddiləşir. Bu əsəri yazdığı zaman o, bethovensayağı hər xanəni dəfələrlə yazıb sonra cırıb atırdı. Özünü artıq əsil bəstəkar kimi dərk etməyə başlamış Ayaz kvartetdə aleatorika (lat. - alea – oyun zəri; təsadüfilik. XX-XXI əsr klassik musiqisində tətbiq edilən bu bəstələmə texnikası kompozisiyanın yazılması və ya ifası zamanı musiqi elementlərinin qeyri-müəyyən və təsadüfi ardıcılığını əsas tutur) texnikasına müraciət etmişdir.

Tələbəlik illərindəki yaradıcı atmosfer, mütaliələr, XX əsr musiqisini dinləyərək dərinlən öyrənməsi Ayaz Qəmbərliyə 2007-ci ildə yazdığı diplom işi olan Piano və simfonik orkestr üçün konsert əsərinə, bir növ yaradıcılığındakı dönüş nöqtəsinə aparırdı. Müasir musiqi texnikalarını tətbiq etməyə başlayan Ayaz bu əsərdə yaradıcılığının I mərhələsini bitirəcək, sentimental, romantik hissləri elə burada da qoyacaq. O, radikal şəkildə dəyişmək istəyirdi. Ümumiyyətlə dəyişmək arzusu onu ömür boyu izləyəcək.

Qeyd etməliyik ki, uğurlu səhnə həyatı olan A.Qəmbərlinin diplom işi kimi təqdim etdiyi Piano konserti ilk dəfə 2 fevral 2011-ci il tarixində Gənclər günü ilə əlaqədar Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin təşkilatçılığı ilə “Gəncliyin səsi” layihəsi çərçivəsində Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə və Əyyub Quliyevin dirijorluğu ilə beynəlxalq müsabiqələr laureatı, istedadlı pianoçu Zakir Əsədovun ifasında səslənmişdir. Konsert növbəti dəfə 2011-ci ilin 24 iyul tarixində III Qəbələ beynəlxalq musiqi festivalında dirijor Yalçın Adıgözəlovun (1959) rəhbərliyi və pianoçu Yeganə Axundovanın (1960) solistliyi ilə Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında təqdim edilmişdir. 2018-ci il iyulun 31-də Qəbələ X Beynəlxalq Musiqi Festivalında pianoçu Yeganə Axundova və dirijor Fuad İbrahimovun (1982) ifaçılığında Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə bəstəkarın Piano konserti yenidən səslənmişdir.

Konsert ənənəvi 3 hissədən ibarətdir. Birinci hissədə diqqəti cəlb edən piano partiyasının parlaqlığı və virtuozluğudur. İkinci hissənin əvvəlində orkestr partiyası ön plana çıxır, lakin getdikcə piano partiyası birincilik əldə edərək orkestri ardınca kulminasiyaya aparır. İkinci hissənin xarakteri bir qədər kameralıdır, orkestr alətlərinin solo mövzuları eşidilir. İlk əhval ilə dairəyə alınan orta hissə final hissəsi üçün zəmin hazırlayır. Üçüncü hissədə parlaq milli ritm bəzən konsertin ən əhəmiyyətli elementlərindən biri olan axsaq ritmə keçir. Ziddiyyətlərlə dolu olan finalda pianonun virtuoz pasajları simlilərin fon pasajları ilə qarşılaşır. Son xanələrdə biz bəstəkarın maraqlı tapıntısının şahidi oluruq: hər üç hissənin əsas elementləri səslənir və sanki bir göz qırpmında konsertin bütün musiqi məzmunu qarşımızdan keçir.

2008-ci il oktyabrın 15-də bəstəkar Özbəkistanın Daşkənd şəhərində keçirilən IV “Omnibus-laboratorium” layihəsində meksikalı bəstəkar Viktor Rasqado (*Victor Rasgado*, 1959), alman bəstəkarı Şteffen Şleyermakser (*Steffen Schleiermacher*, 1960) ustad dərslərində “Köhnə qrammofondan vals” (fleyta, klarnet in B, violin, violonçel və piano) əsəri ilə [15] iştirak etmişdir. Mark Vaylın İlhom Teatrında səslənmiş bu əsərə özbək bəstəkarı Artyom Kim (1976) dirijorluq etmişdir. Həmin əsər 2009-cu ilin 5 may tarixində Ukraynanın Kiyev şəhərində keçirilən IX beynəlxalq “Музыка Молодых” (“Gənclərin Musiqisi”) forumunda Viktoriya Ratsyukun (1970) dirijorluğu ilə “Ricochet” ansamblı tərəfindən P.İ.Çaykovski adına Kiyev Dövlət Konservatoriyasında ifa olunmuşdur. Düz bir ildən sonra həmin zalda və həmin ifaçıların iştirakı ilə Ukraynanın Kiyev şəhərində keçirilən “Kyiv Music Fest” beynəlxalq musiqi festivalında isə A.Qəmbərlinin *LudwigStuk* (fleyta, klarnet in B, Alt saksofon, violin, viola, violonçel və piano) əsəri ifa edilib [19].

2009-cu ildə A.Qəmbərli violonçel və piano üçün “Dörd şərti obraz” adlı növbəti əsərini yazır. Qeyd edək ki, bu əsər və yuxarıda söz açdığımız iki əsər intuitiv musiqi istiqamətinə aid edilə bilər. Bu isə akademiyanı yeni bitirmiş, yarıdıcılığının ilkin, axtarış mərhələsində olan bəstəkar üçün olduqca səciyyəvidir.

2010-cu ildə Qəmbərlinin yaradıcılığı daha bir əhəmiyyətli əsərlə - “Nöqtələrə həll olunmuş kompozisiya” (fl., cl.in B, piano, vln., cello) ilə zənginləşir [14]. Əsər 2012-ci il fevralın 10-da Ukraynanın Kiyev şəhərində keçirilən “Kyiv Music Fest” festivalında *Ensemble “Ricochet”* tərəfindən P.İ.Çaykoski adına Kiyev Dövlət Konservatoriyasında dirijor Viktoriya Ratsyukun rəhbərliyi ilə ifa edilmişdir. Bu əsər puantilizm (*fr. – point* – nöqtə. XX əsrin II yarısına aid nöqtələrə əsaslanan kompozisiya texnikasıdır) texnikası ilə yazılmışdır. Əsərin adında da gizlənmiş ideya musiqi ibarələrinin sonda nöqtələrə həll olunması ilə özünü göstərir.

A.Qəmbərli 9 oktyabr 2011-ci il tarixində dünyada ən mötəbər bəstəkar müsabiqələrindən biri hesab edilən, ABŞ-ın Boston şəhərində keçirilən 29-cu “ALEA III” müasir musiqi müsabiqəsində 2010-cu ildə xüsusi olaraq bu müsabiqə üçün yazılmış 9 ifaçıdan ibarət ansambl üçün “*Méthode de sens*” (Hisslər üzərində özünütəlim metodu) adlı kompozisiyası [13] ilə I yerə layiq görülmüşdür. Bu əsər müəllimi, pianoçu, Azərbaycan fortepiano məktəbinə əvəzsiz xidmətlər etmiş Yuri Mixayloviç Sabayevin əziz xatirəsinə ithaf olunmuşdur. Qeyd edək ki, bu müsabiqə 1980-ci ildən etibarən hər il Boston Universiteti tərəfindən keçirilir. Həmin il müsabiqəyə 208 partitura təqdim olunmuş, bunlardan yalnız Meksika, İspaniya, Yunanıstan, Azərbaycan, ABŞ və Polşa bəstəkarlarının əsərləri finala çıxmışdır.

Boston Universitetinin tərkibindəki *College of Fine Art*-ın böyük zalında müsabiqə finalistlərinin Qala konsertində A.Qəmbərli də iştirak etmişdir. Əsərlər tanınmış bəstəkar və dirijor Teodor Antonionun (*Theodore Antoniou*, 1935-2018) rəhbərliyi ilə *Contemporary Music Ensemble* tərəfindən ifa edilmişdir. Konsert bitdikdə Boston Universiteti, *Berklee College of Music* və Brandeis Universitetinin professorlarından ibarət münşiflər heyəti qısa müzakirəyə ayrıldıqdan sonra müsabiqənin birincisi qismində A.Qəmbərlinin adını elan etmişdir.

“*Méthode de sens*” əsərindəki coşmaq istəyən, irəliyə hücum çəkən ibarələr hər dəfə fərqli alətlər tərəfindən yaxalanır və dayandırılır. Rəngarəng orkestrləşmə, ziddiyyətlərin çoxluğu, ibarələrin qeyri-bərabər uzunluğu, axsaq ritmika məşhur polyak bəstəkarı Lütoslavskinin (*Witold Lutoslawski*, 1913-1994) musiqisi ilə paralel aparmağa əsas verir. Eyni zamanda əsərdəki ideyanı zərif və “alıcınab” metodlarla izah etmək bacarığı məhz A.Qəmbərli üslubunu heç kimlə səhv salmağa qoymur.

2012-ci il 9 oktyabr tarixində Almaniyanın Drezden şəhərində keçirilən “*Quinar*” *Neue Musik Aus Aserbajdschan/ TonLagen*” beynəlxalq müasir musiqi festivalında bəstəkarın “Qovuşma I” (violin, viola və violonçel) əsəri “*Courage*” ansamblının ifasında səslənmişdir.

2013-cü ildə Qəmbərli müxtəlif bəstəkarların əsərlərinin aranjiman işinə başlamışdır. O, Üzeyir Hacıbəylinin Milli Marş əsərini simli orkestr üçün işləmişdir. Sonralar da məşhur əsərlərin aranjimanı işini davam etdirən A.Qəmbərli

2016-cı ildə rus bəstəkarı və pianoçusu Aleksandr Skryabinin (1871-1915) piano üçün – Üç pyes, op.52 silsiləsindən No. 1, “Poema” pyesini simfonik orkestr üçün işləmişdir. Bu işləmələrdə bəstəkarın professionallığı aydın şəkildə nəzərə çarpır. O, aranjiman işinə öz orijinal kompozisiyaları qədər məsuliyyətlə və yarıdıcı şəkildə yanaşır.

2013-2014-cü illərdə piano triosu (violin, violonçel, piano) üçün yazılmış “Elementlərin müqaviməti” [16] əsəri A.Qəmbərlinin yaradıcılığında xüsusi yer tutur. 2015-ci il mayın 1-də Avstriyanın Qraz şəhərində Musiqi və İfaçılıq sənəti Universiteti tərəfindən təşkil olunmuş bəstəkarların 9-cu “*Franz Schubert and Modern Music*” Beynəlxalq Müsəbiqəsində məhz “Elementlərin müqaviməti” əsəri ilə qalib olmuşdur. Müsəbiqədə münisflər heyəti: alman bəstəkarı, professor Robert Höldrixin (*Robert Höldrich*, 1962) başçılığı altında Tayvan pianoçusu Çia Çou (1960), Avstriya bəstəkarı və dirijoru Beat Furrer (*Beat Furrer*, 1954), Avstriya bəstəkarı və dirijoru Gerd Kür (*Gerd Kühr*, 1952), alman bəstəkarı Andrea Lindenbaum (*Andreas Lindenbaum*, 1963) və alman bəstəkarı İzabel Mundri (*Isabel Mundry*, 1963) 51 ölkədən 185 əsərə baxış keçirərək, bu əsəri I yerə layiq görmüşdür. Nüfuzlu mükafatın təqdimetmə mərasimi 2015-ci ilin fevralında Graz Konservatoriyasında keçirilmişdir. “Bu dəfəki müsəbiqədə zövqü diktə edənlər isə Beat Furrer, Wolfgang Rihm kimi bəstəkarlar idi. Əslində işin ən maraqlı tərəfi də elə bu oldu mənim üçün. Çünki Furrer’in musiqisi ilə çoxdandır ki, tanışam. Onun, Gerard Grisey’in və Morton Feldman’ın əsərlərinin köməyi ilə XX əsrin ikinci yarısının musiqi mədəniyyəti açıldı mənim üçün – yəni onlar mənə ilk növbədə müasir musiqini dinləmək mədəniyyətini öyrətdilər. Hər şey bir yana... ən sevdiyim romantikin adına olan müsəbiqənin qalibi olmaq da xoş oldu, təbii ki...” [4].

“Elementlərin müqaviməti” kompozisiyasında fizika elmindəki müqavimət qüvvəsinin təsviri musiqi elementlərinin bir-birini sıxaraq aradan götürməsi vasitəsilə verilir. Bəstəkar bu kompozisiyada fransız və Amerika rəssamı, incəsənət nəzəriyyəçisi Marsel Düşanın (*Marcel Duchamp*, 1887-1968) 1913-cü ildə yazılmış “Musiqili heykəl” əsəri arasında maraqlı paralel aparır. Dadaizm (fr. – *dada* – mənasız ahəngdarlıq. XX əsrdə ədəbiyyat, rəssamlıq, teatr və kino sahəsinə aid avanqard cərəyandır) cərəyanına aid bir çox rəssamlar kimi Düşan da musiqidə eksperimentlər aparmaq məqsədilə bu konseptual kompozisiyanı yazmışdır. Həmin əsərdə ifaçının hərəkəti vasitəsilə akustik olaraq ayrı-ayrı tərəflərdən gələn səslər toplanır, bir araya sıxılıb musiqi “heykəli” yaradır. Qəmbərlinin əsəri ABA¹ formasında yazılmışdır. Lakin buradakı A¹ klassik anlamda repriz deyil. Birinci (A) və üçüncü (A¹) hissələr orta (B) hissəyə doğru gedərək onu sanki sıxır. Bunu B-nin sürət və dinamika vasitəsilə “sıxılmasında” müşahidə etmək olur.

Nümunə 1

The image shows a musical score for a piano trio. It consists of three staves: Violin (Vn.), Viola (Vc.), and Piano (Piano). The score is written in a complex, modern style with various dynamics and articulations. The first system starts with a rehearsal mark '4' and a tempo marking 'Nervosamente (♩ = 135)'. The second system also starts with a rehearsal mark '4' and the same tempo marking. The score includes various performance instructions such as 'on keys', 'on strings', 'on strings with hand', 'mute', 'acc.', 'marc.', 'sord.', and 'sord. cal legno'. The dynamics range from ppp to f, with many accents and sforzando markings.

Bir qədər sonra, daha dəqiq desək, 25 iyun 2016-cı ildə A.Qəmbərli ABŞ-ın Nyu-York şəhərində keçirilən və dünyanın ən önəmli müasir musiqi tədbirlərindən sayılan MISE-EN MUSIC FESTIVAL 2016 - *Call for Scores* festivalında “Mise-En” ansamblının ifasında məhz bu əsərlə iştirakçı olmuşdur.

2014-cü ildə A.Qəmbərlinin istedadının və maraqlı ideyalarının bilavasitə göstəricisi olan “Suprematik fiqrlar” (piano triosu) [17] kompozisiyası yazılır. Əsər “Elole” piano triosuna həsr olunmuşdur. “Suprematik fiqrlar” XX əsrin əvvəlində rus avanqard rəssamı, pedaqoq, nəzəriyyəçi, filosof Kazimir Maleviç (1879-1935) tərəfindən yaradılmış suprematizm adlı istiqamətdən ilhamlanan musiqili illüstrasiyadır. Suprematizm məhdud rəng çərçivəsində təsvir edilən dördbucaqlı, dairə, xətt və düzbucaqlı kimi başlıca həndəsi formalara yönəlib. Suprematizmdən gələn kubistik elementlər bu kompozisiyanın ideya əsasını təşkil edir. Belə ki, hər bir musiqi bloku həndəsi fiqrları təsvir edir. Vizual olaraq partiturada bunları görmək mümkün olmasa da, kompozisiyanın səslənməsində müəyyən fəndlər vasitəsilə dairə, dördbucaqlı və s. formalar əks olunmuşdur. Lakin bu təsvirlər texniki cəhətdən kompozisiyada həll edilməmiş, daha çox poe-

tik anlamda illüstrasiyalar verilmişdir. Məsələn, əsərin əvvəlində səslənən və sonradan bütün əsər boyu rast gəlinən akkordlar vertikal xətləri, simlilərdə qlissandoların enib qalxması üçbucağı, 16-lıq notların bir neçə xanə boyu ardıcıl səslənməsi dairəni, 15-ci xanədə violin alətinin 4 dəfə eyni akkordu ifa etməsi dördbucaqlını simvolizə edir. A.Qəmbərlinin yaradıcılığında əsas məsələ ideyanın qoyuluşu deyil, onun musiqi ifadə vasitələri ilə necə həll olunmasıdır. Musiqi kompozisiyası özü özlüyündə maraqlı olmalıdır ki, əsərin bədii qayəsi sadəcə onun təsir qüvvəsini gücləndirmək funksiyası daşısın. “Suprematik fiqurlar” əsəri də bu baxımdan əhəmiyyətlidir ki, adını və ideyasını unutduqda belə, o kompozisiya olaraq maraqlı doğurur.

Nümunə 2

A.Qəmbərli öz üzərində çox çalışan bəstəkardır. Çoxsaylı müaliə və musiqi dinləməsi nəticəsində onun dünyagörüşünün genişlənməsi, səngiməyən axtarışlarının çoxşaxəli olması nəticədə Qəmbərlinin yaradıcılığındakı növbəti çevriliş nöqtəsinə gətirib çıxarmışdır. Artıq 2014-cü ildən sonra Qəmbərli əks təsirləri, yəni dinlədiyi cərəyanları, üslubları və s. özünükiləşdirməyi öyrənir. Ayaz diplom işi olan piano konsertindən, yəni 2007-ci ildən sonra uzun müddət bu alət üçün əsər yazmır. Çünki BMA-dan öncə aldığı pianoçu təhsilinin onu əzələ yaddaşının nə zamansa ifa etdiyi istiqamətlərə, üslublara yönəldəcəyindən qorxurdu. Amma simvolikdir ki, artıq ikinci dəfə məhz piano üçün yazdığı əsərlər onun yaradıcılığında dönüş nöqtəsinə çevrilir. İlk dəfə həmin dönüş piano konsertinin,

bu dəfə isə eyni ildə (2015) solo piano üçün yazılmış “Şaquli sapınma” [9], “Rezonans” [8] və “Sentyabr buludları” [20] əsərlərinin payına düşür. Görünür dərin axtarışlar, yeni texnikalara yiyələnmə bəstəkarı şüuraltı olaraq ən mürəkkəb yola əl atmağa vadar edir və yaddaş assosiasiyalarından müdafiə edir.

A.Qəmbərlinin yaradıcılığındakı yeni dalğanın ilk nümunəsi hazırlanmış piano üçün “Şaquli sapınma” (2015) əsəri oldu. Bu əsər pianoçu Zakir Əsədova (1986) həsr olunmuşdur və ilk dəfə məhz elə onun ifasında Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda səslənmişdir. Bəstəkar bir çox əsərlərində olduğu kimi, “Şaquli sapınma”da da çox maraqlı ideya təqdim edir. O, Niderland rəssam Pit Mondrianın (*Piet Mondrian*, 1872-1944) rəsmlərindən bəhrələnərək, şaquli və üfüqi xətləri görüşdürüb dördbucaqlılar əmələ gətirir. Bunun musiqi ifadə vasitələri ilə reallaşdırılması üçün Qəmbərli kompozisiyanı kiçik fraza ilə başlayıb onu şaquli xətlərin arasında ilişdirir. Həmin fraza özünü nə kompozisiya, nə də dinamik olaraq inkişaf etdirə bilmir. Mondrianın rəsmlərindəki dördbucaqlıların içindəki rənglər kimi, bu musiqi frazası da şaquli xətlərin içində ilişib qalır.

Nümunə 3

75 (mute with finger) *mp* *pp* *mp* (r.p.)

82 *quasi eco (ppp)* *ord.* *mp* *pp* *on strings* *hold keys without playing pitches* *mp* *senza R.P.*

87 *on keys* *mf* *sfz* *pp* *f.n.* *morendo* *senza R.P.* *L.P.*

Yeni dalğanın növbəti maraqlı əsəri isə həmin ildə solo piano üçün yazılmış “Rezonans” kompozisiyasıdır. Əsərin ilk ifası Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda pianoçu Gülnar Qəmbərlinin (1987) ifasında baş tutmuşdur. “Şaquli sapınmada”kı kolorit bu əsərdə daha da inkişaf edir. Lakin bəstəkarın öz fikrincə bu

heç də o demək deyil ki, “Şaquli sapınma” sonradan eyni koloritdə yazılmış əsərlərin istinad nöqtəsi olacaqdı. Sadəcə bu əsərin öhdəsinə ilk rolunu oynamaq düşmüşdür. Məhz dərin axtarışlar ard-arda tapıntıların musiqidə həllinə gətirib çıxarmışdır. Kompozisiyanı dinlədikdə bu musiqi haqda ağla bir neçə təsvir ifadələri gəlir - meditatif, sadə, sirli, özünə qapanmış, təvazökar, vebernsayağı...

Məqalənin əvvəlində Ayazın onu əhatə edən asketik mühit haqda fikirlərini sitat gətirmişdik. Sanki bu statikliyin təsirinin partlayışı “Rezonans” əsərində baş verir. Ümumiyyətlə A.Qəmbərli əsərlərində bədii qayə ilə struktur arasındakı əlaqə məsələsini çox böyük incəliklə həll edir. Ən maraqlı tərəfi isə budur ki, nə bəstəkarın əsərlərində sezilən poeziya, mistika strukturun içindəki hesablanmış dəqiq texnikalara, kompozision metodlara mane olur, nə də əksinə, təfsilatlı hesablamalar bədii obraza xələl gətirir. Elə birinci məsələyə görə də əsərin adını bil-mədikdə, ideyasını, gizlənən bənzətmələri, təsirləri duymadıqda belə Qəmbərlinin əsərləri müasir musiqi kompozisiya nümunələri kimi dəyərini itirmir.

2015-ci ildə solo piano üçün yeni nəfəslə yazılmış əsərlərdən sonuncusu “Sentyabr buludları” olmuşdur. Əsər bəstəkarın qardaşı, rəssam Anar Qəmbərlinin (1981) eyniadlı rəsminə musiqili illüstrasiya kimi yazılmışdır. Rəsmdə buludlar nə qədər aydın təsvir edilsə də, insan beyni realıqda onlara yaxınlaşdıqca sanki dağ-laraq itməsini unuda bilmir. Ayazın kompozisiyasında da bütün əsər boyu səslənən müəyyən intervallarla yuxarı qalxan fraza vasitəsilə həmin buludların dəqiq konturları təsvir edilir. Eyni zamanda “boğulmuş” səslərin əks-səda kimi bir neçə dəfə təkrarlanması buludların asta-asta əriyib yoxa çıxmasını xatırladır.

A.Qəmbərli əsərlərindəki zaman nisbətini qurmaq üçün böyük enerji sərf edir. Bəstəkarla söhbət zamanı aydın olur ki, əsərlərinin səslənmə müddətinin təyini adətən onun kompozisiya prosesinin sonuncu mərhələsi olur. O, riyazi hesablamalar əsasında deyil, intuitiv olaraq hansı elementlərin kəsilməsinə və ya artırılmasına, hansı məqamda əsəri bitirəcəyinə və s. qərar verir. Zamanı duymaq bacarığı isə onun Avstriya bəstəkarı Frans Şubert (*Franz Schubert*, 1797-1828), və Amerika bəstəkarı Morton Feldman (*Morton Feldman*, 1926-1987) kimi bəstəkarların əsərlərini dərinləndirən öyrənməsindən irəli gəlir.

2015-ci ilin 19 sentyabr tarixində VII Üzeyir Hacıbəyli adına Beynəlxalq Musiqi Festivalı çərçivəsində dirijor Yalçın Adıgözəlovun rəhbərliyi ilə Liepaya Simfonik Orkestrinin (Liepaya, Latviya) ifasında C.Deussy/A.Gambarli - Prelude No.4 “...*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*” (“Səslər və ətiqlər gecə havasında uçuşur”: S.T.) adlı əsəri Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının səhnəsində səsləndirilmişdir. Bəstəkarın bu əsərin üzərində 2 ay ərzində dayanmadan işləməsi onu sonradan “Retrospektiv” əsərinin yazılmasına gətirib çıxaracaq.

2016-cı ildə bəstəkarın simfonik orkestr üçün “Exolalia” [21] əsəri yazılır. Bu əsər “Şaquli sapınma”, “Rezonans” və “Sentyabr buludları” əsərlərinin məntiqi davamı kimi qəbul oluna bilər. Əsər 22 fevral 2019-cu il tarixində dirijor Fuad İbrahimovun rəhbərliyi ilə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik

Orkestrinin ifasında Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında səslənmişdir. Exolalia (qədim yunan sözü olaraq, exo (təkrar) və lalia (nitq) hissələrindən ibarətdir) psixi və ya nevroloji bir xəstəlik adıdır. Bu psixi pozğunluqdan əziyyət çəkən insanlar eşitdikləri söz və ya ifadələri avtomatik təkrarlayırlar. A.Qəmbərlinin “Exolalia” əsəri ritmik quruluş, fraza və harmonik dil baxımından bir-birinə yaxın olan kiçik bloklardan ibarətdir. Həmin bloklar əsər boyu təkrarlanaraq böyük frazalar əmələ gətirir. Bu frazalar isə öz növbəsində daha da iri cümlələrin yaranmasına səbəb olur və nəticədə hər element bir-birini təkrarlayaraq (təqlid edərək) əsər boyu böyük bir əks-səda effekti yaradır. Ümumiyyətlə, bəstəkarın əsərlərində, xüsusilə də yuxarıda adlarını çəkdiyimiz üç solo piano əsərindən gələn estetikaya görə təkrarlar “Exolalia” əsərində tamamilə fərqli anlamda verilərək xəstəlik ilə müqayisə olunur. Bu təkrarların müxtəlif bədii ideyaların təcəssümündə əridilməsi isə Qəmbərlinin yaradıcı təxəyyülü, fantaziyasının genişliyindən xəbər verir.

“Exolalia” əsəri ilə paralel olaraq bəstəkar yenə də simfonik orkestr üçün “Retrospektiv” əsərini yazır. Qəmbərli dirijor Yalçın Adıgözülova həsr olunmuş bu əsər üzərində 2015-2018-ci illərdə işləmişdir. Əsər hələlik ifa olunmamışdır. Bəstəkarla söhbət zamanı o, söyləmişdir ki, “Retrospektiv”i yazmaq istəyi hələ illər öncə fransız bəstəkar Klod Debüssinin (*Claude Debussy*, 1862-1918) “*Le Martyre de Saint Sébastien*” simfonik fraqmentlərini ilk dəfə dinləyərkən yaranmışdı. Sonradan isə Debüssinin Prelude No.4 “...*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*” adlı əsərini simfonik orkestr üçün işlədiyi müddətdə estetikani daha da dərinlən anlayaraq, bu ideyanı necə reallaşdıracağı fikrini özü üçün dəqiqləşdirmişdi. O, qərara gəlmişdi ki, tarixə stilistik ekskurs etməklə keçmişin kiçik bir əks sədasını yaradan musiqi yazsın. Əsəri dinlədikdə A.Qəmbərlinin nəinki tarixə, həm də öz yaradıcılığındakı keçmiş üsluba səyahətinin şahidi oluruq. “Retrospektiv”i daha da maraqlı edən isə bəstəkarın bu prosesə təcrübədən irəli gələn peşəkarlıqla yanaşmasıdır. Digər tərəfdən bu əsər bizi təxminən bir əsr əvvəl, impressionizm dövrünə aparıb sanki həmin illərdə yaşayan A.Qəmbərlinin obrazını canlandırır. “Retrospektiv” impressionizm cərəyanına əsaslanan neoklassik kompozisiyadır. Ayazın yaradıcılığının ilk mərhələsi də elə impressionizm cərəyanı ilə səsləşdiyindən keçmişə ekskursu da məhz bu istiqamətdə seçməsi heç də təsadüfi deyil. Daha dəqiq desək, impressionizm cərəyanını ortaqlıq nöqtə seçərək bəstəkar həm öz, həm də musiqi tarixinin keçmişinə müraciət etmişdir.

2018-ci ildə Ayaz Qəmbərli solo piano üçün “İlgım” adlı əsərini yazır. 2019-cu ildə bəstəkar həmin əsər ilə Avstriyanın Vyana şəhərində keçirilən bəstəkarların *Mauricio Kagel* adına beynəlxalq müsabiqəsində növbəti dəfə Azərbaycan klassik musiqisini I yerə çıxara bilmişdir. Final mərhələsi 8 fevral 2019-cu il tarixində Vyananın Musiqi və İfaçılıq Sənəti Universitetində keçirilmişdir. Müsəbiqənin şərtlərinə görə qalib əsər pul mükafatı ilə yanaşı, həm də Avstriyanın “*Universal edition*” adlı klassik musiqi nəşriyyatında çap edilməli idi. Beləliklə

də Qəmbərlinin “İlğım” əsəri bu nüfuzlu nəşriyyat tərəfindən nəşr olunmuşdur. Həmin nəşrdə bəstəkarın öz əsəri haqqında yazdığı sinopsis verilmişdir: “İlğım”ın konsepsiyasını Abşeron yarımadasının (Azərbaycan) dənizkənarı Bilgəh kəndində yaşayarkən düşünmüşdüm. Bu məkanın isti yay havasını dərərkən kəndə gedən yolda parlaq rənglərdə əks olunan mənzərəsi, bulanıq bir üfüqdə peyda olan, müşahidəçinin gözüne yaxınlaşarkən yox olan, yenidən kaleydoskopik bir şəkildə peyda olan ilğım əsərin quruluşunda və bütövlükdə atmosferinin yaradılmasında fikirləri işə salan əsas ilhamverici motivlərdən idi. “İlğım” 2014-2018-ci il aralığında bəstələnmiş üç müstəqil parçadan (“Sentyabr buludları”, “Rezonans” və “İlğım”) ibarət “Obrazlar” adlı solo piano silsiləsinin sonuncu əsəridir. Hər üç əsər həm ayrı, həm də silsilə şəklində ardıcıl ifa edilə bilər. İfaçı əsərlərin ardıcılığını istədiyi kimi dəyişə bilər” [22].

2020-ci ildə *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien "Mdw hören"* proqramı çərçivəsində buraxdırdığı CD-yə Y.Haydn (J.Haydn), L.Bethoven (L.Beethoven), M.Ravel, R.Şuman (R.Schumann), A.Vebn (A.Webern) kimi dünyaca məşhur bəstəkarlarla yanaşı Ayaz Qəmbərlinin “İlğım” əsərini də daxil etmişdir. CD Universitetin ən uğurlu səs yazılarından ibarət "audio vizit kartı" kimi buraxılmışdır və rektorun qonaqlarına hədiyyə olaraq təqdim edilir.

1 Maurice Ravel <i>La Valse, Poème chorégraphique pour Orchestre</i> 14:30 Webern Symphony Orchestra Lorenzo Viotti, conductor	6 Robert Schumann <i>String Quartet A major op. 41/3 III. Adagio molto</i> 08:17 Simply Quartet Danfeng Shen, violin Wenting Zhang, violin Lu Xiang, viola Ivan Valentin Hollup Roald, cello
2 Alfred Grünfeld <i>Solrée de Vienne, Concert Paraphrase on Johann Strauß's Waltz Motives (from „Fledermaus“ etc.) op. 56</i> 05:45 Maximilian Kromer, piano	7+8 Iván Erőd <i>from: Milzhahnlieder op. 17 (1973) I. Der Bärenführer (The Bear Trainer)</i> 01:45 <i>III. Heiratspläne (Wedding Plans)</i> 01:55 Webern Kammerphilharmonie Erwin Ortner, conductor Patricia Nolz, mezzo-soprano
3 Joseph Haydn <i>Trio for Piano, Violin and Cello G major Hob. XV:25 III. Finale: Rondo all'Ongarese. Presto</i> 03:12 Nottous Trio Lina Park, piano Hyojin Kim, violin Anna Isabel Chan Flores, cello	9 Ludwig van Beethoven <i>from: Goethe's Faust op. 75/3 Flohlied (The Song of the Flea, orchestrated by Dmitri Schostakowitsch)</i> 02:25 Webern Kammerphilharmonie Erwin Ortner, conductor Alexander Grassauer, bass-baritone
4 Ayaz Gambarlı (*1984) <i>Mirage</i> 06:07 Anja Maurer, piano Winning Composition of the 4th Mauricio Kagel Composition Competition 2019	10 Anton Webern <i>Passacaglia for Orchestra op. 1</i> 12:45 Webern Symphony Orchestra Lorenzo Viotti, conductor
5 Joseph Haydn <i>Trio for Flute, Cello and Piano G major Hob. XV:15 III. Finale: Allegro moderato</i> 04:53 Dynamis Trio Rafat Mokrzycki, piano Ju Hee Kim, flute János Ripka, cello	11 John Lennon/Paul McCartney <i>Beatles reimagined Day Tripper</i> 04:10 CUBE – Contemporary Urban Beats Ensemble Steve Sidwell, director Ursula Wögerer, vocals Rap Lyrics & Arrangement Idea: Ursula Wögerer, Arrangement Idea & Arrangement: Sebastian Schneider

2018-ci ildə bəstəkar qədim musiqi alətləri ansamblı üçün “Naxışlar” əsərini yazır. Əsər sentyabrın 28-də Nəsimi Festivalı çərçivəsində Xalça Muzeyində dirijor Orxan Həşimovun (1995) rəhbərliyi ilə “Əsrlərin sədası” adlı Qədim Musiqi alətləri ansamblı tərəfindən ifa edilmişdir. Bu kompozisiya Əbdülqadir Marağayinin (1360-1435) “Rəng” əsərinin motivləri əsasında bəstələnmişdir. Bəstəkar “Rəng” əsərini tam olaraq özünün təxəyyülünə əsaslanaraq, istədiyi kimi istifadə etmişdir. Əsər A.Qəmbərlinin yaradıcılığını fərqli rakursdan təqdim edir.

2019-cu ildə Nəsimi Festivalının sifarişi ilə bəstəkar simfonik orkestr üçün “Mozaika” adlı əsərini yazmışdır. Əsər həmin il oktyabrın 1-də Nəsimi Festivalı çərçivəsində dirijor Mustafa Mehmandarovun (1992) rəhbərliyi və Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə Heydər Əliyev Mərkəzində keçirilən bağlanmış mərasimində səslənmişdir. Əsərin annotasiyasında bunlar yazılıb: “Əsərdəki konsept mozaik tablolarla xas texnikanın vizual təqlidi üzərində qurulub və kökü Mesopotamiyanın Şumer şəhərlərinə qədər gedib çıxan, ilk nümunələri eramızdan əvvəl IV minilliyin ikinci yarısına təsadüf edən *Mozaiika* adlı qədim dekorativ tətbiqi sənət növünün musiqili əks-sədasıdır” [2].

2019-cu ildə bəstəkar solo piano üçün “Hüzün” [12] adlı əsərini yazmışdır. Bu əsər A.Qəmbərlinin bəstəkarlıq qələminin fərdiliyinin göstəricisi kimi qiymətlidir. Bəstəkar “Hüzün” əsərini Zakir Əsədovun ifasında səsyazma studiyasında yazdırmışdır.

Bəstəkar 2019-cu ildə Latviya Musiqi Akademiyasındakı imtahana violin, bas klarnet və piano üçün “Miniatür” əsərini yazmışdır. Əsər xanə sayları bərabər olan üç hissədən ibarətdir. Forma olaraq $A A^1 A^2$ kimi göstərilə bilər. Birinci hissədə bəstəkar bütöv hissəni bir fraza kimi düşünüb. İkinci hissədə həmin fraza zənginləşərək, sanki yeni informasiya çatdırmaq funksiyasını əldə edir. Sonuncu hissədə isə bu inkişaf xətti məntiqi kulminasiyasına çatır. Frazaya yeni rənglər əlavə olunur və o, harmonik, intonasiya və tembr baxımından bir qədər də zənginləşir. Qəmbərli bu əsərində miniatürün yaradılma prosesini təsvir etməyə çalışmışdır – qələmlə cızılmış kontur xətləri, onların içində rənglərin doldurulması, ikinci qat kontur xətlərinin cızılması və rənglənməsi və s. Məhz miniatür sənətinin qaydalarını musiqidə tətbiq edən Ayaz Qəmbərli bu əsərə klassik musiqi anlamında variasiya kimi deyil, fərqli yanaşır.

Son bir il bəstəkar üçün olduqca səmərəli keçmişdir. O, 2020-ci ildə solo piano üçün “Rıqa yağışda”, bariton və ansambl üçün “*Melancholia*”, Violonçel və orkestr üçün konsert əsərlərini yazmışdır. Bunların hər biri A.Qəmbərlinin illərlə nail olduğu professionalizmin hazırkı yaradıcılıq mərhələsindəki kulminasiyasıdır. Adları qeyd olunan əsərlər hələ ki, ifa olunmayıb. A.Qəmbərli kino musiqisinin də müəllifidir. “Döngələr” teleserialı (2012), “Arzular bağı” tamaşasının (2013) musiqisi məhz Qəmbərlinin qələminə aiddir.

A.Qəmbərlinin əsərlərinin təhlili, müxtəlif illərdə tətbiq etdiyi fərqli estetikanın araşdırılması, axtarışlarının istiqamətinin öyrənilməsi nəticədə onun bir

bəstəkar kimi müəyyən obrazını yaradır. Qəmbərlinin musiqisi sanki təbiətin “daxili əksətmə” qanununun təcəssümüdür. Gün işığında şəh damcılarının, büllurun, suda hava köpüklərinin parıltısı, göy qurşağı, ilğımlar məhz bu qanunun nəticəsidir. Ayazın əsərləri də təbiətin çoxsaylı rənglərini özündə əks etdirən qalın divarlı dərin büllur qaba bənzəyir. Müasir musiqinin mürəkkəb təmayülləri və musiqi bəstələmə texnikaları bəstəkarın sadə, statik kompozisiyalarında incəliklə Ayaz Qəmbərlinin üslubuna uyğun əridilərək onun şəffaf musiqisini sayrışan rənglərə boyayır.

Aparığımız təhlillərdən belə nəticəyə gəlmək olar ki, bəstəkarın yaradıcılığında təhtəşüründə ilişib qalmış obrazlar və uşaqlıqdan asketik mühitdə formalaşmış təfəkkür tərzü müasir akademik musiqinin mürəkkəb və dinamik qanunauyğunluqlarına həm hökmranlıq edir, həm də tabe olur. A.Qəmbərli son 19 il ərzində bəstələdiyi hər bir növbəti əsərində qarşısına yeni hədəflər qoyur. Dünyanın ən nüfuzlu müsabiqələrində müasir musiqinin aparıcı bəstəkarlardan ibarət olan münisflər heyətinin onun partituralarını qalib elan etməsi bizə bir daha sübut edir ki, o, qarşısına qoyduğu hədəfi yüksək professionallıqla həll edir. Qəmbərlinin yaradıcılığı nə qədər müxtəlifliklə dolu olsa da, onun dəsti-xəttini tanımaq mümkün deyil. Çünki nə qədər fərqli üslub və texnikalara müraciət etsə belə, bəstəkarın tələbəlik illərində yazdığı əsərləri intuitiv, 2008-2014-cü illərdə yazılmış bir çox əsərləri impressionist, “Şaquli sapınma”, “Rezonans”, “Sentyabr buludları”, “Exolalia” kompozisiyalarını isə meditativ estetika ilə ümumiləşdirmək olar.

ƏDƏBİYYAT:

1. İdeyanın varlığı və onun reallaşması arasında. // “Bizim yol” qəzeti, 2 noyabr, 2011-ci il.
2. Nəsimi festivalının broşürü, Bakı, 2019, 48 s.
3. Ухтомский А. А. Доминанта. Статьи разных лет. 1887-1939. СПб.: Питер, 2002. 448 с.

Saytoqrafiya:

4. Ayaz Qəmbərli: “Mən Azərbaycan musiqisinin məhz indiki Abşeron dövrünü yazıram”, “Kultura.az” mədəniyyət və incəsənət portalı, 17.09.2014
URL: <https://www.kultura.az/news/20140917075029289>
5. Nicat Məmmədovun Ayaz Qəmbərli ilə müsahibəsi
URL: <https://literaz.com/news/go/3/bestekar-ayaz-qemberli-ile-musahibe>
6. Ayaz Qəmbərlinin həyat və yaradıcılığı
URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Ayaz_Q%C9%99mb%C9%99rli
7. Ayaz Qəmbərlinin əsərlərinin səs yazıları
URL: <https://soundcloud.com/ayaz-gambarli>
8. Ayaz Qəmbərlinin “Rezonans” əsərinin video yazısı, Bakı, 2015
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HWXtkk6o7TE>
9. Ayaz Qəmbərlinin “Şaquli sapınma” əsərinin video yazısı, Bakı, 2016
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uJR9bI9IsgM>

10. Ayaz Qəmbərlinin Piano və orkestr üçün konsertinin video yazısı, Qəbələ, 2019
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4hx52wuEKjE>
11. Ayaz Qəmbərlinin "Rıça yağışda" əsərinin video yazısı, Nyu-York, 2020
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Yy05oxHvbKY>
12. Ayaz Qəmbərlinin "Hüzün" əsərinin video yazısı, Bakı, 2019
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RuTNAeDHr3s>
13. Ayaz Qəmbərlinin "Méthode de sens" əsərinin video yazısı, Boston, 2013
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7OuMe5jK1RE>
14. Ayaz Qəmbərlinin "Nöqtələrə həll olunmuş kompozisiya" əsərinin video yazısı, Kiyev, 2013
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MQuggNS6Nmc>
15. Ayaz Qəmbərlinin "Köhnə qrammofondan vals" əsərinin video yazısı, Kiyev, 2009
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PjZ6PyiFqyU>
16. Ayaz Qəmbərlinin "Elementlərin müqaviməti" əsərinin video yazısı, Qraz, 2015
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nSruQ1K77P0>
17. Ayaz Qəmbərlinin "Suprematik fiqurlar" əsərinin video yazısı, Bakı, 2020
URL: https://www.youtube.com/watch?v=OVQbV7_Kdaw
18. Ayaz Qəmbərlinin "Divertisment" əsərinin video yazısı, Qəbələ, 2015
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nvCln5Ocxvc>
19. Ayaz Qəmbərlinin "LudwigStuk" əsərinin video yazısı, Kiyev, 2008
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1sA-ujmGZi8>
20. Ayaz Qəmbərlinin "Sentyabr buludları" əsərinin video yazısı, Berlin, 2015
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FS6OvxXQNgQ>
21. Ayaz Qəmbərlinin "Exolalia" əsərinin video yazısı, Bakı, 2019
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=K1WE2JKLXOM>

Notoqrafiya:

22. Gutiérrez Ignacio Brasa / Diverse / Ayaz Gambarli / Dimitris Maronidis: K2019 for piano", Universal edition, 2019

Сара ТИМУРОВА

Заведующая отделом Международных
связей и работы с иностранными студентами,
старший преподаватель кафедры Истории и теории музыки
факультета Музыки АГУКИ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА АЯЗА ГАМБАРЛИ

Резюме: В данной статье представлена подробная информация о творчестве молодого Азербайджанского композитора, лауреата международных конкурсов Аяза Гамбарли. В начале статьи раскрываются общие художественные и стилистические особенности творчества А.Гамбарли. Также рассказывается о годах учебы, об участии на конкурсах и о текущей педагогической деятельности

композитора. Основная цель статьи – проследить творческий путь и устремления композитора, дать краткую характеристику его произведений в хронологическом порядке.

Ключевые слова: современная музыка, композитор, Аяз Гамбарли, хроно-
топ, статичность, эстетика

Sara TIMUROVA

Head of the Department of International
Relations and Foreign Students Affairs,
Senior Lecturer of the Department of History and Theory of Music,
Faculty of Music, ASUCA

ARTISTIC IDENTIFICATION OF OEUVRE OF COMPOSER AYAZ GAM- BARLI

Summary: This article provides detailed information about body of work by the young Azerbaijani composer, prize-winner of international competitions Ayaz Gambarli. At the beginning of the article, the general artistic and stylistic features of the composer's works are revealed. Years of education, participation in competitions and the current teaching activities of A. Gambarli are also covered in the article. The main purpose is to give a brief characteristics of all the works of the composer in chronological order, to track the creative path and aspirations of the composer.

Keywords: contemporary music, composer, Ayaz Gambarli, chronotopos, statics, aesthetics

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Fərah Əliyeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamilə Dadaşzadə

İlahə İSRAFİLOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı və elmi işçisi
Elmi rəhbər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Abdullazadə Gülnaz
Ünvan: Bakı ş, Ş.Bədəlbəyli küç. 98
E-mail: ilaha.qismat@mail.ru

**ŞAMAXININ MUSIQI TARIXI VƏ MƏDƏNİ MƏNZƏRƏSİ ELM
XADİMİ SEYFƏDDİN QƏNİYEVİN TƏDQIQATLARINDA**

***Xülasə:** Məqalə Şamaxının tanınmış folklorşünası, alim, pedaqoq Seyfəddin Qəniyevin həyat və yaradıcılığına, Şamaxı bölgəsində musiqi, muğam, aşıq sənəti istiqamətləri üzrə apardığı uzunmüddətli tədqiqat işlərinə və bu araşdırmalardan ərsəyə gəlmiş çoxsaylı kitabların mahiyyətinə həsr olunmuşdur. Qeyd olunan əsərlərdə musiqi, muğam, aşıq sənətinə olan münasibət folklorşünas, filoloq nəzərindəndir. Lakin bununla yanaşı S.Qəniyev fikirlərinə peşəkar ustad nəzərlərini, xatirələrini də əlavə edərək yazıların elmi mahiyyətini daha da artırmış, araşdırmalarını tədqiqat zamanı qarşısına çıxan önəmli faktlarla zənginləşdirmişdir. Həmçinin, məqalədə S.Qəniyevin Şamaxının ənənəvi musiqi mühiti haqqında yazdığı kitab və elmi yazılarında razılaşmadığımız məqamlara etnomusiqışünas nəzəri ilə açıqlama gətirilmişdir.*

***Açar sözlər:** Mahmud Ağ, muğam məclisi, aşıq sənəti, Şamaxı folkloru, Seyfəddin Qəniyev, folklor, Şirvan musiqi mühiti*

Şirvan bölgəsinin mədəni həyatını tədqiq edərkən dəyərli elm xadimi, həyatını Şirvan mühitinin elmi tədqiqinə həsr etmiş Seyfəddin Qəniyevin yaradıcılığı diqqət çəkir. Onun araşdırmalarında, xüsusilə də Şamaxı rayonunun tarixi mədəniyyəti təkcə ixtisası üzrə filoloji aspektdən deyil, müxtəlif istiqamətlərdən müəyyən qədər açılmışdır. Qədim paytaxt Şamaxının köklü mədəni ənənələri bütün Şirvan mahalını əhatə etdiyindən S.Qəniyev tədqiqatlarında Şamaxı rayonunun mədəni irsini ətraflı açmaq məqsədi ilə ümumi Şirvan bölgəsinə nəzər yetirir.

S.Qəniyev qürurverici həyat yolunda bir neçə mərhələlərdən keçmişdir – Poladlı kənd 8 illik və Nərimankənd orta məktəbini tərifnamə ilə, ADPI-nin Filologiya fakültəsini fərqlənmə diplomu ilə bitirmiş və həmin institutun aspiranturasında təhsil almışdır. Şamaxı rayonunun Göylər kənd məktəbində müəllim işləmiş və çalışdığı müddətdə “metodist müəllim”, “SSRİ Maarif əlaçısı” adlarına layiq görülmüşdür. Azərbaycan müəllimlərinin dördüncü qurultayının nümayəndəsi olmuşdur. Elm sahəsində S.Qəniyev “M.F.Axundovun “Kəmalüddövlə məktubları” əsərinin bədii metod və janr xüsusiyyətləri” mövzusunda namizəd-

lik, “Azərbaycan folklorunun regional özünəməxsusluğu - Şirvan folklor mühiti” mövzusunda işə doktorluq dissertasiyası müdafiə etmişdir. Yazı dili olduqca sadə və anlaşıqlı olan tədqiqatçının əsərlərində bədiilikdən yüksək məharətlə istifadə olunur.

Elm sahəsindən köklü nəslin davamçısı olan S.Qəniyev hələ gənc yaşlarından işində aktiv fəaliyyət göstərərək qohumu, məşhur yazıçı, filoloq, ədəbiyyatşünas, professor Əzizə Cəfərzadənin də əvəzsiz biliklərindən bəhrələnərək, xanımın oğlu Əhməd Cəfərzadə ilə elm sahəsi üçün bir çox kitablar, həmçinin çoxsaylı məqalələr ərsəyə gətirmişlər. Onların birgə səmərəli fəaliyyəti “Şamaxı” elmi monoqrafik əsər ilə nəticələnmişdir. Demək olar ki, bu kitab o dövr üçün (1994-cü il) Şamaxı haqqında yazılmış nadir əhatəli əsərlərdən biri idi. On üç fəsildən ibarət olan kitabda Şamaxı bölgəsi müxtəlif aspektlərdən: tarixi-etnoqrafik, mədəni-ədəbi mühiti, aşıq sənəti, dini mühiti, o zaman üçün bölgəyə müasir baxış və s. kimi mövzularla açıqlanmışdır. “...*Professor Ə.Cəfərzadənin elmi redaktorluğu ilə yazdığı kitabının hər bir fəslindən sonra ulu Şirvanla bağlı görəcəyi işlər haqqında oxuculara ümumi məlumat vermişdir. İllər ötüb keçdikcə həmin fəsillərin hər biri ayrı-ayrı kitablara dönmüşdür. Elə bu cəhətinə görə yaxınlaşsaq “Şamaxı” əsərinə sadəcə kitab demək həqsizlik olardı. Mənim fikrimə görə, bu əsəri Şamaxı haqqında yazılmış ilk ensiklopediya, epopeya, salnamə adlandırmaq daha ədalətli olardı*” [1, s. 148].

Müəllif burada bölgənin ümumi tarixi-mədəni mənzərəsini canlandırır, Şamaxıda mövcud mədəniyyət işçilərinin, qəhrəman və xalqa qürurla xidmət edən şəxsiyyətlərin qısaca fəaliyyəti işıqlandırılır. Lakin Şamaxı olduqca zəngin və geniş mövzu olduğundan bir kitabla onun bütün sərvətinin elmi əsasını təfsir etmək, tamamlamaq mümkün deyil. Burada seçilmiş mövzuların ən əsas məqamlarına toxunulub. Bir neçə filoloqun toplanaraq ərsəyə gətirdiyi ensiklopedik xarakter daşıyan “Şamaxı” kitabında [2] hər mövzu üzrə müəyyən qısa məlumat verilmiş, kitab elmi əsaslı olması ilə yanaşı filoloji baxışı, həmçinin publisistik və ədəbi yazı dili ilə xüsusi marağa səbəb olmuşdur: “- *Şamaxım mənim! Tarixlər şahidim. Azərbaycanımın ağsaqqal diyarı. Yaşını bilən, mənanı açan varmı? Tarixə Kamaxeya, Samaxeya, Mamaxeya, Yəzidiyyə və ya Əlyazidi kimi adlarla daxil olmusan. Adının mənasını “şam”-“əxi” (şamın qardaşı), gah “Şah”-“mah”i (şah şəhəri) gah şamlıq, gah da “şam”-“xi” (göy dağ) və s. kimi yozurlar. Düzdürmü? Bilən kimdir?! İllər keçəcək, əsrlər ötəcək, yenə də araşdıracaqlar dəqiq yaşını...* [2, s. 5]. Kitabda Şamaxının toponimik tarixi bədii dillə ifadə edilir. Bu yazı dili bir qədər elmi üslubdan fərqlənsə də kitab bölgənin etnomədəni mühitinin açılması baxımından əlavə dərs vəsaiti kimi lazımlıdır. Eyni zamanda bu nəşr Şamaxı haqqında elm irsinə bəxş olunan ilk monoqrafik kitablardan biridir. Nəzərə alaq ki, bu kitab ümumi təsvir xarakteri daşıyır və burada tədqiqatçılar, etnomusiqişünaslar üçün önəmli olan tarixi faktlara, görkəmli şəxsiyyətlərin xatirələrinə və fikirlərinə rast gəlmək mümkündür. Fəsillərlə

təqdim olunan hər bir mövzu ayrılıqda öz mütəxəssisi tərəfindən peşəkar nəzərlə dərinlən işlənməyi, araşdırılmağı gözləməkdədir.

Burada nəzərə çarpan əsas məqamlardan biri tədqiqatçıların Şirvan-Şamaxı mühitinin xanəndə və aşığılarının repertuarlarına məxsus təqdim etdikləri havacatların tam olmayan siyahısı ilə bağlıdır. Belə ki, kitabda pişro-lar¹ peşrev adı altında və cəmi beş növ təqdim edilib. Şamaxıda apardığımız tədqiqatlar² nəticəsində 12 peşrovun mövcudluğu bizə məlumdur. Həmçinin peşəkarlarla apardığımız müsahibələr, tədqiqatlardan əldə etdiyimiz şikəstə və gəraylı siyahısı ilə də “Şamaxı” kitabındakı [2, s. 110] şikəstə və gəraylı adları uyğun gəlmir. Kitab tədqiqatçılarının etnomusiqışünas olmadığını nəzərə alaraq deyə bilərik ki, ümumilikdə kitabda bir çox maraqlı məqamlar açılmışdır, bölgənin mədəni mühiti üzrə tədqiqatlarımız zamanı kitabda təqdim olunmuş məlumatların istiqamətindən gedərək mövzuları daha ətraflı açmağa imkan yaranmışdır. Onu da qeyd edərk ki, digər müəlliflər Rafiq Alışov və Sərvan Rəsulovun kitabın çapı və ərsəyə gəlməsində böyük rolu olmuşdur.

S.Qəniyev yaradıcılığında Şamaxı ədəbi mədəniyyətini açarkən poetik məzmunla yanaşı bu bölgənin aşığı sənətinin ustadlarının yaradıcılığı və onların repertuarları ilə də yaxından marqlanmış, dəyərli məlumatlar vermişdir. Bu qəbildən olan tədqiqat işləri içərisində ustad aşığı Mirzə Bilalə həsr olunmuş araşdırmalar xüsusi yer tutur. Yaradıcılığı ilə Şirvan aşığı sənətinin repertuar diapazonunu genişləndirmiş, fərqli məktəb yolu açmış ustad aşığı Mirzə Bilalın sənət yolu tədqiqat obyektı olaraq maraqlıdır. İlk dəfə Qəniyev S. “Şirvanlı Aşığı Bilal” [3] məqaləsində ustad aşığın həyat və yaradıcılığı mövzusunda apardığı tədqiqat işini oxuculara təqdim edir. Burada aşığın yaşadığı mühit, aldığı təhsil, ustadları və yaradıcılıq uğurlarından bəhs olunur. Heç təsadüfi deyil ki, tədqiqatçı bu mövzuya fərqli illərdə dəfələrlə müraciət etmiş, Aşığı Mirzə Bilal haqqında “Şamaxı” [2, s. 86] kitabında, “Repressiya qurbanı Aşığı Mirzə Bilal” məqaləsi ilə [4] və daha sonralar ustadın yaradıcılığını daha da əhatəli tədqiqini, geniş kitab şəklində oxuculara təqdim etmişdir [5]. Şirvanlı Aşığı Mirzə Bilal adlı monoqrafik kitabda ustad aşığın repertuarı haqqında yazılmış, ifa etdiyi şeirlər və dastanlardan ədəbi mətnlər təqdim olunmuşdur. Burada V fəsil Aşığı Mirzə Bilalın dastan repertuarına həsr olunmuşdur. S.Qəniyev Mirzə Bilalın dastan repertuarının ilk dəfə təsnifatını apararaq 4 qrupa ayırmışdır:

1. *Azərbaycan xalq dastanları*
2. *Azərbaycan xalq dastanlarının Şirvan variantı*
3. *Şirvan aşığı mühitində formalaşmış dastanlar*
4. *Aşığı Mirzə Bilalın bağladığı dastanlar* [5, s. 144]

Bu təsnifat ustad Aşığı Mirzə Bilal repertuarına sistemli yanaşma olub, onun yaradıcı xarakteristikasının açılması aspektindən olduqca önəmlidir. Kitabda Aşığı Mirzə Bilalın dastanlarda etdiyi müəyyən dəyişikliklər “Alıxan və Pəri-xanım” dastan nümunəsi əsasında yaxından təhlil olunmuş, yaradıcı müdaxilənin

uğurlu nəticəsi tədqiqatçı tərəfindən elmi nəzərlərlə əsaslandırılmışdır. Tədqiqatçı hər bir qrupa aid olan dastanları da ayrı-ayrı siyahı şəklində təqdim etmişdir. Həmçinin alim burada sənətkarın repertuarında ən çox müraciət etdiyi dastanları ayıraraq, adlarını sadalayır. Onlar sırasında: “*Qurbani*”, “*Abbas və Gülgəz*”, “*Tarhir və Zöhrə*”, “*Əsli və Kərəm*”, “*Aşıq Qərib*”, “*Koroğlu*”, “*Seydi və Pəri*”, “*Novruz*”, “*Əmrah*” və s. kimi dastanlar vardır [5, s. 144]. Daha bir dəyərli tədqiqat işi VI fəsildə Şirvan aşiq mühitində saz havacatları və Mirzə Bilal kimi önəmli mövzu ilə aparılmışdır. Burada S.Qəniyev görkəmli etnomusiqişünas alimlərdən Ə.Bədəlbəyli, B.Hüseynli, T.Kərimova, K.Axundova və b. ciddi tədqiqat işlərinə istinad edir. Bu da kitabın musiqi təhlili yönünün daha düzgün açılmasına xidmət göstərmişdir.

Eyni zamanda əsərdə dövrünün digər ustadları haqqında qısa məlumatlara və onların yaradıcılığından nümunə şeirlərə rast gəlinir. Tədqiqatçı IV fəsildə Mirzə Bilalın sənət dostları bölməsində çoxsaylı sənətçilərin həyat və yaradıcılığını açmış və kitabın sonunda, XII fəsildə [5, s. 294-305] 176 nəfərlik Şirvan aşiq mühitinin aparıcı sənətkarlarının, Mirzə Bilalın sələfləri, müasirləri və xələflərinin geniş siyahısını sistemləşdirərək, doğum tarixi və s. kimi məlumatları əlavə etmişdir. Təbii ki, bu yazılar XIX əsr Şirvan (Şamaxı) mədəni mühitinə aid ustad sənətkarların həyat və fəaliyyəti haqqında fikir əldə olunması baxımından önəmlidir. Şirvan aşiq mühitinin, onun görkəmli nümayəndələrinin həyat və yaradıcılığının daha dərinəndən araşdırılması mövzusu alim S.Qəniyevi narahat edən tədqiqat problemlərinin əvvəlində gəlir. O, Şirvan aşiq mühitinin tədqiqat tarixi haqqında kəskin fikirlər qeyd etmişdir: “... *folklor tədqiqatçıları XX əsrin 30-cu illərdən bəri tərtib etdikləri toplu və ya “Aşıqlar” kitabına Şirvan aşiq mühitində yaşamış iki yüz nəfərə qədər aşıqdan cəmi-cümlətən 7-8 nəfəri daxil etmiş. Folklorşünas alimlər tədqiqatlarında isə böyük tarixi, ənənəsi olan Şirvan aşiq mühitindən demək olar ki, heç bəhs etməmişlər. Şirvan aşıqlarının həyat və yaradıcılığı demək olar ki, öyrənilməmişdir. Uzun illər tənqidə məruz qalan Şirvan aşiq mühiti barədə hətta respublika aşıqlarının III-IV qurultayında bir çox “sənət biliciləri” ağılasıgmaz “fikirlər” söyləməklə hələlik təməlini Aşıq Dostu Şirvani (XVI-XVII əsr) ilə hesabladığımız dörd yüz ildən artıq yaşı olan böyük mühitin yaratdığı sənəti şübhə altına qoymağa səy göstərmişlər. Həmin qarşıdurmadan sonra həqiqi folklorşünas alimlər bu mühitin özünəməxsus xüsusiyyətləri, cəhətləri, ənənəsi barədə dəyərli fikir söyləməyə başladılar” [6, s.27-28].*

Tədqiqatçının eyni məqsədlə tədqiq olunmuş daha bir monoqrafik kitabı da “Şirvanlı Aşıq Xanmusa” [6] əsəridir. “*Yirminci yüzilliyin 90-cı illərindən sonra Şirvan folklor mühiti ilə bağlı çap etdiyimiz monoqrafiya və toplularda- “Aşıqlar və el şairləri” (Bakı,1993), “Şirvan aşıqları” (Bakı, 1993), “Şirvan aşıqları” (1997) Aşıq Xanmusanın həyatı, yaradıcılığı ilə yanaşı şeirlərindən nümunələr də daxil etmişik.*” [6, s. 29-30]. Aşıq Xanmusa haqqında ilkin məlumatı S.Qəniyev ilk dəfə “Şamaxı” kitabında [2, s. 92] qısa bioqrafik məlumat olaraq paylaş-

mışdır. Ardından 2004-cü ildə ərsəyə gətirdiyi kitabında isə Mirzə Bilalə həsr olunmuş monoqrafiyasında olduğu kimi ustad aşığın yaradıcılığı müxtəlif aspektlərdən araşdırılmış, şeirləri təhlil olunmuş, yaradıcılıq xüsusiyyətləri müəyyənləşdirilmişdir. Şirvan aşığılarının əksəriyyəti kimi Aşıq Xanmusa da muğam sənətinin bilicilərindən idi. Bu mövzuya “Şirvanlı Aşıq Xanmusa” kitabında da toxunulur, aşığın öz dilindən olan xatirələrdən qeyd olunur: “*Klassik poeziyaya bələd olan atam həmişə Füzuli və Seyiddən qəzəllər söyləyərdi. Neçə vaxt el-obadan ayrı düşdüyüm, ömür-gün yoldaşının yoxluğunu xiffət etdiyi üçün atam çox zaman bu misralı “Kimsə açmaz qapımı, badi-səbadan qeyri” qəzəli “Segah” üstündə çox yanıqlı bir səslə ifa edərdi. Mən də ilk dəfə muğamları atamın ifasından öyrənmişəm. Segahbaz idi atam. Elə mən özüm də onun kimiyəm. “Segah” mənə ayrı cür təsir bağışlayır*” [6, s. 18-19]. Heç təsadüfi deyil ki, Aşıq Xanmusa repertuarında daha çox segah məqamına əsaslanan parçalar yer alardı. Aşıq Xanmusa muğam biliklərinin genişlənməsini uzun illər Mirzə Məhəmməd-həsən kimi sənətkardan muğamın sirlərinə yiyələnmiş, zurna-balaban ustadı Kalvalı Əli Kərimovla olan dostluq, əməkdaşlıq ənənələrinə də bağlayır. Kitabda bu haqda belə qeyd olunur: “... *Aşıq Xanmusa deyir: “Əli Kərimovla mən bir müddət yoldaşlıq etmişəm. Özüm də cavan vaxtlarımda. O kişidən mən M.Ə.Sabir, A.Səhhət, M. Hadi kimi əvəzsiz şairlər, Aşıq İbrahim, Aşıq Bilal kimi ustad aşığılar, Ü. Hacıbəyov kimi cahanşümül bəstəkar haqqında o qədər xatirələr eşitmişəm ki, gəl görəsən. Ən başlıcası, o, mənə Aşıq Bilalın söylədiyi nağılları, ifa etdiyi aşığı havaları və muğamları olduğu kimi aşılama bildi. Mənim iki ustadım olub; - Aşıq Abbas və Əli Kərimov*” [6, s. 79]. Kitabın bir başa Aşıq Xanmusanın özünün verdiyi məlumatlar əsasında yazılması, onu daha da ətraflı, və dəqiq məlumatlarla dolğun edir. Bu da ustad sənətkarın yaradıcılıq qaynaqlarının, ifa üslubu və ənənələrinin ətraflı açılmasına xidmət edir.

Aşıq Xanmusanın yaradıcılığının spesifik cəhətlərindən biri də onun sufizm elementləri göstərməsi idi. Bu məqama diqqət çəkən S.Qəniyev onun yaradıcılığındakı sufi düşüncə barədə belə yazırdı: “... *həmişə “meyli haqda dolanan, Tanrı sevgisinə bələnməmiş və dini, təsəvvüf-ürfani dəyərləli şerləri ilə” Şirvan aşığı poeziyasını daha da zənginləşdirmiş və birdəfəlik Dədələrin boy sırasında dayana bildi Aşıq Xanmusa*” [6, s. 29]. S.Qəniyevin tədqiqat zamanı bu məqamlara xüsusi toxunması, sufizm mövzusunun təyin olması, aşığın musiqi xarakteristikası və rəqs ənənələri haqqında təsəvvürlərin yaranmasında rol oynayır.

S. Qəniyevin Şirvan aşığıları haqqında olan monoqrafik kitablarına nəzər saldıqda deyə bilərik ki, tədqiqatçının araşdırma üslubu hər əsərdə bir-birinə oxşardır. O, Şirvan mühitində fəaliyyət göstərmiş bütün aşığıları araşdırmış, çoxları haqda geniş, bəziləri haqqında isə sadəcə yaşadığı illər və həyatı olmaqla qısa materiallar toplaya bilmiş və bu məlumatları hər hansı bir sənətkara həsr olunmuş monoqrafiyanın daxilində, həmin sənətkarla bağlı olaraq (ustadın sənət dostları, şagirdləri, sələfləri və s.) müxtəlif başlıqlar altında təqdim etmişdir. Mono-

qrafiyaların mündəticatlarının daxilində istiqamətlərin əksəriyyəti yaxınlıq təşkil edir. Nəticədə deyə bilərik ki, bu xüsusiyyətinə görə monoqrafiyalar silsiləvi xarakter daşıyır. S. Qəniyevin bu tipli monoqrafiyaları sırasında Aşıq Soltan, Aşıq Şamil, Aşıq Yanvar, Aşıq Şakir, Aşıq Ağalar, Aşıq Pənah, Aşıq Məmmədağa, Aşıq Hacalı, Aşıq Barata həsr olunmuş əsərlər vardır. *“Professor Seyfəddin Qəniyev təkcə məşhur Şirvan aşığılarının deyil, həmçinin uzun müddət elmi ictimaiyyətə məlum olmayan aşığıların həyat və yaradıcılığını araşdırıb, onların bu günə qalan nə irsləri varsa, bir yerə yığıb, toplu halında nəşr etdirib”* [7, s. 14]. Bu tədqiqatların hər biri Şirvan aşığılarının adlarının, yaradıcılığının unudulmaması və yaşadılması baxımından mühümdür.

S.Qəniyev üçün Şirvan musiqi mühiti, folkloru tədqiqat obyektı olaraq hər zaman maraqlı və aktual mövzu idi. Təsadüfi deyil ki, tədqiqatçı alim doktorluq dissertasiya mövzusu olaraq da məhz Şirvan folklor mühitini seçmiş və dissertasiya eyniadlı kitabla nəticələnmişdir. Görkəmli xanəndə, xalq artisti, Şamaxı torpağının yetirməsi Alim Qasımov da bu barədə yüksək fikirlər dilə gətirmişdir: *“...Məni bir sənətkar kimi ən çox sevindirən Seyfəddin müəllimin Şirvan aşığı sənəti ilə bağlı apardığı tədqiqatlar və nəşr etdiyi kitablardır. O, sorağı XVII əsrdən günümüzə qədər gələn 400 nəfərdən artıq Şirvan aşığılarının həyatını min bir əzabla öyrənmiş, onlar haqqında xatirələr, əsərlərindən nümunələr toplamış, kitablار yazmışdır”* [1, s. 23].

S.Qəniyev tədqiqatlarında müasir dövr Şirvan aşığı sənətində xüsusi rolə malik olmuş Aşıq Şakir yaradıcılığının da nəzəri təhlilinə rast gəlinir. Şamaxının tanınmış, ustad aşığılarından olan Aşıq Şakir fəaliyyətin müəllifin *“O, sazla-sözlə yaşayırdı...”* adlı məqaləsində təcəssüm olunur: *“Şirvan aşığı yaradıcılığında sənət və sənətkarlığın meyarı xalqın, elin, sənətin yaddaşı idi. Aşıq Şakiri “Şirvanın bülbülü” də adlandırırdılar. Bu adı ona təsadüfi verməmişdilər. “Xarı bülbül” Azərbaycan poetik düşüncəsində çox incə, çox zərif məqamlarla bağlıdır. O məqamlarla ki, Azərbaycan türk poetik düşüncəsinin verə biləcəyi maksimum estetik zirvədir. Şakirin adı məhz həmin zirvəyə bağlanır. “Elin gözü tərəzidir” – deyiblər. Bu ifadə də minillərin sınaq yükü var. Şakir sənəti “el tərəzisdən” keçib bu ünvana – xarı bülbül məqamına çatıb”* [8, s. 14].

Ömrünü araşdırmalara həsr edən S.Qəniyevin kitabları sırasında folklor və aşığı yaradıcılığı ilə bağlı əsərlər çoxluq təşkil edir. Kitablarda aşığın musiqiçi simasından ziyadə yazdığı şeirlər, mətnlər böyük yer tutur. Haqqında yazdığı şəxsiyyətin həyat və yaradıcılığını açarkən isə mövzuya peşəkar yanaşmanı dövrünün dəyərli musiqiçilərinin fikirləri, xatirələri ilə dəstəkləyir. Kitablarda çoxluq təşkil edən haşiyə xatirələr oxucu üçün kiçik ekspedisiya əhvalı yaradır. Həmçinin S.Qəniyevin kitablarında təqdim olunan aşığı repertuarları, dövrün etnomədəni təsviri, alətlər haqqında məlumat tədqiqatçılar, musiqişünaslar üçün də dəyərli faktlardır. Tədqiqatçı Şirvan aşığı mühitini mahiyyəti etibarilə digər bölgələrlə müqayisə edərək belə nəticəyə gəlmişdir ki, Şirvan aşığı yaradıcılığının

kökündə dayanan klassik muğam, rəqs və klassik poeziya ənənələri onun əsas fərqləndirici xüsusiyyəti olub, fərdiliyini təmin edir. Bu barədə araşdırmaçı “Şirvan aşığıları” [9] kitabının “Şirvan aşığı mühiti” bölməsində ətraflı təhlil aparır. Burada müəllif Şirvan aşığı mühitini tədqiq etmiş alimlərinin elmi nəticələrindən nümunə gətirərək, elmi istinadlar verir. Bu kitabda XVI əsrdən müasir dövrə qədər fəaliyyət göstərmiş 200 nəfərə yaxın Şirvan aşığının həyat və yaradıcılığı tədqiq olunmuşdur. Bu əsər də müəllifin digər tədqiqat işləri kimi mahiyyəti etibarilə olduqca dəyərlidir.

Şamaxı bölgəsinin musiqi mühitinin tarixi araşdırılarkən əsasən nəzərimiz tanınmış xeyriyyəçi Mahmud Ağanın ədəbi məclislərinə yönəlir. Bu mövzuya aydınlıq gətirən “Məşhur xeyriyyəçi Mahmud Ağa və naməlum muğam universiteti” [10] adlı kitabı xüsusi diqqətə layiqdir. Əsər professor S.Qəniyev və əməkdar müəllim S.Veysovanın həmmüəllifliyi ilə ərsəyə gəlmişdir. Dövrün kübar ziyalı mühitinin təsviri ilə yanaşı, Şamaxının musiqi abı-havasını da açıqlamaqla kitab sənətsünasların maraq dairəsinə daxil olur. “... *İstitutda oxuduğum illərdə sevimli müəllimim, akademik Feyrulla Qasımzadə bizə “XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi” fənnini tədris edərkən Şamaxıdakı iki - Mahmud Ağanın musiqi və Seyid Əzim Şirvaninin “Beytüs-Səfa” məclisi barədə verdiyi məlumatlar məni bir daha canı-dildən Şamaxı ədəbi-musiqi mühitinə bağladı. Odur ki, bu mühiti əvvəl sevdim, sonra öyrəndim, daha sonra dərinlən araşdırmağa səy göstərdim*” [10, s. 7]. Kitab Şamaxı bölgəsinin təmsalında Azərbaycanın köklü mədəni sərvəti olan muğamlarımızın fəlsəfi dünyasını, onun xalqımızın tarixində oynadığı əvəzsiz rolu araşdırmağı məqsəd götürür. Məhz I fəsil Şirvan (Şamaxı) muğam mühiti ilə açılır. Muğam sənətinin yaranma tarixini faktiki açıqlamaq mümkün olmasa da müəllif XIV əsrdə artıq Şamaxıda kamil muğamın yayılmasını görkəmli şair Nəsiminin muğamların şöbə və guşələrinin adı çəkilən “*Həsrat yaşı, hər ləhzə qılır bənzimizi saz*” başlıqlı qəzəli ilə əlaqələndirir. Ardından qəzəlin məna dərinliyini və şairin muğamlar haqqında verdiyi məlumatı müəllif elmi-nəzəri cəhətdən açıqlamağa çalışır [10, s. 17-18]. Həmçinin tədqiqatçı burada görkəmli şair İ.Nəsiminin də muğam biliklərinin yüksək səviyyədə olmasından maraqlı bir nəticə çıxarır. Müəllifə görə sufi - şəriət, təriqət, mərifət, həqiqət mərhələlərinə yetən dərvişlər muğam şöbələrini məlahətli səslə ifa edər, eyni təriqəti daşıyan şair Nəsimi də bu səbəblə muğamların mahir bilicisi və ifaçısıdır. Ortaya çıxan “XIV əsrin sonlarında Nəsimi muğam dərslərini kimlərdən almışdır?” məntiqi sualını isə tədqiqatçı belə cavablandırır; “...*Təbii ki, hələ orta əsrlərdən musiqi beşiyi olan Şamaxının muğam biliciləri və ya ustad sənətkarlarından*” [10, s. 19]. Eyni fəsildə müəllif XII-XIV əsrlərdə yaşamış klassik şairlərin əsərlərindən **cifti saz, cəng, ərqanun, rübab, təmbur, şurna, nəfir, nay, qaranay, daxul, zəng** və s. kimi günümüzdə istifadə olunmayan musiqi alətlərin də adını çəkir.

Əksər mənbələrdə Şamaxıda muğam məclisi deyiləndə ilk Mahmud Ağanın fəaliyyəti dilə gəlir. Lakin burada Azərbaycanda və xüsusilə Şamaxıda muğam sənətinin inkişafında Mahmud Ağa ilə yanaşı, onun musiqisevər atası Əhməd Sultanın əvəzsiz rolu da xüsusi qeyd olunur. *“Əhməd Sultan və Mahmud Ağa XIX əsrdə Şamaxıda böyük bir muğam məktəbi yaratmağa, demək olar ki, Azərbaycanda ilk dəfə şəxsi varidatı hesabına muğam müsabiqələri keçirməyə müvəffəq olmuşlar”* [10, s. 59].

Azərbaycanın hər bir bölgəsindən Şamaxıdakı məclislərə, müsabiqələrə toplaşan sənətkarların bilgi mübadiləsi sənətin inkişafının sürətlənməsində mühüm amillərdən idi. Məhz ustad xanəndə Davud Səfiyarov da bu mühitin yetirmələrindən biri olmuş, Mahmud Ağanın istiqamətləndirməsi və dəstəyi ilə o, Azərbaycan muğam sənəti tarixində iz qoymuşdur. Belə ki, Davud Səfiyarovun anası Mahmud Ağanın malikanəsində çalışdığı dövrdə Mahmud Ağaya oğlunun səsi olduğunu deyir və onu ilkin yoxlamadan keçirən xeyriyyəçi, istedadlı Davudu dövrünün görkəmli ustadı Mirzə Məhəmmədhəsənin yanında şagird qoyur. Qısa zamanda muğamları öyrənən Davud Səfiyarov məclislərdə dinləyicilərin rəğbətini qazanaraq tanınmağa başlayır. S.Qəniyevin Mahmud Ağa fəaliyyəti haqqındakı bu kitabı da məhz bölgənin mədəni həyatını yüksəltmiş ədəbi məclisin maraqlı faktları ilə bizi tanış edir [10, s. 48].

S.Qəniyevin fəaliyyətinin musiqi tədqiqatına faydalı qismlərindən biri də illərdir onun redaktorluğu altında mütəmadi dərc olunan “Beytüs-səfa” davamçıları³ jurnalıdır. Eyniadlı jurnalda Şamaxının qədim və müasir dövr mədəni mühiti haqqında rəngarəng elmi tədqiqat işləri, həmçinin publisistik yazılar və xəbərlər dərc olunur. S.Qəniyev yazır: *“...855 nəfər Şirvan saz şairlərinin 35 nəfəri haqqında ilk monoqrafiyanı mən yazmışam; biri də “Şirvanlı Aşıq Yanvar”dı...”* başlıqlı yazısı diqqət çəkir. Burada o, X-XI əsrdən bu günə kimi Şirvan nisbətli şairlərin (şair, el şairi, aşiq, yazıçı, dərvişlərin) 2555 nəfər olduğunu müəyyənləşdirdiklərini və bu məlumatları “Şamaxı”, “Şirvan aşığı”, “Şirvanın 350 şairi” və b. kitablarla oxuculara təqdim etdiyini qeyd edir [11, s. 8]. Jurnalda dərc olunan çoxsaylı məqalələr, mədəni xəbərlər sayəsində Şamaxı bölgəsinin bugünkü etnomədəni mühiti haqqında da məlumat almaq mümkündür.

S.Qəniyev tədqiqatları ilə Şirvanın çoxsaylı incəsənət xadimlərinin yaddaşlardan silinməkdə olan adları, onların Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında göstərdiyi xidmətləri geniş işıqlandırmışdır. Şamaxının istedadlı musiqiçiləri hər dövrdə mədəniyyətimizə əvəzsiz tövhələr vermişlər. *“Rzaəddin Şirvani haqqında bircə yarpaq. Ö.Çələbi “Səyahətnamə”sində yazır: “Şeşxanə - icad edən Rzaəddin Şirvanidir. Bu da telli sazdır. Ud kimi burğu yerləri əyridir. Qolu uddan uzuncadır, gövdəsinə balıq qursağı çəkilməmişdir. Amma pərdələri yoxdur. Altı teli olduğundan şeşxanə adlanır. Çətin bir saz isə də bütün muğamat bunda icra oluna bilir...”* [2, s. 93]. Belə kamil alətin ifası günümüzə çatmasa da onun icadı mədəniyyət tariximiz üçün əvəzsiz tövhədir. Bu məlumatları yenidən gündəmə

gətirmək də tədqiqatçının fəaliyyətinin müsbət tərəfidir. Məhz bu təsvir əsasında orqanoloqlar yenidən bu alətin bərpası haqqında düşünə bilər.

Təbii ki, Şamaxıda musiqi, muğam mühitinin nə zaman yaranması sualı tədqiqat üçün önəmli mövzudur. Bu haqda M.Məhəmməd Həsən, F.Şirvaninin “Nalə” kitabında qeyd olunur: “*Azərbaycanın ən qədim və zəngin tarixə malik elm, ürfən, ticarət, mədəniyyət mərkəzlərindən sayılan Şamaxı şəhəri həm də poeziya və muğam beşiyi olmuşdur. Min ilə yaxın dövlətçilik ənənəsinə malik olmuş Şamaxıda muğam sənətinin nə vaxtdan təşəkkül və inkişar tapdığını dəqiqləşdirmək o qədər də asan deyildir. Təkcə onu qeyd etmək kifayətdir ki, XII əsrdən üzü bəri Şirvanşahlar sarayında şairlərlə yanaşı, xanəndə, rəqqasələr də yaşayıb yaratmış və onların səsi-sorağı müxtəlif ölkələrə yayılmışdır*” [12, s. 3]⁴.

Alim S.Qəniyevin tədqiqatları içində iki hissədən ibarət “XIX əsr Şamaxı ədəbi mühiti” [13] və “XIX əsrdə Şamaxının yaradıcı mühiti” [14] adlı yazısı bu dövrdə Şamaxının mədəni mühitində rol oynayan şəxsiyyətlər haqqında verilən məlumatlarla zəngindir. Burada əsasən Mahmud Ağa məclislərinin iştirakçısı olmuş sənətçilərdən, Məşədi Zeynalabdin, Allahverən Şıxı oğlu, Güllübəyim Mir Mahmud qızı, Mirzə Cavad, Cəlaləddin (Cəlal) Ünsizadə, Kamal Ünsizadə yaradıcılığına nəzər salınır. Bundan əlavə S. Qəniyev Şamaxı musiqi mədəniyyətini “Şamaxı mədəniyyətinin keçmişini araşdırarkən...” adlı məqaləsində [15] bir daha ətraflı nəzər salır. Yazılı mənbələrin əksəriyyətinin XIX əsrə aid olmasına əsasən məqalə də bu dövrü əhatə edir. Burada Şamaxının yüksək mədəni inkişafı, xarici və yerli bölgə sənətkarlarının Şamaxı səfərləri haqqında məlumat verilir. Təbii ki, bu dövrdə Şamaxıda musiqi mədəniyyətinin inkişafının əsas təkanverici qüvvəsi olaraq Mahmud Ağa məclisləri idi. O, bu dövrü belə təsvir edir: “*Mahmud Ağa müsəbiqəsinin başqa bir dəyərli tərəfi o idi ki, bu məclisdə təkcə Azərbaycanda deyil, Təbriz, Tiflis, Dərbənd, hətta Orta Asiyada yaşayan həm-yerlilərimiz bir-birinin sənətlərinə bələd olduqları qədər də uzun illər dostluq edər, sənətlərini təbliğ etməklə öyünərləmiş. Yəni Mahmud Ağa məclisi muğam dünyasının təsnələrini qədim Şamaxıda bir araya cəm edə bilmişdi. Cabbar, Mirzə Məhəmməd Həsənin «Şur»da vurduğu xalları, Davud Səfəyarov, Məşədi Zeynal zəngulələrini, Məşədi İsi, Səttarın oxuduğu xalq mahnılarının şirinliyini, Hacı Hüsü, Topal Məmmədqulunun alt-üst mizrablarının ecəzkarlığını, Malibəyli Cümşüd, Sərənc Zeynalın, Sadıqcanın bülbul ləhcəli ününü, Natəvanın qəzəllərini, söz sərraflı Seyidin şah beylərini, Ağanın öz şirin səsinə malik mahnısını, Bül-bülcan, Aşıq İbrahim, Aşıq Bilalın ərşə bülənd avazının bu məclisdə şahidi olmuş, özü də üzbəüz... Mahmud Ağanın yeni sarayı tikiləndən sonra Şamaxının bəy-bəyzadələri, tacir dostları daha çox məclislərə qatılmağa başladılar*” [15, s.14]. Mahmud Ağanın musiqiyə, saza-sözə olan marağı təsadüfi deyildi. Bu mənəvi ənənə ona ata-babasından genetik olaraq keçmişdi. XIX əsrdə Şamaxı mədəni mühitinin inkişafı təkcə Mahmud Ağa məclisləri ilə məhdudlaşmamışdır. Bu haqqda S.Qəniyev məqaləsində belə qeyd edir: “*S.Ə.Şirvani, Mirzə Məhəmməd*

məd Həsən Nalə, Aşıq Bilal, eləcə də, Mahmud Ağa və «Beytüs-Səfa» məclisi ilə bağlı apardığımız tədqiqatlar nəticəsində və dövlət arxivində «Şamaxı bəyləri» haqqında olan sənədlərdən müəyyən etmişik ki, S.Ə.Şirvaninin dostu Ələkbər bəy şeirin, sənətin pərəstişkarı olan imkanlı şəxs olub. Bu cəhətinə görə o, Şamaxı ziyalıları arasında böyük nüfuz və hörmət sahibi idi. O, Mahmud Ağanın atası Əhməd Ağa ilə də «saqqaldaş», «cur» olub. Onun musiqi məclisində bəy dostları - Süleyman bəy, Xəlil bəy, Mürsəl bəy, Ağa bəy, Nəcəf bəy, Nağı bəy vaxtaşırı iştirak ediblər. Professor Ə.Cəfərzadənin məlumatına əsasən «Beytüs-Səfa»-nın keçirildiyi karvansara elə Mahmud Ağanın atasının olubmuş. Deməli, bu xeyirxah insanlar S.Ə.Şirvani məktəbinin yaşamasına maddi kömək göstərdikləri kimi, onun şeir məclisinin fəaliyyətinə də hər cür qayğı bəsləyiblər...” [16. s.14].

S.Qəniyev əsl vətənpərvər kimi doğulduğu bölgənin tarixinə, mədəniyyətinə, incəsənətinə bağlı olub, kitablarında hər mövzuya toxunmuşdur. İndiyədək Seyfəddin müəllimin qələmindən işıq üzü görmüş 80-ə yaxın elmi dəyəri yüksək olan kitabların hər biri bizi Şamaxının zəngin mənəviyyəti, məişəti, incəsənəti, ziyalıları, poeziyası, elmi və s. ilə yaxından tanış edir.

AMEA-nın Folklor İnstitutunun əməkdaşı, Aşıqlar Birliyinin İdarə heyətinin üzvü, “Şamaxı bölgəsi üzrə Yazıçılar Birliyi”nin sədri, pedaqoq, alim S.Qəniyev günümüzdə də fəaliyyətini aktiv şəkildə davam etdirir. Onun iştirakı ilə vaxtaşırı Mahmud Ağadan Şamaxı xalqına yadigar qalmış ənənə olan muğam məclisləri müasir dövrdə qismən də olsa keçirilir. Yazıçılar Birliyinin Şamaxı şöbəsi keçirdiyi tədbirlərlə bu ənənəni qorumağa səy göstərir. S.Qəniyevin təsisçisi və baş redaktoru olduğu “Beytüs-səfa davamçıları” adlı ədəbi-bədii və elmi-publisistik jurnalı hər ay ardıcılıqla dərc olunur, Şamaxı poeziya yazarlarının, gənc tədqiqatçıların inkişafında mühüm rol oynayır. Bundan əlavə Bakı Dövlət Universitetinin pedaqoqu kimi Seyfəddin müəllim yeni nəslin savadlı elm xadimlərini yetişdirir, gənc alimləri düzgün istiqamətləndirir.

Bütün bunları nəzərə alaraq deyə bilərik ki, bəzi məqamlarda etnomusiqişünas nəzəri ilə kəsişən hallar olsa da, ümumilikdə S.Qəniyev Şamaxı mədəni tarixinin tədqiqində mühüm işlər görmüş və hələ də bu işini davam etdirməkdədir. Xüsusilə onun yaradıcılığı Şirvan aşıq sənətinin tədqiqi istiqamətində görüşmüş işlərlə olduqca zəngindir. Monoqrafiyalar sayəsindən ustad sənətkarların ifa üslubu, istifadə etdiyi poetik mətn əsası, müraciət etdiyi məqamlar haqqında məlumatlanmaq mümkündür. Bu əsərlər təkcə aşıqların yaradıcı fəaliyyətini açmaqla qalmır, onlara təsir edən mədəni mühiti, ətrafındakı dəyərli sənətkarların yaradıcılığını da əhatə edir. Fasiləsiz fəaliyyəti ilə Şamaxı mədəniyyəti haqqındakı biliklərimizi artıraraq, ədəbiyyatımızı genişləndirir. Bu istiqamətdə S.Qəniyev yaradıcılığı gənc nəsil folklorşünaslar üçün olduğu qədər, etnomusiqişünas, aşıqşünas, musiqişünas və sənətşünaslar üçün də dəyərlidir. Biz də Şirvan (Şamaxı) bölgəsinin ənənəvi musiqisi mövzusunun tədqiq edərəkən, sözü gedən ədəbi mənbələrdən geniş yararlanırıq. Məqalə boyu qeyd etdiyimiz kitablar, tədqiqat

işləri, yazılar hər biri Şamaxı musiqi mühitinin, folklorunun, aşıq və muğam sənətinin ümumi mənzərəsinin təsvirində, müəyyən elmi səciyyəsinin açılma-sında əhəmiyyətli rola malikdir.

Qeydlər:

1. “Azərbaycanın Şamaxı bölgəsinin ənənəvi musiqisi” adlı dissertasiya işimizin tədqiqatları zamanı peşovların fars mənşəli adı ilə bağlı apardığımız araşdırmalara əsasən bu janrın düzgün deyiliş və yazılışının “pişro” (*fars dil. “piş” - qabaq, ön, “ro” - gedən. Pişro – öndə gedən*) olduğu nəticəsinə gəlinib.
2. Bakı Musiqi Akademiyasının elmi tədqiqat laboratoriyasının təşkilatçılığı ilə keçirilən 04.07.2019 tarixli Şamaxı ekspedisiyası zamanı Aşıq Ağamuradın informatorluğundan əldə olunmuş məlumatlara əsasən (video material)
3. “Beytüs-səfa davamçıları” jurnalı hər ay işıq üzü görən ədəbi-bədii, elmi-publisistik jurnaldır. Təsisçi və baş redaktoru f.ü.e.d., Seyfəddin Qəniyevdir.
4. Qeyd edək ki, belə önəmli kitabın ərəb qrafikəsindən dilimizə transliterasiya edən, əlavələrlə çapa hazırlayanı, ön söz və son sözün müəllifi də S.Qəniyev olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Allahmanlı M., Qəni T. Şirvan vurğunu, yollar yorğunu. B.: Elm və təhsil, 2018, 296 s.
2. Cəfərzadə Ə.; Qəniyev S.; Alışov R.; Rəsulov S. Şamaxı. B.: Səda, 1994, 200 s.
3. Qəniyev S. Şirvanlı Aşıq Bilal. //“Yeni Şirvan” qəz., Bakı, 1982, 15 iyun
4. Qəniyev S. Repressiya qurbanı Aşıq Mirzə Bilal. //“Dədə Qorqud” jurnalı, № 4, 2003 s. 16
5. Qəniyev S. Şirvanlı Aşıq Mirzə Bilal. B.: Nurlan, 2003, 307 s
6. Qəniyev S. Şirvanlı Aşıq Xanmusa. B.: Nurlan, 2004. 188 s.+ 8 s. şəkil
7. Qaliboğlu E. Şirvan aşıq sənəti. // “Xalq cəbhəsi” qəz., Bakı, 2009, 18 fevral, s.14.
8. Qəniyev S. O, sazla-sözlə yaşayırdı...// “Xalq Cəbhəsi” qəz., Bakı, 2016. 15 iyun. S.14.
9. Qəniyev S. Şirvan aşıqları. B.: Nurlan, 2007, 736 s.
10. Qəniyev S.; Veysova S. Məşhur xeyriyyəçi Mahmud Ağə və naməlum muğam universiteti. B.: Elm və təhsil, 2014, 292 s.
11. Qəniyev S. 855 nəfər Şirvan saz şairlərinin 35 nəfəri haqqında ilk monoqrafiyanı mən yazmışam; biri də “Şirvanlı Aşıq Yanvar”dı... // “Beytüs-səfa davamçıları” jurnalı. N-4 (6) oktyabr-dekabr 2017. 63 s.
12. Mirzə Məhəmməd həsən, Fələkzadə Şirvani. Nalə. (tərtibatçı S.Qəniyev) B.: Ozan, 2000, 71 s.
13. Qəniyev S. XIX əsr Şamaxı ədəbi mühiti. //“Xalq Cəbhəsi” qəz., Bakı, 2015. 17 avqust. s.14
14. Qəniyev S. XIX əsrdə Şamaxının yaradıcı mühiti. //“Xalq Cəbhəsi” qəz., Bakı, 2015. 21 avqust. S.14
15. Qəniyev S. Şamaxı mədəniyyətinin keçmişini araşdırarkən... // “Xalq Cəbhəsi” qəz.,- 2015.- 17 oktyabr. s.14.
16. Qəniyev S. Qədim Şamaxı ilə bağlı soruqlar Avropada. // “Xalq cəbhəsi” qəz., . 2015. 9 iyul. s. 14.

Илаха ИСРАФИЛОВА

Докторант БМА им. У. Гаджибейли

Научный сотрудник исследовательской лаборатории

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ШАМАХИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ УЧЕНОГО СЕЙФАДДИНА ГАНИЕВА

Резюме: Статья посвящена многолетней исследовательской работе известного азербайджанского фольклориста, ученого, педагога Сейфаддина Ганиева в области музыки, мугама и ашугского искусства в Шамахинском районе. В статье дается обзор книг автора, где сосредоточены ценные сведения, касающиеся музыкальной культуры Шамахи. Автор статьи отмечает, что все наблюдения Ганиева освещены с точки зрения фольклориста-филолога. В то же время, в работах С.Ганиева собраны воспоминания и мысли профессиональных музыкантов, важные исторические факты, что и делают эти научные труды привлекательными для музыковедов. В свете сказанного в статье высказаны и критические замечания по поводу некоторых наблюдений и заключений ученого.

Ключевые слова: Махмуд-ага, мугамные меджлисы, искусство ашугов, шамахинский фольклор, Сейфаддин Ганиев, фольклор, ширванская музыкальная среда

Ilaha ISRAFILOVA

Doctoral candidate of BMA named after U. Hajibeyli,
Fellow of the Research Laboratory

MUSICAL HISTORY AND CULTURAL LANDSCAPE OF SHAMAKHI IN THE RESEARCH OF THE SCIENTIST SEYFADDIN GANIEV

Summary: The article is dedicated to the long-term research work of the prominent folklorist of Shamakhi, researcher, pedagogue Seyfaddin Ganiyev in the field of music, mugham and ashug art in Shamakhi region. The article draws attention to the essence of the many books that have emerged as a result of this research. The attitude to music, mugham, ashug art in the mentioned works are explored from the point of view of a folklorist and philologist. However, S. Ganiyev have collected the views and memories of professional musicians and important historical evidences, that makes the writings by S. Ganiyev attractive for musicologists. In the view of above, there are also critical notes in the article regarding some observations and conclusions.

Keywords: Mahmud Agha, mugham assembly, ashug art, Shamakhi folklore, Seyfaddin Ganiyev, folklore, Shirvan music scene

Rəyçilər: dosent Zümrüd Məmmədova,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Mehparə Rzayeva

Akif QULİYEV

Əməkdar İncəsənət Xadimi, sənətşünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor
E-mail: quliyev_akif@mail.ru

İslam ƏLİZADƏ

AMK-nın magistrantı
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email- elizadeislam06@gmail.com

AZƏRBAYCANDA DİNİ MAHNI ƏNƏNƏSİNİN TƏDQIQI MƏSƏLƏLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycanda icra olunan islam dini mərasimləri ilə bağlı yeni musiqi formalarının - dini mahnıların “dirçəlişi” məsələlərinə baxılır. İslam dini ideyalarının yayılması və təbliği funksiyasını yerinə yetirən yaranmış yeni musiqi kollektivlərinin rolu və repertuarının öyrənilməsinin aktuallığı qeyd edilir.*

***Açar sözlər:** din, islam, mahnı, “ilahi”, “Əhli-beyt”*

Musiqi bütün tarixi dövrlərdə dinlərin ideya-məzmununun dərk edilməsi prosesində əvəzsiz bir faktor olmuşdur. Haqqında nə qədər müxtəlif, ziddiyyətli fikirlər olsa da, bütün bunlara baxmayaraq, musiqi islamın ayin-mərasimlərində də özünəməxsus yer tutmuşdur. Bu mənada musiqişünas Ə.Babayevanın “İslamda musiqi: tarix və müasirlik” məqaləsində dini-hüquqi qanunvericilər arasında indiyədək musiqiyə dair mövcud olan ziddiyyət və fikir ayrılığı belə differensiasiya edilir;

- “1. Musiqi şəriətə görə qadağan edilir;
2. Musiqi alətlərində ifa etmək həm qadağandır, həm də qadağan deyil. Yəni ifaya görə nə cəza var, nə də mükafat;
3. Musiqiyə nə icazə verilir, nə də qadağan olunur. Yəni buna dair heç bir dəqiq elmi fikir mövcud deyil;
4. Musiqi nəinki qadağan olunmur, nəinki ifaya icazə verilmir, hətta bu çox gözəl və gərəkli iş sayılır.” (2, s. 64).

İslamda musiqinin mövcudluğunu müqəddəs kitab – Quranın avazla oxunması və yaxud azanın uca məscid minarəsindən muğam üstə səsləndirilməsi, “şəbih” mərasimlərinin zəngin xalq yaradıcılığından bəhrələnmiş geniş musiqi tərtibatı və yaxud tamamilə musiqi dünyası ilə bürünmüş dərviş ənənəsi təsdiqləyir.

Azərbaycanda islam dini ənənəsində musiqi uzun zaman heç bir ciddi inkişaf məruz qalmadan müəyyən qaydalar çərçivəsində mövcud olmuş və demək olar ki, heç bir yeniliyi ilə seçilməmişdir.

Müəyyən zaman daxilində konkret ictimai-siyasi təqiblər və məhrumiyyətlər nəticəsində islam mərasim sistemini təşkil edən müxtəlif atributlara, ö cümlədən, musiqi tərtibatına da qoyulan qadağalar onların zəngin musiqi ənənəsinin də unudulmasına səbəb olmuşdur.

Məlumdur ki, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda qurulan yeni siyasi rejimin bütövlükdə dinin təbliğinə və fəaliyyətinə qarşı çox sərt qadağaların irəli sürməsi hesabına bu sahədə, demək olar ki, böyük bir boşluq əmələ gəlmişdir. Uzun zaman müxtəlif dini mərasimlər və onların tərkib hissəsi olan musiqi formaları həmin qadağaların qurbanına çevrilmişdir. Yalnız bir əsrdən sonra, XX əsrin sonu və XX1 əsrin əvvəllərindən başlayaraq, yəni Azərbaycan tam müstəqillik əldə etdikdən sonra dini sahədə baş verən canlanma dini mərasim və tədbirlərin tərtibində də müəyyən inkişafın yaranmasına səbəb olmuşdur. Məhz bu dövrdən başlayaraq elmi araşdırma mövzusu olan dini musiqi musiqişünaslarımız tərəfindən də aktualıq qazanır. Belə ki, artıq XX əsrin ikinci yarısında S.Fərhadovanın “Azərbaycan mərasim musiqisi” adlı monoqrafiyasında (5) milli musiqişünaslıqda ilk dəfə olaraq mərsiyə - dini matəm oxumalarının geniş nəzəri təhlili verilmişdir. “Mərsiyə (ərəbcə - matəm şeiri; ağlama) – ağı və bayatı ilə yanaşı qədim dövrlərdən mövcud olaraq dəfn mərasimlərinə daxil olmuş, sonralar “Şəbih” tamaşalarında da oxunmuşdur. Xalq mahnılarına yaxınlığı ilə bərabər mərsiyələrin özünəməxsus üslub xüsusiyyətləri var. Mərsiyələrin forması tezis-mövzunun variantlarla təkrarı nəticəsində yaranır. Melodikası üçün kiçik sekunda və tersiya çərçivəsində aşağı enməsi, istinad pərdəsi ətrafında gəzişmə, punktir və sinkopalı ritmlər səciyyəvidir” (5, s. 19).

Daha sonra S.Seyidovanın (4) tədqiqat işlərində də qədim matəm oxumalarının dini mərasimlə bağlılığı araşdırılmışdır. Artıq müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi elmində ilk dəfə olaraq islam dini sistemində musiqinin funksional rolunun kompleks şəklində tədqiqi Ə.Babayevanın (2) elmi araşdırmalarında əksini tapır. Həmin dövrdə dini mahnıları dərviş toyu kontekstində (1), türk dini mərasim musiqisi ilə müqayisəli aspektdə (3) və s. rakurslarda öyrənen digər elmi işlər də meydana gəlir.

İslama “qayıdış” cəmiyyətin həyatında bir çox unudulmuş dini ənənələrin dirçəlməsinə gətirib çıxarmışdır. Bunların sırasında dini mahnılara olan maraq artmış, bununla bağlı bir çox dini musiqi kollektivləri (hətta qızlardan ibarət xorlar) fəaliyyətə başlamış, dərviş toyları, bir sıra dini musiqi festivalları, dini musiqidən ibarət «konsertlər» təşkil edilmişdir. Dinin təbliğində çoxlu sayda «ilahi» musiqinin yayılması ilə məşğul olan səsyzama studiyalarının fəaliyyəti də önəmli olmuşdur.

Son dövrlərdə respublikada fəaliyyət göstərən və dini məzmunlu poetik mətn və musiqinin təbliği ilə məşğul olan bir sıra kollektivlər repertuarlarının genişliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bunlar «Əhli-beyt» məddahlar qrupu (yaradıcısı Hacı Yaşardır, ilk dəfə olaraq dərviş toylarında çıxış etmiş, 60-dan artıqdini mahnı

bəstələmişdir) respublikada yaranan ilk dini musiqi kollektividir. Bunun ardınca bir sıra musiqi kollektivləri fəaliyyət göstərmişdir. “Zəhra” Əhli-beyt qrupu (1990) da belə kollektivlərdən biri kimi tanınmışdır. Bu qrupun yaranmasında onun rəhbəri Hacı Rəhimə xanımın rolu xüsusi qeyd edilməlidir.

Bu qrupların çıxış etdikləri əsas tədbirlər İmam Əlinin (ə.s.) mövludu günü, Məhəmməd Peyğəmbərin (ə.s.) mövludu günü, Fatimeyi Zəhranın mövludu günü, «Qədir xum», Ramazan bayramında və s. dini hadisələrlə bağlı məclislərlə yanaşı, həm də ilahi toy məclisləridir. Nəinki respublikamızda, hətta onun sərhədlərindən də kənarda çıxış edən bu qruplar əsasən keçmiş dini ənənələrin bərpası istiqamətində mühüm rol oynayırlar. Məsələn, belə ənənələr qonşu İranda, Türkiyədə indiyədək qorunub saxlanılmış və yüksək inkişaf səviyyəsinə çatmışdır. Türkiyədə keçirilən mistik festivallar ənənə şəklini alaraq hər il təşkil olunur.

Azərbaycanda ifa edilən dini mahnıların Türkiyədə analoqu olan «ila-hilər-lə» genetik yaxınlığını göstərməyi vacib bilirik. Qeyd etməliyik ki, ilahi türk dini musiqisində ən çox ifa edilən formadır. Kiçik həcmli bu formaları tədqiqatçılar məhz «dini mahnı» kimi də təqdim edirlər. Onların poetik mətnləri dini, dini-təsəvvüf şairlərinin (başda Yunus İmrə olmaqla Niyazi, Nasuhi, Osman Şəms, Dərviş Osman, Əşrəfoğlu, İbrahim Haqqı, Seyfullah və b.) şerlərinə əsaslanır. Bəzi İlahilər müəyyən bir təriqətə, məsələn, Rifai, Nəqşbəndi, Xəlvəti, Gülşəni və b. aid olduğundan yalnız onların məkanında oxunur. Bunların əksəriyyətində həmin təriqətin inancları tərənnüm edilir və onun uluları təriflənir.

Ümumi xarakterli, yəni sadəcə dini məzmunlu İlahilər də var ki, onlar məktəb və məscidlərdə oxuna bilər. Hicri ilinin müəyyən əlamətdar ayında oxunan İlahilər də mövcuddur. Məsələn, Ramazan ayında (ayın əvvəlinə, sonuna və yaxud qədr gecəsinə məxsus) oxunan «Ramazan ilahiləri» xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Hicri ilinin ilk ayı olan «Mühərrəm ilahiləri» məşhur Kərbəla faciəsinə həsr edilir. İlahilərin bəstələmə üsulları da müxtəlifdir. Bunlar həm kiçik, həm də böyük üsullarla bəstələnirlər.

Türkiyədə xorla oxunan İlahilər «cümhur İlahi» adını alır. Bektaşî təriqətinə məxsus ilahilər «nəfəs» adı ilə digər ilahilərdən fərqlənir. Nət və Təvşih də Peyğəmbərin vəsfinə həsr edilmiş ilahilərdir.

Bu paralelləri göstərməklə biz, dini mahnıların qonşu regionlarda daha geniş bir halda mövcudluğunu və bunların dini-tarixi bağlılığının, əlaqəsinin mümkünlüyünü nəzərə çatdırmaq istədik, bu da xüsusi tədqiqat problemi kimi həllini gözləyən vacib məsələlərdən biridir.

Azərbaycanda dini musiqi qruplarının ifa etdikləri ilahi mahnıların (bizdə bunlara bəzən «surud», ya da dini mahnı deyilir) sözləri həm klassiklərin, məsələn, Füzulinin, Nəsiminin, Racinin və b., həm də müasir şairlərin poetik mətnlərinə əsaslanır. Bunlar əsasən tərif, mədh, dua məzmunlu şerlərdir. Dini mahnıların poetik mətnləri əruz və heca vəzninə əsaslanır.

Məsələn, “Zəhra” Əhli-beyt qrupunun repertuarına daxil olan mahnılar sırasında “La ilahi illallah”, “Ya Məhəmməd”, “YA Əli, mövlan Əli”, “Aləmlərin Zəhrası”, “Ya Həsən”, “Ya Mədəd”, “Yoluna canlar fəda”, “Peyğəmbərin mövludu”, “Çağırıram, mövlam, səni” və s.

Göründüyü kimi, dini nəğmələrin adları da sübut edir ki, onların mövzu dairəsi olduqca genişdir. Lakin nə qədər geniş olsa da, onların əsas məzmununu Əhli-beyt ideyası təşkil edir.

“Əhli-beyt” kəlməsi Həzrət Peyğəmbəri sevən, ona iman gətirən və onun yolunu gedən hər bir müsəlman üçün parlaq, əzizlənən və əbədi bir kəramətin nişanəsi olan müqəddəs anlayışdır. Bu anlayışa Həzrəti Məhəmməd, Həzrət Əli, Həzrət Fatimeyi-Zəhra, Həzrət Həsən, Həzrət Hüseyin və qalan itrəti-Rəsul daxildir.

“Əhli-beyt” sözü lüğətdə “ev əhli” mənası verməsinə baxmayaraq, din terminində İslam Peyğəmbərinin ailəsi, övladları məfhumunu daşıyır və yalnız xüsusi şəxslərə aid edilir. Bu şəxslərin kim olması Peyğəmbərin özündən nəql olunan onlarca rəvayətdə, hədislərdə açıq-aşkar bəyan edilmişdir. Bu rəvayətlərdə yalnız Əli (ə), Fatimə (ə.s), Həsən (ə), Hüseyin (ə) və imam Hüseynin nəslindən olan və Peyğəmbərin vəfatından sonra dünyaya gələn doqquz nəfər o Həzrətin Əhli-beyti kimi təqdim edilmişdir. İbni Abbas “Büruc” surəsinin birinci ayəsi barəsində demişdir. Peyğəmbər (ə) buyurdu... “Mən asimanam, Əhli-beytimdən olan imamlar isə onun bürcəridir. Onlar on iki nəfərdir.” (“Yənabiul-məvəddət”, 3-cü cild, səh.253, 59-cu hədis).

“Əhli-beyt” elm, əxlaq, şərəf və həqiqət yolunda dönməzliyin, islamın elm və silah ilə müdafiəsinin, zülmə, ədalətsizliyə qarşı mübarizənin misilsiz rəmzidir. Əsrlər boyu böyük şairlər bu obrazlara şeirlər, qəsidələr həsr etmiş, mahnılar bəstələnmişdir.

Bu baxımdan Azərbaycanda son 10 ildə fəaliyyətə başlamış dini musiqi qruplarının repertuarında xüsusi yer tutan “Əhli beyt” məzmunlu mahnıların öyrənilməsi, onların ifasından çox sayda musiqi nümunələrinin nota köçürülməsi olduqca vacibdir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində indiyədək tədqiq olunmayan sahə kimi dini mahnıların islam dini mərasim sistemində musiqinin forma və janrlarının inkişafında yeni mərhələni təşkil etdiyini nəzərə alaraq öyrənilməsi aktuallıq kəsb edir. Bununla bağlı bir sıra məsələlərin araşdırılmasını qarşımıza əsas vəzifə kimi qoyuruq. Bunlar:

- 1- Azərbaycanda dini nəğmələrin tarixi köklərini araşdırmaq;
- 2- Dini nəğmələrin Azərbaycanda fəaliyyət göstərən (tarixi aspektdə) sufi təriqətləri ilə əlaqəsini göstərmək;
- 3- Dini nəğmələrin poetik məzmununun əsasını təşkil edən janrların xarakteristikasını vermək;
- 4- Orta əsr şairlərinin yaradıcılığında dini poetik janrların rolunu göstərmək;

5- Müasir dövrdə yeni yaradılan dini musiqi qruplarının təmsalında dini nəğmələrin yenidən dirçəlməsini müşahidə etmək;

6- Dini nəğmələrin musiqi materialının nəzəri təhlilini aparmaq (ladintonasiya xüsusiyyətlərini, formatşkili prinsiplərini);

7- Poetik mətnlə musiqinin qarşılıqlı əlaqəsini (metro-ritm xüsusiyyətlərini) göstərmək;

8- Bütün bunların yerinə yetirilməsi üçün materialının toplanması və musiqi nümunələrinin nota salınmasını yerinə yetirməkdən ibarətdir.

Qarşıya qoyulan əsas vəzifənin yerinə yetirilməsi üçün müasir dövrdə Azərbaycanda fəaliyyət göstərən dini musiqi qruplarının repertuarından dini mahnıların seçilərək təsnifatını aparmaq ilk növbədə yerinə yetirilməlidir. Təsnifatın poetik məzmununa (mahnıların adlarından da göründüyü kimi, bəziləri Həzrəti Peyğəmbərə (ə.s.), bəziləri Həzrəti Əliyə, bir qismi Həzrəti Fatiməyə və b. həsr edilir), kompozisiya quruluşuna (poetik forma da nəzərə alınaraq), ladin-tonasiya əsasına görə aparılması nəzərdə tutulur.

Dini mahnıların ifaçıları xalq musiqi yaradıcılığı ənənələri əsasında formalaşan musiqiçilər tərəfindən ifa edildiyindən onların musiqi dilində xalq musiqisi ilə dərin əlaqələrin mövcudluğu özünü aydın bildirir. Bu bir daha dini mahnı ənənəsinin universal (ümummüsəlman) və milli köklərinin qarşılıqlı əlaqəsinin araşdırılması vacibliyini şərtləndirir.

ƏDƏBİYYAT

1. Abdullayeva Z. Azərbaycan toy mərasim musiqisi (Dərviş toyunun təhlili əsasında). Sənətsünaslıq namizədi alimlik dərəcəsi....dissertasiyanın Avtoreferatı. B., 1996.
2. Babayeva Ə. İslamda musiqi: tarix və müasirlik. // “Konservatoriya”, 2009, № 5-6, s.63-72.
3. Babayeva Ə. Azərbaycanda islam və musiqi. B. Nurlan, 2001. 177 s.
4. Pekşen Q. Ələvi mərasimlərində musiqinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (Türkiyə və Azərbaycan dini musiqisinin müqayisəli kontekstində). Sənətsünaslıq namizədi alimlik dərəcəsi....dissertasiyanın Avtoreferatı. B., 2003. 148 s.
5. Seyidova S. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. B., Bakı, 1994. 99 s.
6. Фархадова С. Обрядовая музыка Азербайджана. Б. Элм, 1991.

Акиф ГУЛИЕВ

Заслуженный деятель искусств,
PhD, профессор

Ислам АЛИЗАДЕ

Магистрант АНК

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ РЕЛИГИОЗНОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

***Резюме:** В статье впервые рассматривается возрождение новых музыкальных форм, таких как духовные песни, связанные с исламскими религиозными обрядами, проводимыми в Азербайджане. Отмечается актуальность изучения роли и репертуара новосозданных музыкальных групп, коллективов, которые выполняют функцию пропаганды и распространения исламских религиозных идей.*

***Ключевые слова:** религия, ислам, песня, «илахи», «Эхли-бейт»*

Akif GULIYEV

Honored art worker, PhD, professor
Azerbaijan, Baku

Islam ALIZADE

Master of Arts of ANC

ISSUES OF STUDYING RELIGIOUS SONG TRADITION IN AZERBAIJAN

***Summary:** For the first time, the revival of new music forms –religious songs which relate to Islamic ceremonies in Azerbaijan are under consideration in the article. The importance of studying the repertoire and role of newly emerging musical collectives that serve the function of the dissemination and promotion of Islamic religious ideas is emphasized.*

***Keywords:** religion, islam, song, "ilahi", "Ahli-Beyt".*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əfsanə Babayeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Sevda Mütəllibova

Zəhra QARAYEVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli küç. 98

E-mail: qarayeva.zahra.h.@gmail.com

**MANUEL DE FALYANIN “İSPAN RƏQSI”NİN İFAÇILIQ
XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR TÖVSIYƏLƏR**

Xülasə: *Tanınmış ispan bəstəkarı Manuel de Falyanın violin üçün “İspan rəqsi” virtuos pyes kimi ispan musiqisi, xüsusən flamenkoya xas olan bir sıra xüsusiyyətləri özündə əks etdirir. Spesifik texnikası ilə seçilən bu pyesdə temp, dinamika, ştrixlər və passajların ifasına diqqət yetirilməlidir. Pyes improvizasiya üslubuna əsaslanmaqla yanaşı klassik forma və variasiyalı inkişaf üsullarını özündə birləşdirir.*

Açar sözlər: *İspan rəqsi, flamenko, passaj, flajolet, rikoşet*

Tarixi keçmişi, gözəl təbiəti ilə tanınan İspaniya dünya mədəniyyətinə M.Servantes, F.Qoyya, P.Sarasate, İ.Albenis, P.Pikasso kimi dahi sənətkarları bəxş etmişdir. Belə sənətkarlardan biri də XX əsrin ispan bəstəkarlıq məktəbinin başında duran, İspaniyada yeni musiqi intibahı dövrünün əsas fiqurlarından biri olan Manuel de Falyadır (1876-1946). Manuel de Falya İspaniyanın milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında, öz ölkəsinin milli mədəniyyətinin yaranmasında böyük rol oynamışdır. O, XX əsrin Qərbi Avropa musiqisinin müasir axınlarını dəf edərək, öz aydın, klassik milli üslubunu yaratmağa nail olmuşdur. Manuel de Falyanın yaradıcılığının özəlliyi onun musiqisində milli xarakterin açılmasındadır. Bəstəkarın musiqisində ispan xarakteri, ispan koloriti, Əndəlis musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətləri, xalq musiqisinin ənənələri parlaq surətdə təcəssümünü tapır.

Ümumiyyətlə İspaniya zəngin folkloru ilə daim müxtəlif ölkələrin bəstəkarlarının diqqətini özünə cəlb etmişdir. Rus bəstəkarları M.İ.Qlinka, N.A.Rimski-Korsakov, fransız bəstəkarları K.Debüssi, M.Ravelin yaradıcılığında ispan mövzusunda bir sıra məşhur əsərlər bəstələnmişdir. Manuel de Falya bu bəstəkarların ispan mövzusunda əsərlərini yüksək dəyərləndirmişdir. Eyni zamanda o, ispan musiqisinin sonrakı inkişafını istiqamətləndirərək öz aydın klassik milli üslubunu yaratmağa nail olmuşdur.

Manuel de Falyanın yaradıcılığı kəmiyyət etibarilə çox böyük olmasa da o, milli peşəkar musiqinin janr diapazonunu genişləndirməyə nail olmuşdur. Onun “Həyat qısadır” operası, “Məftunedici məhəbbət” baleti, bir sıra simfonik, xor və vokal əsərləri XX əsr musiqisinin nailiyyətidir.

Manuel de Falyanın yaradıcılığında simli alətlər üçün bəstələnmiş əsərlərə müəyyən yer verilir. Hələ 1887-ci ildə, yaradıcılığının ilk mərhələsində bəstəkar

violonçel və fortepiano üçün Mahnı, kvartet və fortepiano üçün Andante və skerso, simli alətlər, fleyta və fortepiano üçün Kvintet bəstələmişdir. Sonralar Manuel de Falyanın digər, eləcə də səhnə əsərlərindən bir sıra fraqmentlər simli alətlər üçün işlənmişdir. Buraya ilk növbədə “Həyat qısadır” operasından “İspan rəqsi”, “Məftunedici məhəbbət” baletindən “Alov rəqsi”, bəstəkarın səs və forte-piano üçün “Yeddi ispan xalq mahnısı” silsiləsi əsasında yaranan “İspan süitəsi” aiddir.

Yaradıcılığının sonrakı dövrlərində - XX əsrin 20-ci illərində Manuel de Falyanın klavesin üçün bəstələdiyi konsertdə bu aləti instrumental ansambl müşayiət edir ki, buraya fleyta, qoboy, klarnet, violin və violonçel aiddir. Bəstəkarın 1927-ci ildə bəstələdiyi səs və arfa üçün “Kordova soneti” də çox orijinal bir əsər olub, “İspaniyanın çiçəyi” kimi şöhrət tapan Kordova şəhərinin gözəlliklərini vəsf edir. Sonet ispan şairi Luis de Qonqera-i-Arqotenin sözlərinə bəstələnmişdir. Bütün bu sadalanan əsərlərin sırasında Manuel de Falyanın skripka üçün işlənmiş “İspan rəqsi” və violonçel ifasında geniş yayılmış “Alov rəqsi” (“Məftunedici məhəbbət” baletindən), eləcə də vokal silsilə əsasında işlənmiş və violində çalınan “İspan süitəsi” ifaçıların repertuarında geniş yer tutur.

“Alov rəqsi” qeyd etdiyimiz kimi bəstəkarın “Məftunedici məhəbbət” baletindəndir. İspan mahnı-rəqs sənətinə əsaslanan bu birpərdəli balet qaraçıların həyatından bəhs edir. Dinamik və çox temperamentli “Alov rəqsi” baletdə əsil simfonik miniatur əhəmiyyəti daşıyır. Musiqinin ehtiraslı xarakteri, fantastik koloriti bir növ əsərin süjeti ilə bağlı ovsunlama mərasimini təsvir edir.

Violin üçün “İspan süitəsi” bəstəkarın səs və fortepiano üçün “Yeddi ispan mahnısı” vokal məcmuəsindən altı mahnının işlənməsidir. Bu süitədə yeddi mahnıdan altısı səslənir: “Mavritaniya şalı”, “Mursiana segidilyası”, “Asturiana”, “Xota”, Laylay”, “Polo”. Manuel de Falya bu əsərdə İspaniyanın müxtəlif əyalətlərinin xalq mövzularını işləyərək, ispan xalq musiqisi antologiyasını yaratmışdır.

Manuel de Falyanın yaradıcılığında aparıcı, qırmızı xətlə keçən ispan mövzusu fortepiano və orkestr üçün “İspaniya bağlarında gecələr”, fortepiano üçün 4 ispan pyesi, “7 ispan mahnısı” məcmuəsi, skripka və fortepiano üçün “İspan serenadası” əsərlərində parlaq əksini tapmışdır. Bu səpkili əsərlərdən biri də “İspan rəqsi”dir. Əsərin təhlili və ifaçılıq baxımından araşdırılmasından əvvəl maraqlı bir fakt ətrafında açıqlama vermək istərdik. Bir sıra ifaçıların repertuarında önəmli yer tutan, Rusiyanın “Moskva virtuozları” Dövlət Kamera orkestri və Vladimir Spivakovun ifasında çox tərəvətli səslənən bu “İspan rəqsi”ni (5) bəstəkar müstəqil əsər kimi bəstələməmişdir. Əslində Manuel de Falyanın bu pyesi bəstəkarın 1905-ci ildə yazdığı, Madriddə keçirilən müsabiqə üçün nəzərdə tutulan “Həyat qısadır” operasından bir fraqmentdir. Opera ikinci dəfə yenidən redaktə olunaraq 1913-cü ildə Nitsada tamaşaya qoyulmuş, sonralar 1928-ci ildə Moskvada “Həyatın bir anı” adı altında səhnələşdirilib nümayiş edilmişdir.

“İspan rəqsi” operada dramaturji baxımından ən maraqlı bir səhnədə səslənir. Qeyd etməliyik ki, Manuel de Falyanın “Həyat qısadır” operası süjeti və musiqi

dili baxımından italyan operalarına yaxın olsa da, burada milli xarakterin açılmasına daha çox önəm verilir. Operada yoxsul qaraçı qızın varlı ispan ailəsindən olan oğlana faciəli məhəbbətindən bəhs edilir. “Həyat qısadır” operasından “İspan rəqsi”ni skripka və fortepiano üçün tanınmış Avstriya skripkaçısı və bəstəkarı Fris Kreysler (1875-1962) işləmişdir. Dünya skripka musiqisi tarixində məşhur “Məhəbbət sevinci”, “Məhəbbət əzabları” valslarının, bir sıra transkripsiya və işləmələrin, skripka üçün miniatürlərin müəllifi kimi tanınan Fris Kreyslərə Manuel de Falyanın “İspan rəqsi” obraz-emosional məzmunu, maraqlı musiqi dili çox yaxın idi. “İspan rəqsi” F.Kreysler tərəfindən texniki virtuoz bir pyes kimi işlənmiş, əsərdəki ritmik sərbəstlik ispan melodiylarına xas olan həznilik və violinin tembr rəngarəngliyi ilə üzvi surətdə qovuşdurulmuşdur.

“İspan rəqsi” çox temperamentli, odlu, dinamik və çılğın bir əsərdir. Rəqs virtuozluğu, texniki baxımdan mürəkkəbliyi, çətin passajları, zəngin melodik üslubu, melizmatikası, özünəməxsus ekspressivliyi ilə fərqlənir. Rəqsdə cənubi İspaniya üçün səciyyəvi olan flamenkonun bir sıra xüsusiyyətləri özünü büruzə verir. Məlum olduğu kimi, flamenko İspaniyanın ənənəvi mahnı və rəqsi kimi bu ölkənin rəmzi əhəmiyyətini daşıyır. Kökünə görə flamenko qaraçı musiqisi ilə bağlıdır (6). Manuel de Falyanın “İspan rəqsi” improvizə xarakteri daşıyır, mürəkkəb ritmi və spesifik ifa texnikası ilə seçilir. “İspan rəqsi”nin lad əsası da flamenkoya yaxındır. Rəqs a-moll tonallığındadır. İspan xalq musiqisinin lad sistemi nöqteyi-nəzərindən burada frigik lad müşahidə olunur. Lakin bu, orta əsr Avropa musiqisi üçün səciyyəvi olan frigik lad - yəni II pilləsi bəmləmiş natural minorla uyğunlaşdırılan lad deyildir. “İspan rəqsi” a-moll tonallığına (a-moll melodik halda) əsaslanırsa da, burada tonika rolunu “mi” səsi oynayır. Bunun nəticəsində də belə bir səsüzümü alınır: *e, f, fis, gis, a, h, c, d, e*. İspan musiqisində bu, major tonika üçsəslisinə malik frigik lad kimi anlaşılar. E tonikalı ladda ikinci pillə bəzən yüksəlir, bəzən bəmləşir. Rəqs boyu tonallıq dəyişsə də bu ladin çalarları başqa tonika ilə saxlanılmaqda davam edir. “İspan rəqsi”nin fortepiano müşayiəti də bu lada uyğun harmoniyalar üzərində qurulur.

Rəqs forma baxımından mürəkkəbdir. Belə ki, pyes mürəkkəb üçhissəli formadadır:

A	+	B	+	A ₁	+	Koda
a+a ₁ +a ₂		a+a ₁ +a ₂		ixtisar edilmiş repriza		

Rəqsdə hər üç bölmə variasiyalı inkişaf prinsipinə əsaslanır ki, bu da təbiidir. Ümumiyyətlə, variasiyalı inkişaf üsulu ispan xalq musiqisi, instrumental çalğı üçün səciyyəvidir.

Rəqsin birinci hissəsi üç bölmədən qurulur, hər bölmədə mövzu variasiya edilir.

Nümunə 1

Molto ritmico (18/6-1946)

pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Molto ritmico

p

Birinci hissənin orta bölməsində birinci bölmənin tematizmi passaj şəklində inkişaf etdirilir. Birinci hissənin reprizasında fortepiano müşayiəti variasiya olunur. Solistin partiyasında melodiya flajoletlərlə səslənir, orta bölmədə E səsi üzərində süni flajolet, reprizada isə melodiyanın kvintalarla hərəkətində natural

flajolet tətbiq edilir. “İspan rəqsi”nin orta hissəsi də eynilə variasiya prinsipinə əsaslanır. Orta hissə müəllif tərəfindən *Pesante, ma con fuoco* - yəni ağır-ağır və eyni zamanda alovlu surətdə ifa edilir. Burada *detaşe* ştrixi tətbiq olunmalıdır. Fortepianonun *sf* ifası fonunda solistin partiyasındakı pizzikatlardan sonra kəskin vurğulanan melodiya səslənir.

Nümunə 2

Birinci hissənin sinkopalı mövzusu ilə müqayisədə bu mövzuda sinkopa və punktir ritm birləşir. Qəfildən orta bölmədə piano və mövzu *dolce, grazioso* - yəni incə və məlahətli səslənir. Bu zərif, kövrək melodiya yuxarı registrdə çox kantilen ifa olunur. Onun fortepiano müşayiəti gitara çalğısını xatırladır (məlumdur ki, gitara ispan milli musiqisində, instrumental çalğıda ən geniş yayılan bir alətdir).

Nümunə 3

1 *dolce grazioso*

p

5 *espress.*

Orta hissənin reprizası daha möhtəşəm səslənir. Rəqsin ümumi reprizası variasiya olunmuşdur. Başlanğıcda bu əsasən fortepiano müşayiətinə aiddir. Burada birinci hissənin yalnız birinci bölməsi saxlanaraq, reprizada ixtisar baş verir. Solistin partiyasında reprizanın sonuna doğru variasiya etmə nəzərə çarpır. Buradakı texniki passajdan sonra səslənən ikisəsliklik solistdən xüsusi məharət tələb edir. Rəqsin kiçik kodası *Pico piu vivo* - yəni getdikcə cəld ifa eyni passajın təkrarı üzərində qurulur.

Nümunə

1 *Poco più vivo*

sf mf

Poco più vivo

mp mf

Son xanələrdə a-moll-un tonikası eyniadlı majorun tonikası ilə əvəz olunur. “İspan rəqsi”nin ifası texniki baxımdan çox çətinidir. Bu, ilk növbədə ritmin mürəkkəbliyinə və ştrixlərə, eləcə də dinamikaya aiddir. İfaçıdan ilk növbədə *Molto ritmico* – yəni ritmin daim saxlanması, çox ritmik ifa tələb olunur. Onaltılıq və otuzikilik notların səlis, rəvan ifası xüsusi texniki hazırlıq tələb edir. Triolların ifası zamanı melodiyanın oynaq xarakteri verilməlidir. Artıq rəqsin ilk xanələrindən ifa çətinliyi meydana çıxır. İlk akkordun pizzikatosundan sonra kamanla çalğıya keçid (*arco*) ifaçıdan ritmik dəqiqlik və sərrastlıq tələb edir.

Rəqsin bir sıra epizodlarında *marcato* ifası tələb olunur. Belə epizodlarda səslər qabarıq ifa olunur. Rəqsin birinci hissəsinin orta bölməsində hətta *ben marcato* – yəni yaxşı qabarıq ifa tələb edilir. Burada *rikosetto* ştrixi tətbiq edilməlidir.

İspan rəqsinin ifasında flajoletlər də xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. İlk öncə rəqsin birinci hissəsinin orta bölməsində otuzillik notlarla passajdan sonra verilən flajolet qeyd edilməlidir. Həmin hissənin repriza bölməsində flajoletlər artıq

bütöv xanəni əhatə edir. Qeyd etdiyimiz kimi, burada süni və natural flajoletlər ifa olunur. Natural flajoletdən sonra uçan stakkato tətbiq edilir.

“İspan rəqsi”nin ifasında fortepiano müşayiətinə solistin daim diqqət yetirməsi çox önəmlidir. Solistin partiyası kimi fortepiano partiyası da çox texniki və virtuozdur, ritmik baxımdan xüsusən mürəkkəbdir.

Solistin partiyasında melodiyanın ifası zamanı melizmlərə xüsusi diqqət yetirilməlidir, burada qısa forşlaqlar çox incə və kövrək ifa olunmalıdır. Rəqsin *Pesante, ma con fuoco* – orta hissəsinin reprizasında ikili sekstalı notların ifası zamanı hər cümlənin sonunda tremolonun ifası və uzun forşlaqlar ifaçıdan ritmik dəqiqliyə riayət olunmasını tələb edir.

Pyesin ifasında çətinlik törədən məqamlardan biri də burada təzadlı registr qarşılaşmasıdır. Belə epizodların ifasında ifaçı səlis və həssas olmalı, sıçrayışlar zamanı ritmi gözləməlidir.

“İspan rəqsi”ndə dinamik çalarlar xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Rəqsin qurulmasına uyğun dinamik çalarlar da dəyişir. Mürəkkəb üçhissəli formanın birinci hissəsi əsasən piano ifa olunur. Orta hissədə təzad yalnız tempdə deyil, həm də dinamikada özünü büruzə verir. Frigik boyalı mövzu tam dolğun forte səslənir. Piano dinamik çalarların yenidən qayıtması isə artıq reprizanın başladığını xəbər verir. Birinci hissədən fərqli olaraq ixtisar edilmiş və variasiya olunmuş reprizanın sonuna doğru *f*, *sf* və *ff* ahəngləri daha mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Burada ikili notlar fortepianonun dolğun *cresc.* və *diminuendo*-su fonunda çox ekspressiv səslənir. Kodada *poco piu vivo* tempində məşq olunan səslərə əsaslanan *passaj cresc.* ilə zilə doğru istiqamətlənir, güclü *sf* və *ff* əsərin sonunu təsdiqləyir.

Manuel de Falyanın violin üçün “İspan rəqsi” bu alətin musiqi aləmində ən şah alət olduğunu təsdiqləyən bir əsərdir. Əsəri ifa edən violinoçu buradakı ifadə vasitələrini sərrast şəkildə dərk etməli, əsərin ümumi kompozisiyasını yaratmağı bacarmalıdır. “İspan rəqsi” elə bir əsərdir ki, burada hər bir ştrix müəyyən məna daşıyır. Eyni zamanda ispan musiqisinə xas olan ifa sərbəstliyi və romantik ruh ifadəsini tapmalıdır. Rəqs janrının plastikasının ifa zamanı canlandırılması da önəmlidir.

Görkəmli ispan bəstəkarı Manuel de Falyanın “İspan rəqsi” ispan xarakterini, ispan milli musiqisinə xas olan xüsusiyyətləri özündə cəmləşdirən bir əsər kimi ifaçıların konsert repertuarında geniş yer tutan musiqi nümunəsidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Мартынов И. И. Мануэл де Фалья. М.: Сов. композитор, 1986, 189 с.
2. Мартынов И. И. Музыка Испании. М.: Советский композитор, 1977, 376 с. с ил. URL:https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/martynov_mi.htm
3. Музыкальная литература зарубежных стран. вып. 6 (Учебное пособие для музыкальных училищ) М.: Музыка, 2005, 480 с.

4. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990, 672 с.
5. Saytoqrafiya
6. Виртуозы Москвы - Мануэль де Фалья. Испанский танец. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=s4WsFmRXfBA>
7. Vikipediya. Azad ensiklopediya. Flamenko. URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/Фламенко>
8. Мануэль де Фалья. «Испанский танец» Исполнители: Анастасия Хохолкова (скрипка) URL:<https://www.youtube.com/watch?v=gGirFP3gOKw>

Захра ГАРАЕВА

Доцент БМА им. У. Гаджибейли

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ «ИСПАНСКОГО ТАНЦА» МАНУЭЛЯ ДЕ ФАЛЬИ

Резюме: «Испанский танец» для скрипки известного испанского композитора Мануэля де Фалья, как виртуозное сочинение, отражает в себе ряд особенностей испанской музыки, в частности фламенко. В данной пьесе, отличающейся своеобразной техникой, следует обращать внимание на темп, динамику, штрихи и исполнение пассажей. Пьеса написана в стиле импровизации и помимо этого, объединяет в себе классическую форму и способы вариационного развития.

Ключевые слова: Испанский танец, фламенко, пассаж, флажолет, рикочет

Zahra QARAYEVA

Associate Professor, Uzeyir Hajibeyli BMA

ABOUT THE PERFORMANCE FEATURES OF THE "SPANISH DANCE" BY MANUEL DE FALLA

Abstract: “Spanish dance” for violin by the famous Spanish composer Manuel de Falla, as a virtuoso composition, reflects a number of features of the Spanish music, in particular, of the flamenco. Attention to the tempo, dynamics, bowing and performance of passages shall be paid in this composition which is distinguished by a specific technique. The piece is based on the style of improvisation and besides, it combines the classical form and variation development methods.

Keywords: Spanish dance, flamenco, passage, flageolet, ricochet

Rəyçilər: dosent Elnara Məmmədova;
professor Zəhra Quliyeva

Фаттах ХАЛЫКЗАДЕ

Доктор философии по искусствоведению, профессор

ПУТЕВОДНАЯ ЗВЕЗДА ФАИКА ЧЕЛЕБИ

Пролог. Азербайджанская музыкальная культура и научная общественность понесла тяжёлую утрату. Не стало этномузыковеда, фольклориста, филолога, педагога и исполнителя-тариста, доктора искусствоведческих наук, профессора Фаика Челеби (Челебиева, 1948-2020). Родившийся в Шеки, он получил среднее и высшее музыкальное образование в Баку, а в дальнейшем учился в аспирантуре знаменитого Ленинградского государственного института Театра, Музыки и Кино (ЛГИТМК). Долгое время сотрудничал в Российском Государственном Педагогическом Университете имени А.И.Герцена, занимая должность профессора.

Достойный сын своего народа, он покинул мир в полном расцвете сил, молодым, здоровым и энергичным. Сколько ещё он сделал бы для развития музыки, этномузыкального и фольклористического не только в Азербайджане и Санкт-Петербурге, но также и в более крупных масштабах мировой науки, если бы не страшная болезнь. Перед самым уходом он всё-таки сумел собрать все свои оставшиеся силы и непоколебимый дух, чтобы совершить поистине героический подвиг - завершить своё последнее послание *рисале*, на сей раз в области филологического эпосоведения.

Взявшись за перо, чтобы отдать дань уважения замечательному ученому, доброму учителю, другу и соратнику, всегда бодрому и оптимистичному, я вдруг остановился. Уж очень больно было писать об огромных заслугах и достижениях жизнерадостного и энергичного азербайджанца из Питера в прошедшем времени. Ведь мы всегда привыкли видеть яркий образ Фаик муэллима в гуще событий, среди родных и друзей, учеников и поклонников его незаурядного таланта.

Прекрасный учёный-этномузыковед, великолепный знаток и исполнитель классических азербайджанских мугамов, фольклорист широчайшего профиля, филолог от Бога - такое сочетание различных и, казалось бы, несовместимых сфер деятельности делают его личность уникальной и неповторимой не только для Азербайджана и города на Неве, ставшего второй Родиной Фаика Челеби. Талантом и яркой личностью музыканта восхищались все те, кто хоть один раз слушал прекрасные исполнения, увлекательные лекции и доклады, а иной раз острые полемические дискуссии вдохновенного артиста и серьёзного учёного.



Можно подумать, что учёный-музыкант разносторонних и масштабных интересов, должен был иметь несколько дипломов о высшем образовании. Однако, как и в жизни многих необычайно талантливых людей, образование имело для Фаика отнюдь не главную роль. Великая тайна феномена Фаика Челеби в том то и заключается, что он познал все отмеченные отрасли науки своей кипучей деятельности самостоятельно, активным творческим отношением к художественному наследию прошлого. Благодаря своему живому и пытливому уму, способности к тонким наблюдениям и постоянному стремлению понять и объяснить услышанное, увиденное и исполненное, он успешно изучал и фольклор (музыку, словесность и танцы), и мугамное искусство, и эпос, различные и другие области этнографии культуры. И в течение всей жизни, начиная с детских лет, вплоть до завоевания высоких вершин науки и искусства, неизменно испытывал радость общения и с простым народом, и крупными мастерами, чтобы с высокой честью выполнить основную миссию - верно служить народу, музыке и культуре.

Любовь Фаика к фольклору пробудилось ещё в раннем детстве. Смышлёный мальчик с огромным удовольствием слушал прекрасные фольклорные образцы от своей любимой бабушки - *Фирузэ нэнэ*, в том числе *баяты* (четверостишие) удивительной простоты, философской мудрости и силы эмоционального воздействия. И благодарный внук спустя много лет скажет: «*Фирузэ нэнэ* сделала меня фольклористом».

Əziziyəm baxmaxdan

Sağa-sola baxmaxdan

Nə sən yoldan əskiy ol,

Nə mən yola baxmaxdan

Как ёмкое по смыслу содержание простого четверостишия созвучно с трудной и трогательной судьбой блестящего музыканта - шекинцы всегда с нетерпением смотрели на путь, по которой их гордость регулярно возвращался из дальнего Санкт-Петербурга. Увы, в последние годы все ожидания друзей и коллег оказались тщетными...

Страстное желание познать народную мудрость во всех её разнообразных проявлениях – основное дело всей жизни, которое Фаик Челеби и выполнял с большой честью и любовью.

Активная работа по собиранию и изучению богатейшего фольклора, в том числе и «великолепного искусства зурначи» (Ф.Челеби), практическое и неустанное освоение мугамного исполнительства у видного мастера Бахрама Мансурова и других, огромные филологические интересы плюс многое другое вместе с интеллектуальным развитием молодого Фаика стали, по существу, настоящей школой этномузыказнания, которую он проходил самостоятельно.

Однако о существовании новой дисциплины ни он, ни и его любимые учителя ещё не имели достаточного представления. Ибо долгое время в СССР, в т.ч. в Азербайджане специальные курсы по этномузыкалогии не функционировали, чем и можно объяснить позднее поступление талантливого музыканта и исследователя в консерваторию. Он нашел себя достаточно рано, а вуз, точнее факультет, соответствующий его призванию, удалось определить не сразу – и блестящую школу новой дисциплины он прошёл лишь намного позже, в городе на Неве, в аспирантуре ЛГИТМК.

Яркий представитель азербайджанского этномузыказнания последних сорока лет, Ф.Челеби, в числе первых и немногих энтузиастов данной научной сферы, определил новую веху в её развитии. После У.Гаджибейли, наступил следующий этап в развитии музыкальной науки в Азербайджане (1950-1980), когда молодые силы стали активно осваивать различные жанры устно-традиционной музыки с позиций фольклористики или теории музыки. Однако оригинальные научные традиции гениального Узеир бека, в том числе его этномузыкаведческие идеи не сразу нашли должного продолжения, что было вполне естественным, ибо неисчерпаемый потенциал научных воззрений художника и учёного даже в настоящее время ещё не раскрыт в полной мере.

Возрождение этномузыказнания в республике шло медленно и опиралось на достижения российской научной школы, часто сталкиваясь с немалыми трудностями со стороны рутинных музыкальных теоретиков и фольклористов. Яркая индивидуальность Фаика помогли ему встать на путь этномузыкаведческих исканий ещё довольно в молодые годы. Например, одна из последних статей ученого, написанная в 2015 году, однозначно свидетельствует о его ранней увлеченности великолепной школой

зурначи одного Шеки и открытии им неизученного архаического пласта народного музыкально-танцевального искусства. В то время начинающему исследователю было всего 23 года. «Мною же в 1971 г. записаны два танцевальных дастгяха с игры другого выдающегося зурначи из Шеки Габibuллы Джафарова (1896-1987)» - писал Ф.Челеби (8, с.151) Думается, что год записи дастгяхов указанного типа можно считать ярким началом его успешной деятельности в области этномузыказнания, которая продолжалась в течении полувека.

При всем том, Фаик лишь в свои 32 года стал студентом Азербайджанской государственной консерватории им.У.Гаджибекова, где проучился пять лет. С другой стороны, благодаря активной практической работе и не по летам богатому опыту, восходящая звезда азербайджанского этномузыказнания явно опережала многих педагогов, маститых музыковедов со степенью и регалиями.

В раскрытии исполнительского и научного потенциала Ф.Челеби большую роль сыграли видные музыканты – ученики У.Гаджибейли, композитор и дирижёр Сеид Рустамов (класс *тара*) и музыковед, профессор Мамед Салех Исмаилов, который вел предмет «Основы азербайджанской народной музыки».

Звезда Ф.Челеби-этномузыковеда ярко загорелась тогда, когда он, благодаря представителям ленинградской научной школы, и в первую очередь, учёному с мировым именем, профессору И.И. Земцовскому ясно осознал прямое предназначение своей многосторонней деятельности к данной сфере научной дисциплины. И для постоянного усовершенствования методологической базы своих исследований (и этномузыкаведческих, и филологических) Ф.Челеби нуждался в благодатной научной атмосфере С.Петербурга. В прекрасном городе на Неве он провёл более тридцати лет своей жизни, наполненной активными творческими исканиями и открытиями.

По году рождения Ф.Челеби не мог видеть выдающегося композитора и ученого У.Гаджибейли, но смог стать духовным наследником, или «духовным внуком», как он сам удачно выразился в статье «Об одном взгляде на Шекинский фольклор» (5). И дело заключается не только в заимствовании начальной фразы из названия удивительно богатой по содержанию статьи великого Узеир бека, а во всеобъемлющем охвате объекта исследования. Если У.Гаджибейли удалось гениально обобщить *традиционную музыкальную жизнь Азербайджана*, то Ф.Челеби оставаясь в пределах родного края, смело и с великолепным знанием огромных материалов вышел за рамки одного вида народного творчества – фольклора музыкального.

Исследуя мугамные традиции с позиций современных научных требований, Ф.Челеби также был последователем традиций Узеир бека Га-

джибейли. Думаю, что проведение параллелей между дедом и внуком не только правомерно, но и необходимо.

Вспомним, что У.Гаджибейли в 1920-годы удалось открыть в консерватории отделение Восточной музыки, что дает нам право называть композитора пионером *институционализации традиционной музыки* во всём мире - ведь до того времени исполнительству на народных музыкальных инструментах не обучали ни в одной консерватории. Помимо этого, изучение мугама он вполне резонно связывал не с музыковедами, воспитанными на традициях европейской музыки, а с исполнителями на народных инструментах. «Тар, самый ценный и самый важный из инструментов, сможет расширить восточное музыкальное образование. Музыкальная школа (консерватория – Ф.Х.) подходит к тару с научной точки зрения и вводит его в свою программу как инструмент, раскрывающий возможности мугамов – этой основы восточной музыки” писал У.Гаджибеков в статье «Музыкальный прогресс в Азербайджане» (1, с.203).

К сожалению, по различным объективным и субъективным причинам, эта идея выдающегося композитора долгое время оставалось нереализованной. Дальновидность оригинальной идеи предполагала выполнение двух важнейших и трудных задач: 1. Исследованием мугамного искусства в первую очередь должны заниматься сами исполнители. 2. Удовлетворительное решение этой задачи требовало органического единства теории и практики классической музыки устной традиции.

Однако система музыкального образования готовила (да и сейчас готовит) специалистов одного профиля, исполнителей либо музыковедов, которым в отдельности трудно выполнять задачу, поставленную «основоположником азербайджанского этномузыкального знания» (А.Гусейнова). Более того, очень часто изучение мугамов возлагалась на музыковедов, что шло в разрез с идеей Узеир бека и естественно оказалось, мягко говоря, не вполне успешным.

Далее, с распространением в бывшем Советском Союзе новой и самостоятельной научной дисциплины (т.е. этномузыкального знания, что начиналось приблизительно с последней четверти прошлого века) задача ещё больше осложнилась в связи с необходимостью применения более совершенных методик западной школы – исследование музыки с помощью достаточно развитых исполнительских навыков, а также посредством личных наблюдений самого участника (т.н. *participant-observation*) Данный подход, предъявляющий дополнительные трудности для классического музыковедения, было, однако, под силу для Фаика, к тому времени сделавшего успешные шаги во многих областях фольклорных и этномузыкальных исследований, основанных на исполнительской практике (*practice-based research*).

Труды Ф.Челеби – новый этап мугамоведения, сущность которого заключается, на мой взгляд, в единстве теории и практики мугамного искусства с привлечением современных методов этномузыковедческой науки. Подняться до уровня уникальных исследований Ф.Челеби может стать основной целью будущих специалистов.

Человек неуёмной энергии и творческих поисков, доктор Ф.Челеби благодаря природной музыкальности и интеллигентности был постоянно нацелен на познание богатейшей сокровищницы древней азербайджанской культуры и искусства, будь то классические мугамы или темпераментные танцы, ашыгские дастаны или великолепное искусство зурначей, многокрасочное ковроделие или фольклорные игры-представления, обряды, традиции и обычаи и т.д. и т.п.

Мне посчастливилось дружить с замечательным музыкантом почти сорок лет, начиная с 1983 года, по возвращении с аспирантуры Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского.

В то время о студенте третьего курса АГК ходили легенды. «Лучше услышать имя джигита, чем знать его в лицо», или «Не нужно видеть джигита, достаточно услышать его имя» – почти дословный перевод известной азербайджанской пословицы - «*İgidin adını eşit, üzünü görmə*». Когда же увидел нашего героя воочию, меня просто поразили его огромная влюблённость в музыкальное наследие родного народа и невероятное стремление познать его законы с позиций указанной дисциплины, новой для Азербайджана даже в наши дни. В усилении моего интереса к этномузыкологии, а позже и в приобретении её методов роль и личный пример Фаика были решающими. Путь этот для меня был несколько необычным, в то же время, благодаря авторитету Ф.Челеби, достаточно простым и естественным.

Мне и сейчас трудно найти то общее, что так крепко связывало нас, двух совершенно различных по характеру индивидуальностей. Причины нашей дружбы лежат, наверно, где-то в глубинах этномузыкального знания, точнее в сочетании двух его направлений – *музыкальной теории и антропологии*. Правда, мы подходили к исследованиям с разных позиций, но всегда шли навстречу друг другу. Фаик шёл из *этномузыкального знания к теории музыки*, а я, наоборот, чтобы достичь желаемого единства внутри дисциплины.

Однажды, в начале 1980-х годов, в беседе со мной Фаик почему-то с радостью определил мою профессиональную ориентацию. И как человек открытой натуры, он делил своё маленькое «открытие» с друзьями, среди которых было и немало педагогов. «Фаттах – теоретик!» - часто повторял он. «Если теоретик, значит не этномузыковед.» - думалось мне: и вопрос «Почему всё так сложилось?» - заставил меня задуматься о сущности этномузыкального знания и её значении для судеб музыкальной науки. Ибо широко

известной и простой формулы «*изучение музыки в культуре*» было недостаточно для ясного понимания новых перспектив азербайджанской музыкальной науки.

В то же время Фаик очень точно определил мою склонность к теоретическому осмыслению музыкального творчества, наряду с интересом социально-культурному контексту, основному объекту музыкальной антропологии.

По долгу своей специальности мне приходится часто ездить по районам и сёлам Азербайджана. Но почему-то больше всего побывал в Шеки, в уютном городе со своеобразным колоритом и культурой, неповторимым природным и архитектурным ландшафтом. И каждый раз непременно заходил в гостеприимный дом известного тюркского рода Челеби, где по добром обычаю проводил летние отпуска и сам Фаик музллим. За чайным столом мы часами беседовали, обменивались новостями и публикациями. Темы наших бесед сосредотачивались на музыке, этномузыкознании и текущей научной жизни Санкт-Петербурга и Баку. Дорогой профессор из Питера наиболее интересные разговоры (а неинтересных разговоров у него просто не было!) начинал с такого восклицания-обращения «Ай Фаттах, ты знаешь? (...)» - «*Ay Fəttah, bilirsən?(...)*». И согласно законам устного творчества я затаив дыхание, слушал речь профессора, записывая всё исключительно на свою память. Конечно, мне запомнились не все детали, но незабываемые беседы и рекомендации УСТАДА, и главное, удивительно тёплая атмосфера наших встреч навсегда остались в моем сердце.

Хочется сказать ещё об одном случае, который навсегда врезался в мою память и помог мне лучше разбираться в тонкостях этномузыкологии. В одной из экспедиций Азербайджанской национальной консерватории в Шеки нам предстояло записывать знаменитых зурначей района. Фаик Челебиев находившийся в летнем отпуске, узнав об этом, также пришел в Дом культуры и словно генерал на поле битвы стал управлять «народом». Как жаль, что мы не имели второго видео-аппарата, чтобы запечатлеть великолепную полевую работу Устада. Это был мастер-класс высочайшего класса, который заставляет пересмотреть распространенное на Западе и описанное в учебниках положение о том, что фольклорные и традиционные исполнители являются *информантами, консультантами и учителями*. Да, я согласен, информантами в тот день были и наши музыканты-зурначи, но в качестве консультанта и учителя выступал, безусловно, многоопытный ас, славный Питерский профессор шекинского происхождения.

Указанный выше постулат, видимо, адресован студентам или начинающим этномузыковедам. Высокое мастерство Ф.Челеби доказало, что настоящие специалисты, начиная со студенческой скамьи, должны стре-

миться совершенствовать технику полевых работ и подняться по своим знаниям выше исполнителей.

Азербайджанская школа этномузыкознания, включая её ярких представителей, ещё не получила должной известности за пределами СНГ. Однако, думаю, что великая фигура её гениального основоположника – Узеир бека Гаджибейли заслуживает самого серьёзного отношения со стороны авторитетных ученых Запада и всего мира.

В этом плане, работы доктора искусствоведения, профессора Фаика Челеби также способны достойно представлять азербайджанскую науку и культуру в широких масштабах всего мирового этномузыкознания. Несравненная фигура музыканта, учёного и педагога, особенно дорога для исследователей его родной культуры.

Эпилог. Уход блестящего музыканта и учёного, замечательного педагога и настоящего друга с болью отозвался в сердцах многочисленных коллег, студентов и покровителей уникального таланта Фаика Челеби. Его добрый, благородный, мужественно открытый и честный образ всё ещё живет в наших умах и сердцах. Как не хватает нам принципиального и доброжелательного Устада.

...Лет двадцать тому назад незабываемый Фаик муэллим завершал одну из своих статей устами шекинца, который, как и он сам, оказался вдали от родной земли:

Sənə qurban olum, Şəkinin yolu...

Конечно, мы не станем утверждать, что та же обыденно простая, а сейчас больно трогательная строка звучала и в устах крупного ученого и музыканта. Однако, уверен, что беззаветная сыновья любовь к Родине до последнего дыхания не покидала его, который все свои силы и талант посвятил развитию науки и культуры Азербайджана и всего человечества.

Вспоминая молодого и жизнерадостного Фаика Челеби, не верится свершившемуся. Трудно представить себе питерского азербайджанца даже слегка заболевшим и слабым. И когда незабываемый друг и коллега приснился мне, (для астрологов запомнил точную дату - 21 августа) я увидел его опять здоровым, добрым и веселым. Как всегда, он говорил живо, лицо улыбалось, а глаза горели. Хочется... ан нет, я просто уверен, что Фаик Челеби всем почитателям его таланта запомнится именно таким. И яркая путеводная звезда учёного ещё долго будет освещать дальнейшее развитие азербайджанского этномузыкознания.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Hacıbəyov Ü. Ə. Azərbaycanca musiqi tərəqqisi. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, s.194-204
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. / Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, s.184-194
3. Çələbi F.İ. Bir ekspedisiyanın tarixi haqqında. // “Elm və həyat” jurnalı. 2012, No. 7, s.18-19
4. Çələbi F.İ. Dil kəlmə-kəlmə deyər.// ”Sovet kəndi” qəzeti. 1avqust. 1981, No.93(5735), s.4
5. Çələbi F.İ. Şəki folkloruna bir nəzər. Azərbaycan Folkloru Antologiyası. VI kitab, II cild, Şəki folkloru. Ön söz. B.: 2002. s. 3-343.
6. Челебиев Ф.И. «Марал оюну» («Дэвэ оюну»), «Килимарасы» – традиционный кукольный театр азербайджанцев. // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990, с.222-234
7. Челеби Ф.И. Образ Кероглу в традиционной культуре азербайджанского народа. / Судьбы традиционной культуры. Сборник статей и материалов памяти Ларисы Иевлевой, СПб., 1998. с.220-253
8. Челеби Ф.И. Рагс дастгяхы – многочастная циклическая композиция инструментальных танцевальных мелодий. / Azərbaycan muğamşünaslığı. Problemlər. Perspektivlər. B.: Təknur, s.141-152
9. Huseynova A.N. Azerbaijani Music: from Mugham to Oprera. Indiana University Press. 2016, 326 p.

“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, müəssisənin 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 araşdırmaçırsa 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.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (50)

Bakı – 2021



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2021 №1 (50), 102 s.

Yığılmağa verilmişdir: 21.03.2021

Çapa imzalanmışdır: 29.03.2021

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 291

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru
