



**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*

№ 2 (51)

Bakı – 2021

TƏSİSÇİ:
Print ISSN: 2518-7074

Azərbaycan Milli Konservatoriyası
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 musiqisünaslıq, etnomusiqisünaslıq 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.



axtarış sistemində qeydiyyatdadır.

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



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



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

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



Scientific Indexing Services

SIS Scientific

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



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

REDAKSİYA HEYƏTİ

Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətşünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Malik Quliyev

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

Sənubər Bağirova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Aida Hüseynova

PhD, professor, ABŞ, İndiana University
Bloomington

Oqilxon İbrahimov

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Özbəkistan

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

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

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Məmmədəğa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Rafiq Musazadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar müəllim

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, professor

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor***Lalə Hüseynova***

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Baş redaktorun müavini***Ülkər Əliyeva***

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Məsul redaktor və saytın administratoru:***Gülənər Manafova*****Redaktor:*****Fazilə Nəbiyeva***

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Operator:***Gülənər Rzayeva*****Dizayn:*****Gülənər Rəfiq***

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26

(Elmi işlər üzrə prorektor:

Lalə Hüseynova)

(050) 329-67-98

(Məsul redaktor: Gülənər Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

© AMK– 2021

MÜNDƏRİCAT

Muğamşünaslıq

Sənubər BAĞIROVA – Muğamda polifonik ifadə formalarına dair6

Etnomusiqişünaslıq

Rauf BƏHMƏNLİ – “Xan qızları” adlı Azərbaycan rəqs havasının ermənilər tərəfindən saxtalaşdırılması22

Etnomusiqişünaslıq

Aysel ƏZİZOVA – Nanay janrının tarixi-mifoloji qaynaqlarına dair33

İfaçılıq sənəti

Yeganə BAYRAMLI – Azərbaycan kamança ifaçılığında ustad sənətkar Həbil Əliyevin roluna dair41

İfaçılıq sənəti

Cəmilə ƏMİROVA – Xarici pianoçuların yaradıcılığının caz klassikasının təfsiri ilə bağlı bəzi məsələlər51

Bəstəkar yaradıcılığı

Aynur İSGƏNDƏROVA – Fikrət Əmirovun fleyta və fortepiano üçün pyeslərinin üslub xüsusiyyətləri63

Bəstəkar yaradıcılığı

Şanə MƏMMƏDOVA – Vəlif Allahverdiyevin mahnı yaradıcılığının bəzi quruluş xüsusiyyətlərinə dair76

Bəstəkar yaradıcılığı

Рухсара АЛЛАХВЕРДИЕВА – Из истории формирования и развития азербайджанского государственного камерного оркестра имени К.Караева90

Tarixçə

Zümrüd PAŞAYEVA – “Şuşanın dağları” mahnısının tarixinə bir nəzər105

Olaylar

Adilə YUSİFOVA – Ənənə bərpa olundu: Şuşa – “Xarıbülbul” festivalı110

Sənubər BAĞIROVA

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun
aparıcı elmi işçisi
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Ünvan: Bakı ş., H.Cavid pr., 115
E-mail: sanubar.baghirova@gmail.com

MUĞAMDA POLİFONİK İFADƏ FORMALARINA DAİR

***Xülasə:** Məqələdə muğamın musiqi fakturası polifonik ifadə üsulları baxımından təhlil edilir. Burada “züy polifoniyası”, səsaltı melodik imitasiya, təzadlı polifoniya kimi ənənəvi ifadə formaları ilə bərabər, müasir muğam ansambl ifaçılığında yeni polifonik təbiətli meyillər də nəzərdən keçirilir. Belə ki, qədim muğam ansambl ifaçılığına xas olan tabeçilik, iyerarxik prinsiplər müasir muğam ansambl ifaçılığında get-gedə ansamblın bütün musiqi partiyalarının nisbi bərabərliyinə və bədii müstəqilliyə öz yerini verir ki, bu da polifonik musiqi təfəkkürünün təzahürü kimi özünü bildirir. Eləcə də müasir muğam ifaçılığında ritmin rolunun yüksək dərəcədə artması və ənənəvi üsulsuz muğam havalarının bu və ya digər ritmik qəlibə salınması da zərbi muğam formasından əlavə zərbi muğam prinsipinin, yəni poliritmik polifoniya ifadə prinsipinin geniş tətbiqindən danışmağa əsas verir.*

***Açar sözlər:** muğam ansambl ifaçılığı, muğam fakturası, polifonik ifadə üsulları, züy polifoniyası, səsaltı imitasiya, təzadlı polifoniyası*

Ənənəvi təsəvvürə görə muğam monodik formadır və burada melodik solo başlanğıcın aşkar üstünlüyü bu fikrin yaranmasına heç şübhəsiz ki, əsas səbəbdir. Lakin Azərbaycan musiqisində sırf monodiya (yəni təksəsli melodiya) formasının yeganə nümunəsini ayin oxumalarında tapırıq. Məlumdur ki, Azərbaycan dini və matəm oxumalarının repertuarına mahnı tipli melodiyalarla yanaşı, həm də muğamlar daxildir. Bir qayda olaraq bu, “minor xarakterli” muğamlardır. Onlar yalnız solo şəklində xüsusi dəvət edilmiş kişilər və ya qadınlar tərəfindən və hər hansı bir musiqi alətinin iştirakı olmadan ifa olunur. Keçmişdə dini mərasimlərdə çox vaxt peşəkar kübar müğənnilər də iştirak edirdi, lakin bu zaman onlar dini oxumaların qayda-qanunlarına tabe olmalı, yəni səsinin texniki imkanlarını nümayiş etdirmək xətrinə melodiyanı zəngülələrlə bəzəməkdən vaz keçməli idilər.

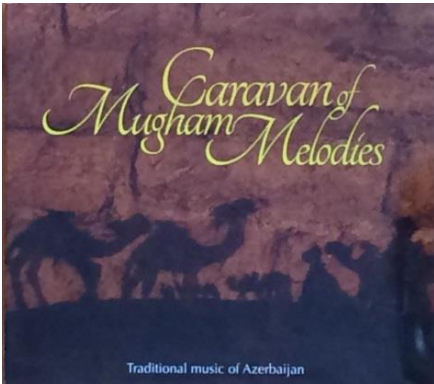
Muğamın dünyəvi xarakterli ifası musiqi alətlərinin mütləq iştirakını nəzərdə tutur ki, bunların da ümumi sayı birdən dördə və ya beşə kimi dəyişə bilər. Əlbəttə, muğam ansamblının daha çox iştirakçıdan ibarət tərkibi mümkündür, lakin sırf muğam ifasında adətən beş-altı alətdən, yəni tar, kamança, ud, qanun,

balaban, bəzən də qarmonndan istifadə edilir, özü də onların hamısı eyni vaxtda çalır.

Muğamda ənənəvi polifoniya formaları

Muğamın ansambl ifası zamanı onun musiqi fakturasında istər-istəməz nisbi çoxsəslilik yaranır. Əgər muğamın musiqi fakturasına diqqət yetirsək, onun praktiki olaraq **burdon, kanon elementləri, ostinat kompleksləri, səsaltı və təzadlı polifoniya** kimi musiqi ifadə formalarından yarandığını aşkar edirik. Musiqi ifadəsinin bütün bu polifonik vasitələri muğam üçün ənənəvi olan musiqi üsullarının və ifadə vasitələrinin arsenalını təşkil edir. Onlar müasir muğam kompozisiyalarında da geniş tətbiq olunur.

Bunların ən sadə, ibtidai və eyni zamanda muğamda ən geniş yayılmış ifadə üsulu *burdon*dur. Avropa musiqi nəzəriyyəsində *burdon* və ya **orqan punktu** adını almış bu ifadə üsulu Azərbaycan muğam ifaçılığında “dəm saxlamaq və ya züy tutmaq” termini kimi məlumdur. Tanınmış Azərbaycan alimi, musiqi nəzəriyyəçisi Məmmədsaleh İsmayılov *burdon* polifoniyasını “züy polifoniyası” kimi adlandırır [2, s.100]. Burada muğam fakturası ən azı iki xətdən ibarət olur ki, onların birini melodiyanın özü, digərini isə melodiyanın dayaq pərdəsinin davamlı səslənməsi təşkil edir. Muğam kompozisiyası boyunca bu ifadə üsuluna dəfələrlə rast gəlinir, bu zaman melodik xətti həm xanəndə, həm də sazəndə apara bilər, halbuki *burdon* (“dəm”) rolu yalnız musiqi alətinə, əsasən kamançaya və ya balabana, nadir hallarda tara tapşırılır. Tar mizrablı alət olduğundan, onun səsi kamança və ya balabanın səsi kimi uzanmır, lakin müasir muğam ifaçılığında tərada dəm tutmağın nümunələrinə də rast gəlmək mümkündür. Məsələn, görkəmli tarzən Malik Mansurov iştirak etdiyi bəzi vokal instrumental kompozisiyalarda musiqinin emosional gərginliyini artırmaq və bir növ dramaturji “düyün” yaratmaq məqsədilə belə üsullardan dəfələrlə istifadə edib.



Solo instrumental muğamlarda, xüsusən solist və dəmkeş tərəfindən icra edilən kiçik kompozisiyalarda musiqi fakturası demək olar ki, bütövlükdə belə ibtidai polifonik ifadə üsulu əsasında yaranır. Bəzən musiqiçilər solo muğamı studiyada yazarkən fonotekada saxlanılan və tonallığa uyğun gələn hazır *burdon* yazılarından istifadə edirlər və ya, onu ayrıca yazdırırlar ki, sonradan onu muğamın ifası ilə birləşdirmək olsun.

Nümunə 1

Bununla yanaşı, ikisəsli muğam fakturasında musiqiçinin, məsələn, xanəndənin və bir çalğıçının duet ifasında orqan punktundan başqa, həm də səsaltı imitasiya kimi sadə polifonik ifadə üsulu da geniş istifadə edilir. Belə

faktura nümunəsinə misal kimi gözəl müğənni Gülyanaq Məmmədovanın və tanınmış balabançı Abuzər Güləliyevin ifasından aşağıdakı Bəstə-Nigar muğamının not yazısını təqdim edirik. Bu not yazısı məqalənin müəllifi tərəfindən studiyada lentə alınmış və 2012-ci ildə İtaliyada buraxılmış “Muğam tərənələri karvanı” diskinə daxil edilmiş səs yazısının bir parçasıdır [5].

Nümunə 2

Not yazısı Sənubər Bağirovanındır:

“Bəstə-Nigar” muğamı

Balaban I

Balaban II

Balaban I

Balaban II

Balaban I

Balaban II

Balaban I

Balaban II

Voce

qəlb ox-şa-ma-ğa in-cə kə-ma-nım-la ta-rım var

Balaban I

Balaban II

Voce

qəlb ox-şa-ma-ğa in-cə kə-ma-nım-la ta-rım var

Balaban I

Balaban II

Voce

57 *tr*

yüz-lər-lə kö-nül cəzb ey-lə-yən nəğ-mə-ka-rım

Balaban I

Balaban II

Voce

var

kön-lüm a-çı-lır gül ki-mi

1.07

Balaban I

Balaban II

Voce

1.20

el nəğ-mə-lə-rin-lə

kön-lüm a-çı-

1.15

Balaban I

Balaban II

Voce

- lır gül ki-mi el nəğ-mə-lə-rin-lə

Balaban I

Balaban II

Voce

Şur ya-ra-dıb el Qa-ta - rım var.

1.39

Balaban I

Balaban II

Voce

Balaban I

Balaban II

Voce

1.59

Za-bul

Balaban I

Balaban II

Voce

o-xu-nan-da de-yi-rəm

Balaban I

Balaban II

(2.11)

Voce

Za-bul o - xu - nan - da de - yi - rəm xal - qı - ma əh -

Balaban I

Balaban II

Voce

- sən

Balaban I

Balaban II

Not nümunəsindən göründüyü kimi, balaban vokal partiyasını “dəm” səslə təmin etməkdən başqa vokal cümlələrinin arasındakı fasilələri sanki cavab verən ifadələrlə doldurur. Nəticədə iki musiqçinin tam, bərabərhüquqlu dialoqu təəssüratı yaranır. Burada başqa bir duetin, unudulmaz xanəndə Rübabə Muradovanın və gözəl tarzən Ramiz Quliyevin ifasında 1968-cı ildə radioda lentə alınmış Hümayun muğamının möhtəşəm nümunəsini yada salmamaq olmaz (Qeyd 1).

Əlbəttə, üç və daha çox iştirakçıdan ibarət ansamblıda muğamın musiqi fakturası polifonik ifadə üsulları baxımından daha rəngarəngdir. Məlum olduğu kimi, XIX əsrin ortalarından bu günə qədər Azərbaycanda muğam ansamblının ən geniş yayılmış növü muğam üçlüyüdür. Vaxtilə bütün Qafqazda “sazəndələr dəstəsi” adı ilə tanınan muğam üçlüyü solist-xanəndə, tar və kamança ifaçılarını özündə birləşdirirdi. Muğam üçlüyündə istifadə edilən qaval aləti xanəndənin

ixtiyarında olaraq bilavasitə muğamın ifası zamanı adətən iştirak etmir. Bu ansamblıda rolların ənənəvi bölgüsü belə idi: ansamblın başında xanəndə durur, tar və kamança isə onu müşayiət edirdilər. Muğam ansambllarında alətlərin sayından asılı olmayaraq bir qayda kimi sazəndə dəstəsinə rəhbərlik edən tarzən olur, yəni muğam ansamblının konsertmeysteri vəzifəsini icra edir. Eyni zamanda bir müşayiətçi alət olaraq tar əsasən vokal partiyaya xidmət edir, müğənniyə giriş, bir məqamdan digərinə keçərkən tonal istiqamət verir, həmçinin vokal partiyada fasilələri xanəndənin oxuduğu cümlələrə oxşar və ya bir qədər fərqli olan ifadələri ilə doldurur. Yaxşı tarzən müğənninin improvizə etdiyi anlarda onun bədii niyyətlərini dərhal tuta bilir və köməyinə gəlir. Bu zaman təkcə xanəndələr deyil, tarzən özü də improvizə edir. Bir çox gənc xanəndələr üçün yetkin, peşəkar, onlara çox şey öyrədə biləcək savadlı tarzənlə birlikdə çıxış etmək imkanı böyük bir fürsətdir.

Müasir muğam ansambllarında tar ənənəvi müşayiət funksiyası ilə yanaşı öz sözünü deməyə can atır, vokal-instrumental muğamlarda özü üçün solo epizodlar qurmağa, ayrı-ayrı məqamlarda isə hətta müğənni ilə improvizə yarışına girməyə çalışır.

XIX əsrin sonu - XX əsrin birinci yarısında muğam ansambl ifaçılığında ənənəyə görə tar xanəndəyə, kamança isə tara xidmət edirdi. Təbii ki, bu qaydadan istisnalar da var idi, lakin əsasən vokal-instrumental muğam ansamblında kamançanın rolunu ansamblı dəm vermək və habelə tarda çalınan cümlələri kanon formasında təqlid etməkdə və ya səsaltı polifonik ifadələrlə tamamlamaqda gürüldülər. Güman etmək olar ki, ansamblıda kamançanın bu cür rol alması alətin ifadə imkanlarından daha çox texniki səbəblərlə bağlı idi. Artıq XX əsrin əvvəllərində solo musiqi aləti kimi özünü göstərməyə çalışan tardan fərqli olaraq, kamança hələ uzun müddət ansambl aləti olaraq qalmışdır. Doğrudur, XX əsrin əvvəllərində biz bir neçə konsert afişasında o vaxtlar məşhur olan və təkcə müşayiətçi kimi deyil, konsertlərdə solo nömrələrlə çıxış edən kamança ifaçısı Qulu Əliyevin adı ilə qarşılaşırıq. Sonralar digər musiqiçilər də hərdən bir solo nömrələrlə səhnəyə çıxırdılar. Lakin bədii müstəqilliyi baxımından bu alətin əsl çevrilişi Azərbaycanın görkəmli kamança ifaçısı Həbib Əliyevin (1927-2015) yaradıcılığı ilə bağlıdır. O, hələ 1970-ci illərdə müğənni və tarzənlə ansamblı çıxış edərkən solo ifalarla, sonralar isə ümumiyyətlə “təknəvaz”, yəni solist kimi çıxış etməyi üstün tutdu. Onun solo kompozisiyaları o qədər parlaq və yüksək dərəcədə bədii idi ki, ictimaiyyət tərəfindən bir musiqi hadisəsi kimi qəbul edilirdi. Bütün bunlar kamança alətinə və onun bədii imkanlarına yeni maraq doğurdu.

XX əsrin birinci yarısında kamança ermənilərdə ən geniş yayılmış musiqi alətlərindən biri olub. Azərbaycan aşiqlərində saz populyar olduğu qədər də erməni aşiqlərində kamança populyar idi. Təəccüblü deyil ki, onların bir çoxu bu alətdə gözəl ifa edirdilər. XIX əsrdə və XX əsrin 80-ci illərinin sonuna qədər Cənubi Qafqazda və xüsusən Azərbaycanda yaşayan erməni musiqiçiləri ənənəvi

olaraq Azərbaycan xanəndələri və tarzənləri ilə muğam ansambllarında çıxış etmiş, onlardan muğamları öyrənmiş və zaman keçdikcə bu musiqiyə yiyələnmişlər. Muğamın klassik ifası onun ümumi strukturunu, cümlələrin quruluşu və ardıcılığı qaydalarını çox dəqiq bilməyi, həmçinin bu qaydalar və muğamın musiqi lüğəti çərçivəsində improvizə etmək bacarığı tələb edir. Nəzərə alsaq ki, muğam sənətində erməni musiqiçilərinin öz məktəbləri və bilgiləri olmayıb, heç də təəccüblü gəlmir ki, elə bu gün də onların əksəriyyəti muğamları müstəqil çalarkən onu düzgün ifa edə bilmirlər, ifalarında özbaşınalığa yol verərək, daha çox “muğamsayağı”, “muğamabənzər” kompozisiyalar ortaya qoyurlar.

Muğam ansamblında yeni rol bölgüsü prinsiplərinin formalaşması: tabeçilikdən bərabərliyə doğru

Azərbaycan musiqiçilərinin müasir ansambl ifaçılıq təcrübəsində yuxarıda adı çəkilən ənənəvi polifonik ifadə üsulları – orqan punktu, kanon elementləri, habelə imitasiyalı səsaltı ibarələr indi də muğamların fakturasında geniş istifadə edilir və daha da zənginləşir. Belə ki, muğam kompozisiyaların bəzi fraqmentlərində kamançanın tar və hətta xanəndə ilə deyişməsini də müşahidə etmək olar. Lakin bununla yanaşı, hazırda muğam ansamblında instrumental partiyalar əvvəlkinə nisbətən daha müstəqildir. Tar, kamança və digər ənənəvi musiqi alətlərində çalan müasir ifaçılar muğamın əsas melodik xəttinin olduğu kimi təkrarlamaqdan çəkinməyə çalışırlar. Onların bir çoxu tamamilə burdondan (züy polifoniyasından), kanondan və səsaltı imitasiyadan ibarət instrumental fakturanı köhnəlmiş hesab edirlər. Belə fikirdə olan musiqiçilər öz partiyalarını fərdi melodik detallarla, yeni ibarələr və cümlələrlə “boyamağa” çalışırlar. Əgər muğam ansamblının əvvəlki tabeçilik (iyerarxik) prinsipinə söykənən ifa ənənəsinə görə sazəndələrin vəzifəsi ilk növbədə müğənnini müşayiət etmək idisə, bu gün muğamın ansambl ifaçılığı prinsipləri musiqi partiyalarının nisbi bədii bərabərliyinə doğru inkişaf etməyə başlayır (Qeyd 2). Ansamblın bu cür ifa tərzinin ilk nümunələrinə YUNESKO-nun Artisti görkəmli xanəndə Alim Qasimovun yaradıcılığında, xüsusən də onun 1990-cı illərdə Malik Mansurov (tar), Elşən Mansurov (kamança), Şirzad Fətəliyev (balaban) və Əntiq Seyidov (nağara) kimi parlaq musiqiçilərin müşayiəti ilə ifa etdiyi muğam kompozisiyalarında qarşılaşırıq.

Muğam ansamblında partiyaların bərabərhüquqlu olması tendensiyası instrumentalistlərin ansambl ifası zamanı solo çıxış etmək meyindən də doğur. Belə ki, müğənnini müşayiət edən tar, kamança, balaban və hətta qarmon ifaçılarının hər biri, növbə ilə kiçik solo parçalarını ifa etməklə özünün müstəqil musiqi simalarını göstərməyə çalışırlar. Əlbəttə, kiçik solo instrumental epizodlar əvvəllər də ansambl muğam ifaçılığında vardı. Lakin bu, nadir hallarda, müğənniləri, məsələn Həbil Əliyev, Ramiz Quliyev kimi solo ifaya aşkar şəkildə meyilli olan sazəndələr müşayiət edən zaman baş verirdi. 1980-cı illərin əvvəllərində isə, əsasən tarzən Möhlət Müslümovun və kamança ifaçısı Fəxrəddin

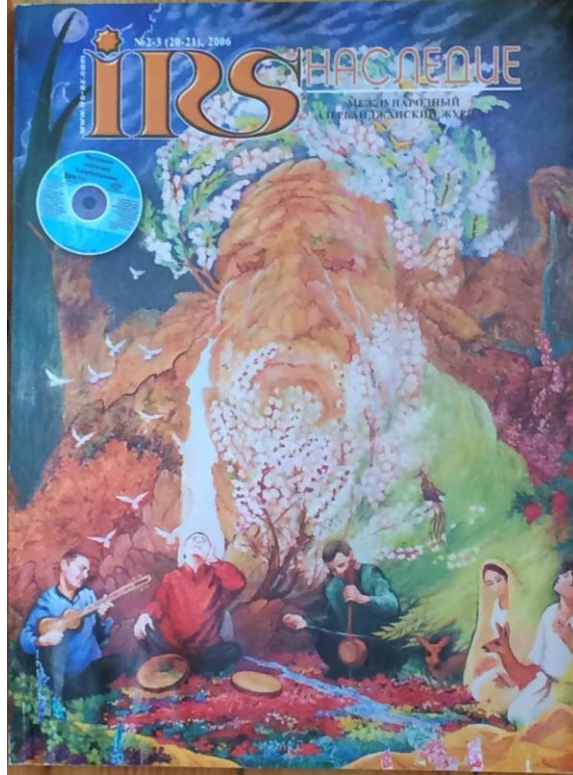
Dadaşovun iştirakı ilə çıxış edən muğam ansambllarında bu cür instrumental solo epizodları nisbətən müntəzəm xarakter almışdır. Ansambl çərçivəsində öz yaradıcılıq fərdiliyini ifadə etmək, sanki “öz sözünü demək” cəhdi indi demək olar ki, daimi tendensiyaya çevrilib. Onu Malik Mansurov, Elşən Həşimov (tar), Elnur Əhmədov (kamança), İmamyar Həsənov (kamança), Əliağa Sədiyev (tar), Elşən Mansurov (kamança) və bir sıra digər instrumental musiqiçilərin iştirak etdikləri ansamblarda müşahidə etmək mümkündür. Daha gənc musiqiçilərdən Sahib Paşazadə (tar), Elnur Mikayılov (kamança), habelə xanəndə Qoçaq Əsgərovla bir ansamblıda çalışdığı dövrdə Şəhriyar İmanov (tar) kimi instrumental ifaçıların yaradıcılığında bu özünü ardıcıl olaraq göstərir (Qeyd 3). Məsələn, Sahib Paşazadənin ansamblıdakı bəzi çıxışlarında görürük ki, tar partiyası az qala xanəndə ilə birincilik uğrunda rəqabət aparır. Bu mənada tarzənin 2018-ci ildə Bakıda Beynəlxalq Muğam festivalında xanəndə Abgül Mirzəliyev ilə bir ansamblıda və elə həmin ildə Özbəkistanın Şəhrisəbz şəhərində keçirilən Beynəlxalq müsabiqədə çıxışı xüsusilə əlamətdar idi (Qeyd 4). Elnur Mikayılov (kamança) və xanəndə Qoçaq Əsgərov tandemi də öz yaradıcılıq nəticələrinə görə çox maraqlıdır: burada bədii baxımdan “aparıcı” və “tabe” fiqurlara bölgü yoxdur.

Muğam ansamblında partiyaların bədii cəhətdən bərabərliyə can atması sadəcə “dəb” xatirinə deyil: bu, müasir musiqiçilərin bir çoxu üçün daxili bədii tələbatdır. Muğam ansamblının hər bir iştirakçısının bədii “simasının” fərdiləşməsi tendensiyası bir sıra səbəblərin təsiri altında yaranıb və formalaşıb. Hər şeydən əvvəl bu hadisənin kökləri həm ansambl, həm də solo musiqi ifaçılığında tarzənlərin və kamança ifaçılarının ciddi peşəkar hazırlığını təmin edən musiqi təhsili sistemindədir. Onların bir çoxu hələ konservatoriyada oxuyarkən səhnədə solo şəkildə instrumental muğamları, habelə Azərbaycan bəstəkarlarının tar və ya kamança ilə orkestr üçün yazılmış konsertlərini ifa edərək solist təcrübəsini əldə edə bilirlər. Bütün bunlar musiqiçilərdə solo instrumental ifaçılığın möhkəm vərdişlərinin yaradılmasına imkan verir. Digər tərəfdən, XX əsrin son rübündə Azərbaycanda solo instrumental muğam ifaçılığı təcrübəsinin getdikcə daha da genişləndiyini görürük. XX əsrin ikinci yarısının görkəmli Azərbaycan instrumental ifaçıları – Hacı Məmmədov, Bəhram Mansurov, Əhsən Dadaşov, Həbib Əliyev, Ramiz Quliyev və başqalarının solo çıxışları xanəndə sənətinə həmişə üstünlük verən Azərbaycan tamaşaçıları üçün instrumental ifaçılığın xeyrinə ən inandırıcı bədii dəlil olmuşdur.

Əlbəttə, muğam ansamblında musiqi partiyalarının bədii baxımdan bərabər-hüquqlu olması hələ muğam fakturasının müasir mənada polifonikləşməsi anlamına gəlmir, lakin bu tendensiyanın mümkün məntiqi inkişafını muğamın bəzi müasir təfsirlərində, əlbəttə, bütün muğam boyu deyil, yalnız onun ayrı-ayrı epizodlarında tətbiqini görmək olar. Belə bir polifonik faktura ilə biz 2011-ci ildə lentə yazılmış Zabul Segah dəstgahının Zil Zabul şöbəsinin kulminasiya hissəsində

rast gəlirlik (Qeyd 5). Bu musiqi parçasında muğam fakturasının qeyri-adiliyi diqqəti cəlb edir. Burada ansamblın hər bir iştirakçısı öz məxsusi xəttini aparır, xanəndə isə yalnız “bərabərlər arasında birincidir”. Maraqlıdır ki, bu musiqi epizodunda təkə tar və kamança deyil, həm də nağara kimi klassik ənənə üzrə muğamın ifasını müşayiət etməyən zərb aləti də dördüncü müstəqil xətti yarada bilib.

Nümunə 3



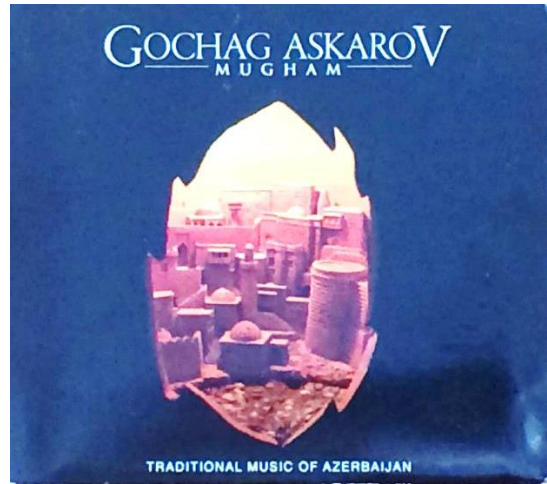
Belə tam mənada polifonik fakturasının “Zil Zabul” muğamının kulminasiya nöqtəsində və eyni zamanda bütövlükdə “Zabul Segah” dəstgahının zilində tətbiq edilməsinin dramaturji və bədii effekti səslənməyə xüsusi dolğunluq və təsir gücü aşılamağa hesablanmışdır ki, bununla da kulminasiya əsərin ən yüksək həərət nöqtəsinə çevrilmişdir.

Bu üsulu istedadlı musiqiçilərin, ilk növbədə Qoçaq Əsgərovun o vaxtkı ansamblının görkəmli tarzəni və konsertmeysteri Malik Mansurovun əsl yaradıcılıq tapıntısı adlandırmaq olar. Notla ifa olunmayan əsərdə belə mürəkkəb ansambl fakturasının qurulması, istənilən sayda məşqlərin olmasına rəğmən, yenə də daha çox bədahətən alınan bir işdir. Bu, sözügedən ansambl musiqiçilərindən təkə yüksək peşəkarlıq deyil, həm də şübhəsiz ki, yaradıcılıq istedadı tələb edir. Yuxarıda adları çəkilən dörd nəfər ansambl üzvünün hər biri belə bir vergi sahibidir.

Nümunə 4



Nümunə 5



Zərbi-muğam janr və polifonik prinsip kimi

Musiqi ifadəsinin polifonik formaları muğamın janr növü olan zərbi-muğamın da musiqi fakturasına sirayət edib. Zərbi-muğam adından göründüyü kimi, iki melodik xətti – müəyyən zərbi-üsulun (Qeyd 6) çərçivəsinə salınmış və sərbəst, üsulsuz “muğam” laylarını özündə ehtiva edir. Musiqişünas Məmmədsaleh İsmayılov bu tərz musiqini *qarışıq bəhrli janr qrupu* adı altında ilk dəfə olaraq elmi dövriyyəyə daxil etdirmişdir. O, bura aid olan ənənəvi musiqi nümunələrinin səciyyəvi əlamətini iki növ musiqi ölçüsünün - sərbəst və müntəzəm vəznin birləşməsində görür [2, s.18]. Əslində burada söhbət əsasını poliritmiya prinsipi təşkil edən əsərlərdən gedir. Bu janrın nümunələrinə aşiq şikəstələri də daxildir, onların bir çoxu muğam ifaçılarının repertuarında möhkəm yer almışdır. Zərbi-muğamın musiqi janrı kimi Qarabağ və Şirvan aşiq musiqisinin təsiri altında formalaşdığını düşünmək üçün ciddi əsasımız var (Qeyd 7).

Məmmədsaleh İsmayılov ilk dəfə olaraq aşiq şikəstəsinin də polifonik təbiətinə diqqət etmişdi. O, “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” əsərində yazırdı: “Şikəstəni təşkil edən hər iki çalar müəyyən dərəcədə müstəqil xarakter daşıdığı üçün onların uyuşmasına polifonik ünsür kimi baxa bilərik. Lakin burada yaranan polifoniyada uyuşan səslər-çalarlar, əsas etibarilə, metro-ritmik cəhətdən müstəqildir. Şikəstə janrında polifonik ünsürü biz bir də ondan görə bilərik ki, burada ifa zamanı bəzi hallarda kamançanın və xüsusən tarın səsaltı adlanan əlavə melodik ifadələri ilə uyuşur. Müstəqil bir melodiya yaratmasına baxmayaraq, bu kiçik musiqi ifadələri şikəstə ifası zamanı polifonik ünsür kimi özünü göstərərək səsaltı polifoniya növünə yaxınlaşır” [2, s. 84-85].

Bütün bunlar eyni şəkildə zərbi-muğamlara da aiddir ki, burada instrumental ansamblın müntəzəm ritmli melodik xəttin qarşında təksəsli (solo) bəhrsiz vokal melodiya durur.

Zərbi-muğamın musiqi fakturasının əsasını *təzadlı polifoniya* prinsipi təşkil edir. Məmmədsaleh İsmayılov bu cür polifonik ifadə tərzini “kontrastlı polifoniya” adı altında onun şikəstə və ritmik muğam formaları üçün səciyyəvi olmasını qeyd edir (2, s.100). Zərbi-muğamlarda *təzadlı*, və ya *kontrastlı polifoniya* ünsürlərinin mövcudluğunu digər Azərbaycan alimi, musiqişünas Nəriminə Əliyeva da qeyd edir. (1, s.9). Zənnimizcə zərbi-muğamda *təzadlı polifoniya* ünsür şəklində deyil, tam mənada polifonik musiqi fakturası səviyyəsində çıxış edir. Təzadlıq prinsipi burada müxtəlif istiqamətlərdə, o cümlədən a) sərbəst və müntəzəm vəznli melodik xətlərin, b) vokal *solo* və instrumental *tutti* kimi iki fərqli musiqi ifadə tərzinin və nəhayət c) bədii mənşəyi fərqli olan iki janrın - birinin kökləri qədim dini oxumalara gedib çıxan muğam avazatı, digəri isə cəngivari kollektiv rəqsləri və ya zorxana havaları tipli xalq məişət instrumental musiqisinin qarşılaşmasında özünü bildirir. Bütün bunlar *qarışıq bəhrli* havalarda, yəni zərbi-muğamda da şikəstədə olduğu kimi, **təzadlı-polifonik faktura** nümunələrini görməyə əsas verir.

Muğam repertuarının digər janrlarına nisbətən *zərbi-muğamın* səciyyəvi bədii xüsusiyyəti - daha açıq və kəskin ifadə edilən emosional ekspressiya, dinamizmdir. Əlamətdardır ki, *zərbi muğam* müəyyən dəstgahın tərkibində ifa olunduğu zaman daim onun dramaturji baxımdan zirvə hissəsində yerləşir və bütöv dəstgahın emosional kulminasiyasını təşkil edir.

Zərbi-muğam janrı ilə yanaşı, onun əsasında dayanan prinsipin özü – müntəzəm və üsulsuz vəznli musiqi nitqinin uyuşması da müasir muğam ifaçılığında geniş yayılıb. Bir çox musiqiçilər bu gün üsulsuz, bəhrsiz klassik muğam havalarını ritm müşayiəti altında ifa edirlər. Belə bir vəhdətin nümunəsini yuxarıda haqqında danışdığımız “Zil Zəbul” muğamından parçada görürük. “Zil Zəbul” muğamı “Zəbul Segah” dəstgahında heç vaxt zərbi muğam şəklində ifa olunmur, yəni burada kompozisiyanın müəllifləri ənənəvi musiqi vasitələri arsenalında olan musiqi üsulunu sadəcə yaradıcılıqla tətbiq ediblər. Bu mənada daha radikal eksperiment kimi ideyası Malik Mansurova məxsus “Buludlar” vokal-instrumental kompozisiyasını nümunə gətirmək olar. Çahargahın bir növ “mini-dəstgahı” olan 13 dəqiqəlik bu kompozisiya bütünlüklə poliritmik fakturaya əsaslanıb (Qeyd 8).

Zərbi muğam prinsipi çox ardıcıl surətdə tərzən Şəhriyar İmanovun “Yeddi məqam”, “Nəbz”, “Qəmgin Şərq” və “Bəzmigah” kimi müəllif kompozisiyalarında tətbiq olunur.

Beləliklə, ənənəvi muğam fakturasının ritmləşdirilməsi, geniş götürsək, bütövlükdə müasir muğam ifaçılığında ritmin rolunun güclənməsi bir tendensiyaya çevrilib və onun bədii potensialı hələ tükənməyib. Fikrimizcə muğam musiqisində ritm faktorunun artması müasir ictimai dinləmə mədəniyyətinin və zövqünün

xüsusiyyətlərilə bərabər bugünkü kütləvi şüurda hərəkət enerjisinin düşüncə enerjisinə şəksiz üstün gəlməsi ilə izah edilə bilər.

Bütün bu dediklərimiz bizi aşağıdakı nəticələrə gətirir:

1. Muğamın dünyəvi formaları haqqında “birsəli monodiya” kimi təsəvvürlər köhnəlmiş, hətta demək olar ki, heç vaxt həqiqətə uyğun olmamışdır. Artıq XIX əsrin ortalarında tarın iştirakı ilə təşəkkül tapmış erkən muğam ansambllarında muğamın musiqi fakturasında ən azından burdon və imitasiya-səsaltı polifonik ifadə üsulları istifadə olunur.

2. Muğam ansambl ifaçılığının inkişafı ilə muğamın musiqi fakturası da getdikcə zənginləşir, burada polifonik ifadənin daha mürəkkəb, *ostinato*, *poliritmiya* və müxtəlif mənşəli olan janrın birləşməsindən yaranan *təzadlı polifoniya* kimi formaları geniş tətbiqini tapır.

3. XX əsrdə Azərbaycanda ənənəvi alətlərdə (tar, kamança, balaban, saz) solo instrumental ifaçılığın inkişafı ilə muğam ansamblında əvvəllər müşayiətçi funksiyasını yerinə yetirən alətlər daha çox sərbəstlik əldə edir. Onların ansambldakı partiyaları imitasiya, burdon, kanon elementləri ilə yanaşı, kiçik solo epizodları və ya fərdi melodik detalları da özündə cəmləşdirir. Bütün bunlar bütövlükdə muğamın fakturasını mürəkkəbləşdirir və zənginləşdirir.

4. Son 10-15 ildə muğam ansamblında alətlərin bədii bərabərliyə meyl dərinləşir və ayrı-ayrı epizodlarda muğamın musiqi fakturasının polifonikləşməsi səviyyəsinə çatır.

5. Muğam ifaçılığında ritmə daha geniş müraciət onun ifadə effektini gücləndirir, eyni zamanda, onun bu təcəssümün xarakterini bəsitləşdirir. Burada, süüraltı olsa da, elitar klassik muğamı müasir kütləvi dinləyiciyə yaxınlaşdırmaq cəhdi sezilir. Bununla yanaşı, müasir muğamın musiqi fakturasını təhlil edərkən burada musiqi ifaçılığının üsul və formalarının mürəkkəbləşməsinə, onun fakturasını polifonikləşdirmək cəhdlərini və geniş mənada götürək, musiqi təfəkkürünün polifonikləşməsi proseslərini görürük.

Qeydlər:

1. Bu səs yazısı 2006-cı ildə Moskvada mənim elmi redaksiyam altında çıxmış “İrs-Naslediyə” adlı beynəlxalq jurnalının xüsusi buraxılışına əlavə edilmiş diskdə var (Nümunə 3).
2. Müasir muğam ifaçılığında yaranmış bu tendensiya bəzi xanəndələr və qocaman sazəndələr tərəfindən narazılıqla qarşılanır. Lakin bu məqaləmizdə bizim məqsədimiz həmin tendensiyanı müsbət və ya mənfi qiymətləndirmək deyil, sadəcə onun müasir ifaçılıq təcrübəsində yerini və səbəblərini aydınlaşdırmaqdır.
3. O, hazırda demək olar ki, müğənnilərlə ansambllarda ifa etmir və iki ifaçıdan – klavişli alətlərdən - Bəbir Bəbirovdan və zərb aləti ifaçısı Şükür Əliyevdən ibarət öz ansamblı ilə çıxış edir.
4. Bu müsabiqədə Sahib Paşazadənin rəhbərlik etdiyi ansambl birinci mükafata layiq görülmüşdür.

5. Həmin dəstgahın lent yazısı 2011-ci ildə İtaliyada çıxan diskə daxil edilmişdir. Bu disk İtaliyanın *Felmay Records* şirkətinin lisenziyası ilə 2011-2013-cü illərdə yazdığı və buraxdığı yeddi diskdən ibarət olan “Ənənəvi Azərbaycan musiqisi” seriyasından birincidir (Nümunə 5). “Zabul Segah” dəstgahı burada xanəndə Qoçaq Əsgərovun, Malik Mansurovun (tar), Elnur Mikayılovun (kamança) və Şükür Əliyevin (nağara) ifasından yazılmışdır.
6. Hələ Orta əsr musiqi-nəzəri traktatlarında zərb terminlə musiqi metrələrinin növləri müəyyən olunurdu. Türki-zərb, Faxte, Çahar-zərb, Zərbə-Rast, Muxəmməs və başqaları.
7. Muğamı Şirvan aşiq ritmləri ilə birləşdirən Şirvan aşiq musiqi üslubunun xüsusiyyətləri kifayət qədər məlumdur. Qarabağ aşiqlərinin musiqisi daha az məşhurdur. Qarabağ XIX əsrdə XX əsrin əvvəllərində Şirvan, Gəncəbasar, Göyçay (Ermənistan) və Borçalı (Şərqi Gürcüstan) ilə yanaşı, Azərbaycan aşiq sənətinin mərkəzlərindən biri olaraq qalmaqdadır. XX əsrin əvvəllərində (Ağdamın Abdal Gülablı kəndindən çıxmış) Qarabağ aşiqləri Abbasqulu və Nəcəfqulu Bakının, Tiflisin və Cənubi Qafqazın digər şəhərlərinin paytaxt səhnələrində böyük uğurla çıxış etmişlər. 1914-cü ildə Almanıyanın “Sport-Rekord” səsyzma firmasının Tiflis filialı aşiq Abbasqulun və onun ansamblının ifası yazılmış val buraxılmışdır. Bu val hazırda Qarabağ aşiqlərinin musiqi üslubu haqqında təsəvvür yarada bilən yeganə nəşr nümunəsidir, çünki sonralar Qarabağın aşiq mühiti öz fəaliyyətini dayandırmışdır.
8. Xanəndə Qoçaq Əsgərovun, tarzən Malik Mansurovun, kamançada Elnur Mikayılovun və nağarada Şükür Əliyevin ifasında lentə yazılmış bu kompozisiya 2010-cu ildə “*Mugham Ensemble ‘Turan’. Music from Azerbaijan*” adı altında Avstraliyada buraxılmış diskə daxil edilmişdir (Nümunə 4). “Buludlar” kompozisiyanın əsasında tanınmış Azərbaycan bəstəkarı Cahangir Cahangirovun “Buludlar” təsnifinin melodiyası dayanır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Алиева Н. Полифонические формы в творчестве азербайджанских композиторов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Баку, 1969, 31 с.
2. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları, B.: İşiq, 1984, 100 s.
3. “İRS-Nasledie” международный журнал, специальный выпуск, Москва, 2006, № 2-3 (20-21), с. 77

Diskoqrafiya:

4. *Armenian Fantasies*, CD 34.801, Network, Frankfurt, 2000
5. *Caravan of mugham melodies, / Traditional music of Azerbaijan’/ Felmay Records*, CD, fy 8196, Italy, 2012
6. *Gochag Askarov. Mugham / Traditional music of Azerbaijan’/ Felmay Records*, CD fy 8183, Italy, 2011.
7. *Heavenly Duduk*, CD 32.377, World Network, Frankfurt, 1999
8. *Music From Azerbaijan. Mugham Ensemble ‘Turan’*, Bird Walk Records, CD BW-1, 2010, Adelaide, Australia.

Санубар БАГИРОВА

Доктор философии по искусствоведению, доцент

О ПРОЯВЛЕНИИ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ФОРМ В МУГАМЕ

Резюме: В статье ансамблевая музыкальная фактура мугама рассматривается как традиционная сфера применения таких типичных для мугама полифонических форм музыкального изложения, как бурдонная, имитационно-подголосочная и контрастная полифония. Но, наряду с ними, здесь также обращается внимание на некоторые новые тенденции в современном ансамблевом мугамном исполнении, которые имеют, по существу, полифоническую природу. Например, в современном ансамблевом мугамном исполнительстве характерный для фактуры прежних мугамных ансамблей иерархический принцип подчинения инструментальных партий вокальной линии все больше уступает место тенденции к художественному равноправию партий в рамках ансамбля, что можно рассматривать как одно из проявлений полифонического мышления. Усиливающаяся роль ритма в современном мугамном исполнительстве также становится одним из факторов полифонизации музыкальной фактуры мугама. В частности, полифоническую природу имеет популярный сегодня прием исполнения традиционных метрически нерегламентированных мугамных мелодий в сочетании с ритмической линией. Если прежде в репертуаре традиционной музыки Азербайджана такая полиритмическая музыкальная фактура встречалась только в зерби-мугамах и ашыгских шикяста, то сегодня можно говорить о существенном расширении рамок применения этой техники.

Ключевые слова: ансамблевое исполнение мугама, мугамная музыкальная фактура, полифонические приемы музыкального изложения, бурдонная полифония, имитационно-подголосочная полифония, контрастная полифония

Sanubar BAGHIROVA

PhD in Art, associate professor

ABOUT THE MANIFESTATION OF POLYPHONIC FORMS IN MUGHAM

Summary: The article is focused on the musical texture of mugham, considering it as a traditional field of application of such polyphonic techniques of musical presentation as drone, imitation and contrast polyphony. But, along with them, the article draws the attention to some new trends in modern ensemble mugham performance, which are essentially polyphonic in nature. For example, the former hierarchical principle of subordination of instrumental parts to the vocal line now is increasingly giving way to artistic equality of all musical parts within the mugham ensemble. Another factor of the polyphonization of the musical texture of mugham is originated from the growing role of rhythm in modern mugham performance. Many of contemporary musicians now give preference to the metrical performance of the traditionally unmeasured mugham melodies, i.e. to the uniting both (metrical and non-metrical) types of melodic presentation in

a polyrhythmic musical texture. This technique of musical presentation, a polyphonic one in nature, was previously applied only in such pieces of the traditional repertoire of Azerbaijani music as zerbi-mugham and ashig shikeste, while today it expanded considerably the scope of its application.

Keywords: ensemble performance of mugham, musical texture of mugham, polyphonic techniques of musical presentation, drone, imitation, contrast polyphony

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Rauf BƏHMƏNLİ

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
böyük elmi işçisi
Ünvan: Ş.Bədəlbəyli küç. 98
E-mail: behmenli67@mail.ru

“XAN QIZLARI” ADLI AZƏRBAYCAN RƏQS HAVASININ ERMƏNİLƏR TƏRƏFİNDƏN SAXTALAŞDIRILMASI

Xülasə: Məqalədə ermənilər tərəfindən “Xan qızları” adlı ikihissəli Azərbaycan xalq rəqsinin saxtalaşdırılaraq mənimsənilməsindən bəhs olunur. Burada, ilk dəfə Komitas tərəfindən mahnı kimi qələmə alındığını iddia edən ermənilərin rəqs haqqındakı bütün müddəaları və sübutları tutarlı faktlarla, arxiv sənədləri və not yazı nümunələri ilə ifşa edilmişdir. Uzun bir tarixi yol adlamış bu qədim oyun havasının digər dövlətlərdə də Azərbaycan rəqsi kimi tanınması onun hansı xalqa mənsub olduğunu təsdiqləyən vacib məsələdir. Məqalədə bu gün “Çal-oyuna” xalq mahnısı kimi məşhurlaşmış rəqsin ilk dəfə “Xan qızları” adı ilə yaranması, zaman ötdükcə adının qonşu xalqların dilində “Xan gəzər”, “Xungüzər”, “Xingizər” kimi sözlərlə təhrif olunması qeyd edilir. Ermənilərin rəqsə verdikləri “Xnki tsar” adının da belə təhrif olunmuş sözlərdən biri olması, oyun havasının bilərəkdən saxtalaşdırılaraq plagiatə məruz qalması təqdim edilmiş məqalənin əsas məğzidir.

Açar sözlər: Azərbaycan xalq rəqsi, erməni saxtakarlığı, plagiat faktları

Bu gün hər bir azərbaycanlı fəxr etməlidir ki, təmsil elədiyi xalqın qədim tarixi, zəngin mədəniyyəti, folkloru və musiqisi vardır. Bu saydığımız dəyərlərin heç birinə malik olmayan və hər zaman Azərbaycan xalqına qarşı düşmən mövqedə qərarlaşan ermənilər artıq iki yüz ilə yaxın müddət ərzində bizə məxsus olan adət-ənənəmizi, dilimizi, xalq musiqimizi, aşiq yaradıcılığını, muğamlarımızı, hətta professional musiqi nümunələrimizi, bəstəkarlarımızın yazdıqları əsərləri mənimsəməyə çalışmışlar.

1983-cü ildən Azərbaycan xalq rəqslərinin toplanması və tədqiqi ilə məşğul olduğumdan, eləcə də digər xalqların rəqs sənətini öyrəndiyimdən müxtəlif xalqlara məxsus rəqs mənbələrini təhlil etmişəm. Bu baxımdan qətiyyətlə deyə bilərəm ki, ermənilərin öz folklor musiqisi ilə bağlı nəşr etdirdikləri bütün not məcmuələrində çoxlu sayda Azərbaycan rəqs melodiyaları yazılmışdır (Şəkil 1).



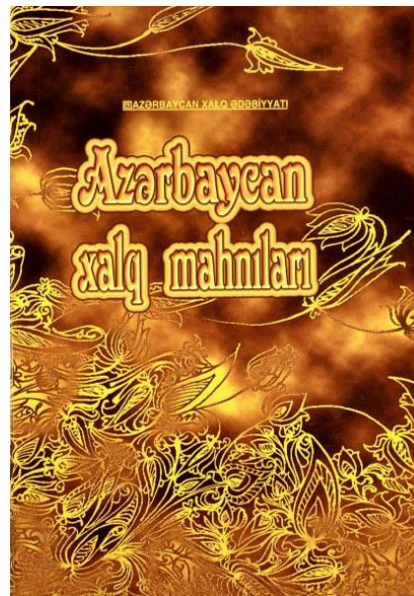
Şəkil 1. Ermənilərin müxtəlif illərdə nəşr edilmiş not məcmuələri

Belə məcmuələrdən Nikoqayos Tigranyanın «Закавказские народные песни и танцы» (1887) və «Армянские народные танцы» (1896), Komitasın «Танцы» (1939), eləcə də «Армянские народные песни и пляски» adlı etnoqrafik məcmuəsi (1950), Eduard Baqdasaryanın tərtibatı ilə fortepiano üçün işlənmiş «Армянские танцы» (1961), Georgi Minasyanın «Школа игры на дудуке» (2004) və başqalarını göstərə bilərik.

Bu not məcmuələrində Azərbaycanın ən melodik, ən ürəyəyatımlı və tanınmış oyun havaları müxtəlif yollarla saxtalaşdırılaraq erməni musiqisi kimi təqdim olunmuşdur. Belə ki, bəzi rəqslərimizin adları erməni və rus adları ilə dəyişdirilmiş, digərləri erməni bəstəkarlarının əsərləri kimi göstərilmişdir. Bundan əlavə rəqsin musiqisini dəqiq bilmədiklərindən onun melodik məzmununa yad intonasiyalar daxil etmiş, hətta iki oxşar intonasiyalı rəqs melodiyaımızı bir-birinə calamışlar. Belə plagiat faktlarını aşkar edərək erməni saxtakarlıqlarını ifşa etmək məqsədilə 2020-ci ildə “Ermənilərin saxtalaşdırdığı Azərbaycan xalq rəqsləri” adlı məcmuəmiz də nəşr edilmişdir [5].



Təqdim etdiyimiz bu məqalədə erməni plagiatına məruz qalmış daha bir Azərbaycan rəqs havası haqqında məlumat vermək istərdik. Bu oyun havasının adı “Xan qızları”dır. Əsrləri geridə qoyaraq günümüzədək gəlib çatmış bu qədim rəqs melodiyası hal-hazırda “Çal-oyna” adlı xalq mahnısı kimi tanınmaqdadır. Dediklərimizi təsdiqləyən mənbələrdən biri S.Rüstəmovun not yazısında dərs edilmiş (1956, təkrar nəşr 1967-ci il) “Azərbaycan xalq mahnıları” toplusu [3, s. 56], Qafar Namazəliyevin tərtibatı ilə 1979-cu və 1985-ci illərdə nəşr edilmiş “Azərbaycan xalq mahnı və təsnifləri” toplusu [2, s.28], digəri isə bəstəkar Siyavuş Kəriminin tərtibatı ilə 2005-ci ildə “Öndər nəşriyyatı”nda çapdan çıxmış “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsidir [4, s. 105]. (Şəkil 2)



Şəkil 2. “Xan qızları” rəqsinin “Çal-oyna” adlı xalq mahnısı kimi işıqlandırılmış not məcmuələri

İlk topluda bəstəkar Rəşid Şəfəqin musiqi tərtibatı ilə təqdim olunmuş mahnının yalnız sözləri, S.Kəriminin tərtibçisi olduğu məcmuədə isə həm not yazısı, həm də oxunan mətnin sözləri verilmişdir (Şəkil 3).

86. ÇAL, OYNA

Andante

1. Dost ba - ğın - da a - çı - lıb gül - lər,
Sa - rı - lıb gü - lə sa - rı bül - bül - lər.
Qız - lar dü - züb te - li - nə gül - lər,
Gü - lür - lər naz - la - na naz - la - na.

Nəqərat

Allegretto

Meh - ri - ba - nım meh - ri - ban, Dur oy - na, çal, oy - na.
Yax - şı oğ - lan, qə - şəng qız, çal, oy - na.
Gö - zəl oğ - lan, gö - zəl qız, çal, oy - na.

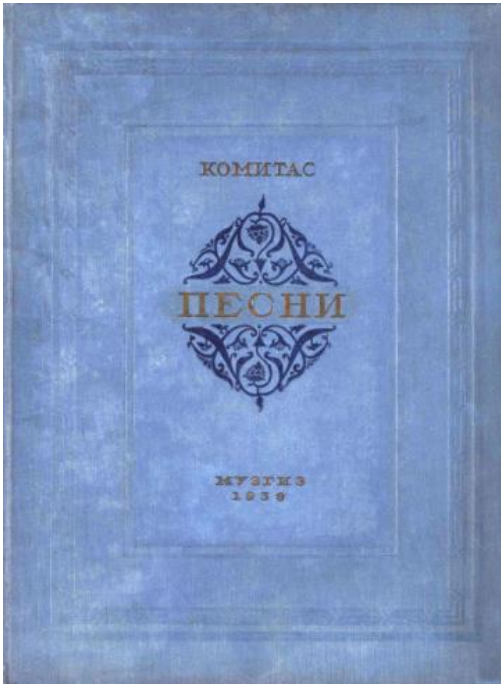
Dost bağında açılıb güllər,
Sarılib gülə sarı bülbüllər.
Qızlar düzüb telinə güllər,
Gülürlər nazlana-nazlana.

Dost bağında bitər alçalar,
Ay çiçəklənər, yetər alçalar.
Toylarda qayda belədir,
Oğlan oynar, qızlar əl çalar.

N ə q ə r a t:

Mehribanım, mehriban,
Dur oyna, çal oyna.
Yaxşı oğlan, qəşəng qız, çal oyna.
Gözəl oğlan, gözəl qız, çal oyna.

Şəkil 3. S.Kəriminin tərtibçisi olduğu “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsinin I cildində öz əksini tapan “Çal, oyna” mahnısının not yazısı və şeir mətni



Əvvəla, qeyd etmək yerinə düşər ki, bu günə kimi bir çox rəqs havaları-mız, melodik məzmununa müxtəlif illərdə şeir mətnləri əlavə edilməklə mahnıya çevrilmiş, zaman ötdükcə mahnı kimi şöhrət tapmış və rəqs kimi öz adını itirmişdir. Məsələn, “Dağıstan” rəqsi – “Ay Gülbətin” mahnısı kimi, “Gülgəzi” rəqsi – “Ay qız heyranın ollam” kimi, “Şuşa” rəqs melodiyası – “Nazlı yarım” mahnısı kimi, “Kəsmə” (ilk adı “Napoleon”dur) oyun havası – “Ay qız sənə mayiləm” kimi, “İnnabi” – “Mən aşiq gözlərinə”, “Pambığı” – “Gülə-gülə” adlı mahnı kimi məşhurlaşmışdır. İki hissədən ibarət “Xan qızları” rəqs melodiyası da mahnıya çevrilmiş belə məşhur havalardandır.

Rəqsin birinci hissəsi asta tempdə səslənən lirik melodiya, ikinci hissəsi isə sən xarakterli əsl rəqs musiqisinə malikdir. Bu səbəbdən də şeir mətninin əvvəli (bəndi) ağır, nəqarəti isə tez tempdə oxunur.

Bu gün ermənilər adı çəkilən oyun havasının onlara məxsus olduğunu və ilk dəfə erməni bəstəkarı Komitas (Soqomon Gevorkoviç So-qomonyan) tərəfindən nota alındığını iddia edirlər. Bu saxtakarlığı ifşa etmək üçün rəqsin etimologiyası, yaranma tarixi, ilk yazı nümunəsi, adı və s. dərinədən araşdırılmalı idi.

Tədqiqat işi Komitas tərəfindən yazılan rəqsin not yazısının əldə olunması ilə başladı. Məlum oldu ki, erməni bəstəkarı oyun havasını özünün 1939-cu ildə Moskvada nəşr etdirdiyi «Песни» (“Mahnılar”) məcmuəsində, məhz mahnı kimi təqdim etmişdir [6]. Məcmuənin 19-cu səhifəsində rəqsin birinci lirik hissəsi «Алагяз» (№5) adı ilə (Şəkil 4), ikinci oynaq hissəsi isə 21-ci səhifədə «Хнки цар» (№6) adı ilə (Şəkil 5), erməni dilində şeir mətnlərilə yazılmışdır. Yəni məcmuədə bu melodiya ayrıl-ayrı mahnı kimi göstərilmişdir. Müxtəlif adlarla və müstəqil mahnı kimi təqdim olunmuş bu melodiya onu bildirir ki, Komitas bu havaların bir-biri ilə əlaqəli olduğundan, başqa sözlə, rəqsin ikihissəli olduğundan xəbərsizdir.

ᄃᆞᆫᆯᆡᆫᆸᆺᆷ

5.

Алагыз

Distinto. $\downarrow = 62$.

delicato

p *mf*

1. *U - lue - q1 - uq umpru ud - uq1 m, q1 -*
 1. В ту - чих А на гиза сто - ял, Вай

delicato

crescendo *decrescendo* *pp*

p *mf* *f*

llq - rlr lr 3fr pml rlr m: lrl
 У - ром брат ко - ня - се, дляи, Ой,

Şəkil 4. Rəqsin 1-ci hissəsi Komitasın “Mahnılar” məcmuəsində
“Alagöz” adlı mahnı kimi təqdim edilmişdir

ԽԵԿԻՐ ԾԵՌՆ 6. Хнки цар

Allegro. $\text{♩} = 63$

1. Մէր զը - ու - նը երջն - 4ր ծառ, — Գրե - լաճ ջան -
 նըն - 44 - նին - ու բի - բի բար, — Դրե - լաճ ջան -
 1. Ла - дан нашъ са - ду цве - тет, — Гю - люм Джан,
 Ла - дан дал ду - ши - стый плод, — Гю - люм Джан,

pp *leggiero* *risissimo*



Şəkil 5. Rəqsin 2-ci hissəsi Komitasın “Mahnular” məcmuəsində “Xnki tsar” adlı mahnı kimi təqdim edilmişdir

Tədqiqatın növbəti mərhələsində rəqlə bağlı çox maraqlı faktlar əldə olundu. Belə ki, arxiv sənədlərinin öyrənilməsi ilə bağlı müraciət etdiyimiz AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun Arxivində saxlanılan materiallarda rəqsin hər iki hissəsinin əlyazma şəklində not yazısı üzə çıxdı. Həmin əlyazma görkəmli musiqişünas-alim Məmmədsaleh İsmayılova məxsusdur. Onun 1936-cı ildə Şəki–Zaqatala bölgəsindən topladığı 24 oyun havasının ikisi “Xungüzər” adı ilə nota alınmışdır [1]. (Şəkil 6)



Şəkil 6. AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun Arxivində saxlanılan M.İsmayılovun 1936-cı ildə topladığı materialların əlyazmasından

Əldə olunmuş not yazılarının təhlili göstərdi ki, M.İsmayılovun əlyazmasındakı melodiya ilə erməni bəstəkarı Komitasın mahnı kimi qələmə aldığı musiqi eyni məzmunla malikdir. Lakin rəqsin adları ilə bağlı müəyyən suallar yaranırdı. Belə ki, əgər rəqs ilk dəfə “Xan qızları” adı ilə yaranmışdırsa, nə üçün M.İsmayılovun əlyazmasında bu ad “Xungüzər” kimi qeyd olunmuşdur? Digər tərəfdən Komitasın nota aldığı «Хнки цар» mahnısının adı ilə “Xungüzər” adının yazılışı müxtəlif olsa da, tələffüzündə müəyyən oxşarlıq da sual doğururdu.



Bu sualların cavabını tapmaq üçün tədqiqatın coğrafi dairəsini genişləndirməyi lazım bildik. Bu istiqamətdə də yeni və mühüm tapıntılarımız oldu. Aşkar edildi ki, oyun havası təkcə Azərbaycanda deyil, onun hüdudlarından kənarda da məşhurlaşmış, sevilmiş və bu gün də səsləndirilməkdədir. Belə ki, “Xan qızları” adı ilə yaradılan rəqs bəzi bölgələrimizdə “Xan qızı” kimi, Təbrizdə, Ərdəbildə “Xan gəzər” adı ilə, Türkiyənin Qars və İğdır bölgələrində “Xungüzər”, Özbəkistanda “Xingizər” adları ilə tanınmışdır. Bu adların müxtəlifliyi hər bir xalqın dialektində, ləhcəsində eyni sözün fərqli səslənməsi ilə əlaqədardır. Türkiyədə tanınmış rəqs tədqiqatçısı, İzmir şəhərində yaşayan etnoqoreoloq-alim, professor Gürbüz Aktaşın söylədiklərindən məlum olur ki, Qarsda və İğdırda səslənən ikihissəli “Xungüzər” adlı melodiya mahnı kimi deyil, məhz Azərbaycan xalq rəqsi kimi tanınmaqdadır.



Şəkil 7. Moskva Dövlət Radio Komitəsinin Arxivində saxlanılan, 1941-ci ildə yazılmış qrammofon disk

Bədnam qonşumuz ermənilər isə bu melodiyanı «Хнки цар» adlandıraraq bu sözün («Խնկի ժամ» – *ладановое дерево*) – “buxur ağacı” mənasında işləndiyini və yalnız ermənilərə aid olduğunu bəyan edirlər. Lakin araşdırmamızın son mərhələsi onların bu mülahizəsini də tamamilə alt-üst etdi. Belə ki, Moskva Dövlət Radio Komitəsinin Arxivində saxlanılan, Moskvanın səsyazma müəssisəsində istehsal olunmuş qrammofon disklərinin birində rəqsin səsləndirildiyi melodiyanı tapmağa nail olduq. 1941-ci ildə diskə yazılan rəqsin ikihissəli melodiyası yalnız tar alətində səsləndirilir. Onu ifa edən musiqiçi də erməni Semyon Kasparovdur. Lakin bu diskin əsas özəlliyi ondadır ki, səslənən melodiya

“Хнги-царь” adlı Azərbaycan rəqsi kimi təqdim olunmuşdur. Bu təqdimat diskin üzərindəki yazılarda da aydın şəkildə öz əksini tapmışdır (Şəkil 7). Qeyd etməliyik ki, diski aşağıdakı internet səhifəsində dinləmək mümkündür [**хнги цар, народный танец - russian-records.com**].

Təkcə bu faktın özü bir daha təsdiqləyir ki, adı çəkilən melodiya Azərbaycan xalq rəqsidir və onun erməni musiqisi olduğu yalandır. Hər hansı bir rəqsə öyrənib ifa etməklə, onun adını dəyişib özünü küləşdirməklə erməni folklor musiqisi yaratmaq mümkün deyil. Çünki hər bir melodiya onu yaradan xalqın tarixini, adət-ənənəsini, məişətini, eləcə də daxili aləmini, dünyagörüşünü, estetik zövqünü, ümumiyyətlə mənəviyyatını və simasını göstərir.

ƏDƏBİYYAT:

1. AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun Arxivi., 1a-96; qovluq 30.
2. Azərbaycan xalq mahnı və təsnifləri. Tərtib edən: Qafar Namazəliyev. B.: Işıq, 1985, 196 s.
3. Azərbaycan xalq mahnıları. Not yazısı Səid Rüstəmovundur. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1967, s.120
4. Azərbaycan xalq mahnıları. I cild. Tərtib edən: Siyavuş Kərimi. B.: Öndər, 2005, 168 s.
5. Bəhmənli R.B. Ermənilərin saxtalaşdırdığı Azərbaycan xalq rəqləri. B.: Elm və təhsil, 2020, 88 s.
6. Комитас. Песни., для голоса с фортепиано., редакция Х.В.Торджяна. Москва, Музгиз, 1936, 92 с.
7. Russian-records.com. Мир русской грамзаписи. *Хнги цар, народный танец* (аранж. Семён Каспаров) ГПК-К-135 1941, Москва. URL:https://russian-records.com/search.php?search_keywords=%D5%ED%EA%E8&l=russian

Рауф Бехменли

Доктор философии по искусствоведению,
Старший научный сотрудник БМА им. Г.Гаджибейли

АРМЯНСКАЯ ФАЛЬСИФИКАЦИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА «ХАН ГЫЗЛАРЫ»

Резюме: В статье рассматривается факт фальсификации армянскими музыкантами двухчастного азербайджанского народного танца «Хан гызлары». Автор на основе убедительных архивных документов и нотных записей разоблачает все свидетельства, утверждающие, что данный танец является песней, написанной армянским композитором Комитасом. Тот факт, что эта древняя танцевальная мелодия признана в разных странах именно как азербайджанский танец, также подтверждает ее национальную принадлежность. В статье отмечается, что танец, широко известный в Азербайджане как народная песня «Чал-ойна», был создан под названием «Хан гызлары», а со временем его название было

искажено на языке соседних народов такими словами, как «Хан гезер», «Хун-гюзар», «Хингизар». Суть в том, что армянское название «Хнки цар» является одним из таких искаженных вариантов и происхождение танца намеренно сфальсифицировано, а музыка танца подверглась плагиату.

Ключевые слова: Азербайджанский народный танец «Хан гызлары», армянская фальсификация, факты плагиата

Rauf Bahmenli

Ph.D in Art,

Senior Researcher BMA im. G. Hajibeyli

ARMENIAN FALSIFICATION OF THE AZERBAIJANI FOLK DANCE "KHAN GYZLARY"

Summary: The article examines the fact of falsification of the two-part Azerbaijani folk dance "Khan Gyzlary". All the testimonies of the dance melody, which claiming that it was first written by Komitas as a song, have been denounced with convincing facts, archival documents and musical scores. The fact that this ancient dance melody, which has a long history, is recognized as Azerbaijani dance by other peoples, is also confirming its national attribution. The article notes that the originally this dance, widely known as the folk song "Chal-oyuna", was first created under the name "Khan gyzlary", and over time its name was distorted in the languages of neighboring peoples with words such as "Khan gezer", "Khunguzar", "Khingizar". The essence of the article is that the name of the dance given by the Armenians "Khunki Tsar" is one of such distorted words, and the dance was deliberately falsified and plagiarized.

Keywords: Azerbaijani folk dance, Armenian falsification, facts of plagiarism

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Nuridə İsmayilzadə

Aysel ƏZİZOVA

AMEA-nın doktorantı

Ünvan: Bakı şəh. Nizami royanu. Əliağa Kürçaylı küç.5 A

Elmi rəhbər: sənətsünashlıq üzrə elmlər doktoru,

professor İradə Köçərli

E-mail:aysel.h91@mail.ru

NANAY JANRININ TARİXİ-MİFOLOJİ QAYNAQLARINA DAİR

***Xülasə:** Təqdim etdiyimiz məqalədə Ağbaba etnomədəni mühitinin autentik folklor nümunələrindən biri olan nanayların tarixi-mifoloji qaynaqları ilə bağlı apardığımız araşdırmalardan bəhs olunur. Ağbaba etnomədəni mühiti autentik folklorun zəngin janr sistemi ilə seçilir. Özündə müxtəlif tarixi-semantik funksiyaları ehtiva edən bu janr sistemi nanay və tırnqı, qımqımı kimi adlandırılan bədii incəsənət nümunələri ilə zəngindir. Təəssüflə qeyd etməliyik ki, Ağbaba etnomədəni mühiti bəzi mənbələrdə nanayların yayılma arealına daxil edilməmişdir. Bu isə Ağbaba mahalının əhatə etdiyi ərazinin hal-hazırda Ermənistan Respublikasının tərkibində olması və bu bölgədə artıq Azərbaycan türklərinin yaşamaması ilə bağlıdır. Nanay sözünün etimoloji mənşəyinə dair fərziyyə şəklində irəli sürülən bir sıra fikirlər də mövcuddur. Düşünürük ki, nanayların mənşəyinin öyrənilməsi üçün onların tarixi-coğrafi baxımdan Ağbaba etnomədəni mühiti ilə əlaqəsini araşdırmaq daha məqsəduyğundur. Araşdırma prosesində türksoylu xalqların çağdaş repertuarında qorunub saxlanılan nanayların məhz türk mifologiyası ilə bağlı olması fikrinə üstünlük verilir.*

***Açar sözlər:** nanay, Ağbaba etnomədəni mühiti, Nənə, İnanna, mifologiya*

Ağbaba etnomədəni mühitinin folkloruna daxil olan nanay janrı özündə müxtəlif tarixi-semantik funksiyaları ehtiva edən bədii incəsənət nümunələrindən biridir. Oxucuların diqqətinə təqdim etdiyimiz bu yazının əsas məqsədi nanay janrının tarixi-mifoloji qaynaqlarının araşdırılmasıdır. Düşünürük ki, əldə edəcəyimiz nəticələr bu nümunələrin semantik müstəvidə təhlili ilə bağlı aparacağımız tədqiqat üçün əhəmiyyətli olacaqdır.

İlk növbədə Tacir Qurbanovun “Ağbaba aşiq mühiti” monoqrafiyasında yazılan fikirləri xatırlatmağımız yerinə düşərdi: “... Nanay çox əski dünyagörüşlərimizlə sıx bağlı olub, daha çox su ilə bağlı inancları özündə göstərməkdədir. Suyun ilk başlanğıc, bolluq, bərəkət, artım və sair kimi keyfiyyətləri əskilərdən onun sitayiş obyektinə çevrilməsinə imkan yaratmışdır” [9, s. 26].

Məlumdur ki, qədim azər türklərinin (ümumən türksoylu xalqların) dünya-görüşünün, dini inanclarının əsasını Göy Tanrı inancı və əcdad kultu ilə birlikdə həm də təbiət qüvvələrinə inanc təşkil edirdi. Bu təbiət qüvvələri Orxon kitabələrində “yer-su” (“yer-sub”) şəklində ifadə edilirdi. Ümumiyyətlə Su mifologemi yaradılışın ilk başlanğıc qaynağı kimi bir çox xalqların mifologiyasında kulta çevrilmişdir. Ancaq Yaşam və Dirilik suyu mifonimləri daha çox türk bədii təfəkküründə əsas yer tutur. Bu məsələyə tarixçi alim F.Ağasioğlunun “Doqquz bitik. İslamöncəsi türk tarixi. V bitik. “Mifologiyada tarix” kitabında xüsusi diqqət yetirilmişdir. Burada Yaranış miflərinin çoxunda əsas yaşam elementi (ünsürü) kimi verilən suyun məhz yaradılışın başlanğıcı hesab olunması, (yer üzü dünya okeanının dibindən çıxarılan torpaqla yaranır, sonra da bu torpaq ona verilən su ilə canlanır) suyun doğan qadınla, ana ilə simvolizə olunmasına dair (mifologiyada yer, su ana bətni kimi qavranılır) önəmli tarixi məlumat öz əksini tapmışdır [4, s. 324].

Mənbələrdən məlumdur ki, türklərin su kultu ilə bağlı yayılmış ən qədim inanclarından biri uşaq sahibi ola bilmək üçün edilən mərasimlər idi. Qədim türk inanclarına əsasən uşağı olmayan qadınlar su iyələrini (yaxud eyələrini) məmnun etməyə çalışır (Suyun yanında gecələyib qurban kəsərək və yaxud dua oxuyaraq) və onların yardımı ilə uşaq sahibi olacaqlarına ümid edirdilər. Tarixi mənbələrdən aydın olur ki, “Allah” anlamında işlənən “Tenqri” (Tanrı) sözü ilə yanaşı “Rəbb” anlamında işlədilən “Eyə” (yaxud “İyə”) kəlməsi albanların və ümumiyyətlə türk etnoslarının əski dini inanclarından qaynaqlanır. Bu barədə Firudin Ağasioğlunun kitabında oxuyuruq: “Bəllidir ki, Tanrıçılıq dininə tapınan türk etnosu heç vaxt çoxallahlı xalqlarda olduğu kimi, tanrılara bütələr qoymamış, bir neçə tanrıya sitayiş etməmişdir. Qədim türklər Yeri-Göyü yaradana “Bir Tanrı”, “Tək Tanrı”, “Xan Tanrı” deyimi ilə tapınmışlar. Lakin bütün yaşamı ilə təbiətə, coğrafi duruma köklənən türk etnosu təbii varlıqların qutsal hamisi, yiyəsi (iyəsi) və ruhu (qutu) olması inancına da sahib olmuş, bu iyələrə Asar, Araz, Alpan, Albasdı, Baba, Bağa, Qut, Humay, Erlik, Kambar Zəngi və sair adlar verilmişdir. Bu sözlərə tanrıadı anlamında teonim kimi deyil, iyə adı kimi baxmaq daha doğru olardı” [3, s. 62].

Bununla bağlı araşdırma zamanı B.Tuncayın “Azərbaycan türklərinin İslamaqədərki dili və ədəbiyyatı” kitabında rast gəldiyimiz məlumat diqqətimizi çəkdi. Belə ki, alim burada Ziviyədən (Zeyvədən) tapılan və Manna dövrünə aid edilən (e.ə. IX-VII əsrlər) bir gümüş boşqab və onun üzərindəki yazı haqqında bəhs edir. Tədqiqatçı bu yazının cüzi fərqlərlə Orta Asiyadan tapılmış çoxsaylı epigrafik abidələrin işarələri ilə, ilk növbədə də Yenisey işarələri ilə eyni olduğunu iddia edir. Maraqlıdır ki, yazını ilk dəfə oxumağa cəhd edən şəxs əslən Güney Azərbaycandan olan tədqiqatçı Mənsur Rəhbəri olmuşdur. Yazının oxunuşu belə deməyə əsas verir ki, gümüş boşqab əyələrə (iyələrə) qurbanların verilməsi üçün nəzərdə tutulmuşdur və onun üzərində bu cümlə yazılmışdır: “*Ama (aba // ana) - şam ekiş (eqiş // ağac) iyezi (əyəsi, hami ruhu, tanrıçası), su iyezi (əyəsi, hami ruhu) Nana (Nəna) doydu*”. Burada B.Tuncay M.Rəhbərinin əldə etdiyi nəticələri

nəzərdən keçirir və təhlil edir. Tədqiqatçının qəbul etmədiyi məqam ondan ibarətdir ki, M.Rəhbəri yazıda “nna” kimi oxuduğu kəlməni “nana” kimi açıqlayaraq onu Qədim Şərqdə ən çox ibadət olunan tanrılardan birinin – Ay tanrısının adı ilə (Nannar) əlaqələndirir: “Fikrimizcə, Mənsur bəyin “nana” kimi oxuduğu söz əslində “**nənə**” kimi rekonstruksiya edilməlidir. Çünki qədim Azərbaycanda suyun hami ruhu hesab edilən əyəyə (iyəyə) “nənə” deyilərək müraciət edildiyi, bu ruhun uşağı olmayan qadınlara qut (buta) verdiyi, bundan sonra onların övladları olduğuna inanılırdı. Eyni funksiyanı daşıyan “Pir Bənövşə nənə” pirinin (Quba) adındakı “nənə” kəlməsi deyilənlərə ən gözəl sübutdur.” [10, s.157-158].

Qeyd olunan məlumatlar ona işarət edir ki, Nanay janrının adı qədim Azərbaycanda bədii-mifik varlıq kimi tanınan Nənə iyəsinin adından qaynaqlanır və dini mahiyyət daşıya bilər. Bu iddiamızı daha bir neçə tədqiqatçının əsərindən əldə etdiyimiz mülahizələrlə doğrulda bilərik:

İ.Cəfərsəyovun “İber və Hay folklorunda türk mifik təfəkkürünün izləri” kitabında tədqiqatçı Nənəni Ön Asiyanın məhsuldarlıq ilahəsi kimi təqdim edir və bu ilahənin mixi yazılı abidələrdə Nana və Nanay formalarında yazıya alındığını iddia edir. İ.Cəfərsəyov Rəqozina, Keppen kimi bir sıra alimlərin əsərlərinə istinad edərək Nənənin xatay türklərinin əcdadlarından mənimsənildiyini yazır və sonralar onu yunanların Artemida adı altında öz panteonlarına daxil etdiklərini vurğulayır [6, s.100].

Türk tədqiqatçı Deniz Karakurt “Türkçe sözcük incelemeleri. Karşılaştırmalı. (Türkçe ve Moğolca lehçe ve şiveleri) “Türk dillerinden seçilmiş kelimelerle” adlı lüğətində yazır: “**Nağanay**: “Kadına saygılı hitap sözü” olaraq açıklanan kelimənin orijinali **Naanay** biçimindedir. “**Nine/Nene**” kavramının kökenini oluşturmaktadır [1, s. 324].

Türk folklorşünası Melih Duyqulunun 2014-cü ildə nəşr olunan “Türk halk müziyi sözlüyü”ndə [12] tədqiqatçı nanayların mənşəyinə dair əsaslı izahat verməsə də nanayları türkünün bir növü adlandırır və Qars, İğdır ərazisində qadınlara qarşılıqlı icra etdiyi oyun havası olduğunu yazır. Bu məqamda haşiyəyə çıxaraq qeyd edək ki, müəllif nanayların (türklərin) oxuduğu bölgələr kimi yalnız Türkiyə ərazisində yerləşən İğdır, Kars və Ərdahan bölgələrinin adlarını çəkir. Hal-hazırda adı çəkilən bölgələrdə və ona yaxın şəhərlərdə (Qars, Ərzurum, Çıldır, Ərdahan, Sarıqamış, İğdır) minlərlə ağbabalının yaşaması faktı da nəzərimizdən qaçmamalıdır [5, s. 89]. Bölgələrin coğrafi məkanına diqqət yetirək. Təsədüfi deyil ki, bu ərazilər Türkiyənin müasir Ermənistan Respublikasının əhatə etdiyi torpaqlarla, yəni keçmişdə azərbaycanlıların yaşadığı tarixi Azərbaycan torpaqları (Ağbaba mahalı daxil olmaqla) ilə həmsərhəd olduğu ərazilərdir. Bəlkə də nanayların yayılma arealında Ağbaba mühitinin adının çəkilməməsi Ağbaba mahalının əhatə etdiyi ərazinin hal-hazırda Ermənistan Respublikasının tərkibində olması və bu bölgədə artıq Azərbaycan türklərinin yaşamaması ilə bağlıdır.

Əlbəttə, az öncə qeyd etdiyimiz faktlar Ağbaba mahalının tarixini dolğun şəkildə əks etdirmək üçün kifayət deyil. Bu ayrı bir məqalənin mövzudur.

Burada diqqəti cəlb edən məqamlardan biri qeyd olunan ərəzilərdə nanayların məhz qadınlar tərəfindən ifa olunmasıdır. Məlumdur ki, tədqiqatçı T.Qurbanov da “Ağbaba aşığı mühiti” monoqrafiyasında nanayların toy mərasimlərinə daxil olmadan öncə məhz qızlar tərəfindən (Novruz ərəfəsində keçirilən nanayoxuma və ya “çağıрма”, “küfləngetmə” mərasimlərində) oxunduğuna dair dolğun məlumatlar verir [9, s. 22]. Bununla yanaşı filoloq Səadət Hacıyevanın “Nanaylı-halaylı dünyam” kitabında nanayların ifa olunduğu mərasimlər (Qızlar bayramı, toy mərasimləri) haqqında ətraflı məlumat verilir və tədqiqat zamanı toplanan folklor nümunələri (eyni zamanda on yeddi nanayın mətni) təqdim olunur [7].

Yuxarıda yazılan fikirlərə istinad etsək hətta belə qənaətə gəlmək olar ki, nanaylar zamanla tamamilə dəyişikliyə uğramış olsalar belə mənşə etibarilə qədim türklərdə uşağı olmayan qadınların Su iyəsinə (eyəsinə) - Nənəyə etdiyi duaların musiqi ifadəsi kimi formalaşmış. Ehtimal edirik ki, nanayların istər Ağbabadə, istərsə də Türkiyənin qeyd olunan bölgələrində məhz qadınlar tərəfindən ifa olunması bundan irəli gələn ənənədir.

Söylənilən mülahizələrin bir qismi bizə onu deməyə əsas verir ki, nanaylar qədim türklərin su kultu üzərində köklənmiş inancının, düşüncəsinin məhsuludur və bu, müəyyən dərəcədə onların məişətinə, dilinə və folkloruna da sirayət etmişdir.

Təsədüfi deyil ki, sovet lingvisti, qafqazşünas, udin dili üzrə mütəxəssis V.L.Qukasyanın 1974-cü ildə tərtib etdiyi Udin-Azərbaycan-rus lüğətində yer alan məlumatda *Nana* udin dilində tərcümədə ana, *nanay* isə analıq (materinskiy) kimi tərcümə edilmişdir [16, s.178]. Belə ki, tarixi cəhətdən xüsusi əhəmiyyət kəsb edən faktlardan biri nanayların əskidən həm də Azərbaycanın Oğuz rayonunda toylarda ifa olunmasıdır. Bu məlumat İ.Abbaslı, O.Əliyev və M.Abdullayevanın tərtib etdiyi Şəki, Qəbələ, Oğuz, Qax, Zaqatala, Balakən folkloru antologiyasında öz əksini tapmışdır [1, s.178]. Məlumdur ki, əcdadlarının alban tayfalarından biri olan utilərə bağlı olduğu ehtimal edilən udinlərin sıx yaşadığı rayonlardan biri Oğuz rayonu sayılır. Təxmin edirik ki, əsrlər öncə uzun müddət Ağbaba əhalisinin soykökündə duran saqların və alban tayfalarının (eyni zamanda utilərin) qonşu ərəzilərdə bir-birinə yaxın yaşaması faktı onların həyat tərzilə bağlı inanclarının ortaqlıq xüsusiyyətlər əldə etməsi ilə nəticələnmişdir.

Bir həsiyə çıxaraq nəzərinizə çatdırıraq ki, türk folklorşünaslığında nanaylara dair yazılan ən geniş tədqiqat əsərlərindən biri Derya Devecinin “Kars yöresi halk müziyi ve halk oyunlarında “Nanay ve Yallı” havaları” (1998) adlı dissertasiya işidir [11]. Tədqiqatçı burada 40-a yaxın nanay havalarının not yazısını təqdim etmiş və müəyyən təhlillər aparmışdır.

Xatırladaq ki, nanay xarici müəlliflərin elmi-tədqiqat əsərlərində də mifik varlıq-ilahə kimi təqdim olunur. Tədqiqatçı W.Smith-in “*A dictionary of the Bible-Comprising its Antiquities biography, geography and natural history*” əsə-

rində yunanların ay ilahəsi Artemidaya bənzədilən və Strabon tərəfindən Anahid adlandırılan, farslara məxsus olduğu iddia edilən Nanaia yaxud Nanea ilahəsi haqqında bəhs edilir [17, s. 2063]. Alman tarixçisi H.Vinklerin “*Вавилонская культура в её отношении к культурному развитию человечества*” (tərcümə - A.И.Певзнер) adlı tədqiqat işində isə Nanay Babil ilahəsi olaraq qarşımıza çıxır [15, s. 136]. Təəssüf ki, bu əsərlərdə Nanayın qədim türklərin mifik dünyagörüşü ilə bağlılığına dair heç bir məlumat verilməyib.

Məlum olduğu kimi, nanayların mənşəyinin şumer mifologiyasından qaynaqlanması ilə bağlı irəli sürülən fikirlər də az deyil. H.Yaltırkın “Türkülerde Ninni ve Sümer izleri” adlı məqaləsində [14] tədqiqatçı təxminən 170 türküdə adı keçən Ninni kəliməsini Şumer ilahəsi İnannanın adı ilə əlaqələndirir və bu kəlmənin İnannanın ikinci adı olduğunu fərz edir. Tədqiqatçı türkülərdə işlənən Ninni kəlməsinin bir neçə variantda ifadə olunduğunu qeyd edir və ümumiləşdirilmiş kəlmə qrupundan bəhs edir. Müəllif “Ninni, Nenni, Nen, Nana, **Nanay**” olaraq təyin etdiyi eyniköklü “kəlmə qrupu”nu təqdim edir və bu qrupda sözlərin 40-a yaxın sayda müxtəlif variantının olduğunu bildirir. Maraqlıdır ki, tədqiqatçı Nanay kəlməsini də daxil etdiyi bu qrupun istifadə olunduğu bölgələrin siyahısını verir və siyahıda ilk başda Azərbaycanın adı çəkilir.

T.Qurbanovun “Ağbaba aşiq mühiti” adlanan monoqrafiyasında professor, yazıçı Altay Məmmədovun “Kəngərlər” (1996) əsərinə istinad olunur və nanay kəlməsinin kökünün Mesopotamiyanın Ay ilahəsi Nanayya (Nanay) ilə əlaqəsi olduğu fikrinə üstünlük verilir [9, s. 26].

Maraqlıdır ki, folklorşünas A.Qəzənfərqızı C.Bəydilinin “Türk mitoloji sözlüyü” kitabına və professor İ.Xalipayeva Arslanbekovnanın “*Мифологическая проза кумыков: исследование и тексты*” monoqrafiyasına əsaslanaraq *ananay* sözünü şumer mətnlərində mövcud olan evlilik (bərəkət) ilahəsi İnanna ilə (akkad mifologiyasında İştara) əlaqəli olduğunu qeyd edir [9, s. 36,75]. Qeyd edək ki, folklorşünas Aynur Qəzənfərqızı “Azərbaycan-qumuq folklor əlaqələri” adlanan monoqrafiyanın “Haxışda və toqmaklar” bölməsində qarşılıqlı deyişmə şəklində oxunan və gəlin gətirilərkən söylənən sarın örnəklərini haxışdalara bənzədir və onların toqmaq və yaxud taqmaq adı ilə tanındığını bildirir. Burada diqqəti cəlb edən məqam taqmaqaların gəlin gətirilərkən “Ay qay, qalalay” və ya “ananay” sözləri ilə müşayiət olunmasıdır. Eyni zamanda tədqiqatçı sarınlar və yırlardan ibarət olan qumuq xalq mahnılarını qruplaşdıraraq buraya “Ailə-məişət” mövzulu mahnıları daxil edir və bir sıra nümunələr təqdim edir [9, s. 75]. Bununla bərabər bu sarınları tədqiqatçı T.Qurbanovun yazıya aldığı nanay örnəkləri ilə müqayisə edir, bu mahnıların poetik quruluşu ilə nanayların mətni arasında bir sıra paralellər aparır və hər iki folklor nümunəsi arasında yaxınlıq (hər iki nümunədə sözün misraların əvvəlində təkrarlanması: Aynanay-Nanay) olduğunu bildirir.

Daha bir mühüm faktı qeyd edək. Tarixçi alim F.Ağasioğlunun “Daşbaba. Türkün daş yaddaşı” kitabında Nənə iyəsi ilə bağlı olan daşnənə bədizlərinə dair

önəmli məlumatlar öz əksini tapmışdır. F.Ağasıoğlu yazır: “Neolit çağında yaranan “ölüb-dirilmə” inamı ilə bağlı bitib-artma, doğub-törəmə və bütövlükdə bərəkət simvolu kimi gil qadın fiqurları düzəldilmiş və bəzi bölgələrdə bu gələnek tunc və dəmir çağы boyunca, hətta Alban dövründə də davam etmişdir. Daşdan yonulmuş fiqurlar uyğun olaraq burada daşqoç, daşat, sığındaş, sındaş, balbal, daşbaba, daşnənə (daşana), bəngüdaş kimi adlarla adlanır” [2, s. 154]. Alim qədim kuman (Hakkari) boyları və ortaçağ kuman-qıpçaq boylarına məxsus daşnənə bədizləri ilə şumer tanrıçası İnanna üçün düzəldilmiş bədizlərin şəkillərini nümunə olaraq verir və onların eyni ikonoqrafik görkəmilə diqqət cəkdini vurğulayır. Belə ki, təqdim olunan şəkillərdə Kuman daşnənəsi və İnanna ikiəlli tutduğu içki qabı ilə birlikdə təsvir olunur. F.Ağasıoğlu yazır: “Tanrıçılıq dinində qut və tin mifonimləri ilə bağlı motivlər ölən (uçan) adamın ötəki dünyada yenidən doğulacağı inancı olduğunu göstərir, bu inanca görə, daşbaba-daşnənə bədizlərinin əlində tutduğu qədəhdəki simvolik eliksir (yaşam suyu) ilə ötəki dünyada yenidən doğulacaq” [2, s. 118].

Müləhizələrimizi yekunlaşdıraraq deyə bilərik ki, həqiqətən də insanın məhz su ilə həyat qazanması, suyun bərəkət, qüvvət qaynağı kimi əski, müqəddəs varlıq olduğuna inanılması, su mifologeminin məhz qadının – Ananın simasında formalaşması türk mədəniyyətində həlledici rol oynamışdır. Ümumiyyətlə yaradılış və həyatın başlanğıcı, bolluq və bərəkət, eyni zamanda artımın simvolu kimi qəbul olunan Yer-Su mifologeminin semantikasi həm qədim türk bədii düşüncə tərzində həm də şumer mədəniyyətində təşəkkül tapmışdır. Belə ki, apardığımız araşdırmanın sonunda belə qənaətə gəlmək olar ki, Nanay janrının tarixi-mifoloji mənşəyinin bədii-mifik varlıqlar kimi eyni funksionu daşıyan İnanna və Nənə ilə bağlı olması onun məhz sakral mahiyyətə malik olduğunun göstəricisidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abbaslı İ.; Abdullayeva M.; Əliyev O. Azərbaycan folkloru antologiyası. XIII cild. (Şəki, Qəbələ, Oğuz, Qax, Zaqatala, Balakən) B.: Səda, 2005. 546 s.
2. Ağasıoğlu F. Daşbaba. Türkün daş yaddaşı. B.: Hərbi Nəşriyyat, 2013, 138s.
3. Ağasıoğlu F. Azər xalqı. B.: “Ağrıdağ” nəşriyyat, 2000, 436 s
4. Ağasıoğlu F. Doqquz bitik. İslamöncəsi türk tarixi. V bitik. Mifologiyada tarix. İstanbul, 2019, 437 s.
5. Bayramov A. Tarixi faciələrimiz: Deportasiya, Repressiya və Soyqırım. Sumqayıt, AM965 MMC-nin mətbəəsi, 2015, 416 s.
6. Cəfərsəy İ. İber və Hay folklorunda türk mifik təfəkkürünün izləri. B.: 2014, 217 s
7. Hacıyeva S. Nanaylı-halaylı dünyam. B.: SkyG. 2017, 245 s.
8. Qurbanov T. Ağbaba aşıq mühiti. B.: Elm və təhsil. 2014, 196 s.
9. Qəzənfərqi A. Azərbaycan-qumuq folklor əlaqələri. B.: Elm və təhsil, 2018, 160 s.
10. Tuncay B. Azərbaycan türklərinin İslamaqədərki dili və ədəbiyyatı. B.: Elm və təhsil, 2015, 288 s.

11. Deveci D. Kars yöresi halk müziyi ve halk oyunlarında “Nanay ve Yallı” havaları. Yüksek lisans tezi. Ekim.1998, 145 s.
12. Duygulu M. Türk halk müziyi sözlüyü. İstanbul, Pan yayıncılık, 2014, 516 s.
13. Karakurt D. Türkçe sözcük incelemeleri. Karşılaştırmalı. (Türkçe ve Moğolca lehçe ve şiveleri) Türk dillerinden seçilmiş kelimelerle. Türkiye, E-kitap, 2019, 324 s.
14. Yaltırık H. Türkülerde “Ninni” ve “Sümer” izleri. // EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi 2012 (2): s.37-62
15. Винклер Г. Вавилонская культура в её отношении к культурному развитию человечества / А.И. Певзнер (пер.). М.: Фарость, 2013. 136 с.
16. Гукасян В. Удинско-азербайджанско-русский словарь. Б.: Элм, 1974, 298 с.
17. A dictionary of the Bible comprising its antiquities biography geography and natural history (Edited by William Smith). London, 1861, 462 p.

Айсель АЗИЗОВА
Докторант НАНА

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИХ ИСТОКАХ ЖАНРА НАНАЙ

Резюме: В статье представлены наши исследования об историко-мифологических истоках наная, одного из образцов аутентичного фольклора этнокультурной среды Агбаба. Этнокультурная среда Агбаба отличается богатой жанровой системой аутентичного фольклора. Включающая в себя различные историко-семантические функции жанровая система богата художественными образцами искусства, как нанай, тырынгы и гымгымы. К сожалению, в некоторых научных источниках, говоря об ареале использования наная, название этнокультурной среды Агбаба даже не упоминается. Это можно объяснить тем, что территория, которая называлась Агбаба махалы, сегодня является частью Республики Армения и азербайджанские турки больше не проживают в этом регионе.

В том числе существует ряд гипотез об этимологии происхождения этого слова. Но учитывая факт существования наная в репертуаре тюркских народов по сей день, мы придерживаемся позиции, утверждающей связь его именно с тюркской мифологией, и считаем, что для выявления происхождения нанаяев целесообразнее рассматривать их историко-географическую связь с этнокультурной средой Агбаба.

Ключевые слова: нанай, этнокультурная среда Агбаба, Нене, Инанна, мифология

Aysel AZIZOVA
Doctoral student of ANAS

HISTORICAL AND MYTHOLOGICAL SOURCES OF THE NANAY GENRE

Summary: *The article presents our research about the historical and mythological sources of the genre Nanay - one of the samples of authentic folklore of the ethnocultural environment of Agbaba, that is distinguished by an elaborated genre system of authentic folklore. The genre system includes various historical and semantic functions, is represented by such artistic samples as nanay, tyryngy and gymgymy. In some scholarly sources, describing the area of use of nanay, the name of the ethnocultural environment of Agbaba is unfortunately not even mentioned. This can be explained by the fact that the territory, which was called Agbaba Mahali, today is part of the Republic of Armenia, and the Azerbaijani Turks no longer live in this region.*

There are many hypotheses about the etymological origin of this word? However considering the fact of the existence of Nanay in the repertory of the Turkic people up to present, we are keeping to the position that asserts its connection with the Turkic mythology and presume that in order to identify the origin of the Nanays, it is more to the point to review their historical and geographical connection with the ethnocultural environment of Agbaba.

Keywords: *Nanay, ethnocultural environment of Agbaba, Nene, Inanna, mythology*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor İradə Köçərli
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamilə Dadaşzadə

Yegənə BAYRAMLI

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
“Muğamşünaslıq” şöbəsinin böyük elmi işçisi
Ünvan: Bakı, H. Cavid pr., 31
Email: yegana-bayramli@mail.ru

AZƏRBAYCAN KAMANÇA İFAÇILIĞINDA USTAD SƏNƏTKAR HABİL ƏLİYEVİN ROLUNA DAİR

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, “Şöhrət” və “İstiqlal” ordenli ustad sənətkar, mahir kaman ifaçısı Habil Əliyevin özünəməxsus ifaçılıq ənənəsi tədqiq olunmuşdur. Eyni zamanda, ustadın ifa etdiyi kamança alətinin özəlliyi və onun muğam ifaçılığında əhəmiyyəti işıqlandırılmışdır.
Açar sözlər: Habil Əliyev, muğam, muğam ifaçılıq ənənəsi, kamança, simli musiqi aləti

*“Bizim xalqımız kamançanı həmişə yüksək qiymətləndiribdir.
Ulu babalarımızdan qalan musiqi alətimiz tar və kamançadır.
Başqa sənətlərə çox adamlar gedə bilərlər.
Hər adam mühəndis də, həkim də, müəllim də,
tacir də ola bilər amma tar, kamança çala bilməz.
Hər adam kamança çala bilər,
ancaq sənin kimi çala bilməz. Ona görə də sən bu sənəti seçməyinlə
fəxr edə bilərsiniz. Biz də sənin kimi kamançaçıları Habillə fəxr edirik”.*

Heydər Əliyev

Azərbaycan xalqının ümummilli lideri

Muğam fenomeni qeyri-maddi və mədəni irs kimi tarixən tədqiqatçıların maraq obyektinə çevrilən aktual mövzulardan biridir. Azərbaycan muğamının dünya arenasında təbliği, muğam ifaçılarının peşəkar fəaliyyəti sayəsində həyata keçirilir. Məhz bu ecazkar sənət növü Şərq və Qərb sivilizasiyaları anladığının yaxınlaşmasını və vəhdətini təmin etmək baxımından əvəzsiz mənbədir. İstedadlı ifaçıların Avropada, Amerikada yüksək məharətlə nümayiş etdirdikləri muğam, sadəcə istedadlı bir xalqın ənənələrinə və düşüncə tərzinə bağlı ekzotika kimi yox, bəşəri musiqi – dünya musiqisi kimi dəyərləndirilir. Muğam fenomeni ümumbəşəri mədəniyyətin universal dili olaraq, sərhədlər tanımayan, fərqli musiqi duyumu və düşüncə tərzini olan xalqların genetik yaddaşında dərin izlər əks etdirmək qabiliyyətinə malikdir.

Təbii ki, bu da muğam ifaçılarının daxilindən gələn prosesi aşkarlamaq səyi sayəsində həyata keçirilir. Çünki mövcud sənət növü sadəcə səsin içində dinləyiciyə təqdim olunmur, eyni zamanda, tembr boyaları vasitəsilə, alətin dili ilə ifa olunaraq prosesin gedişatını dinləyiciyə ötürərək onu maarifləndirir. Azərbaycan muğamı dinindən, irqindən, milliyyətindən asılı olmayaraq, hər bir dinləyici ilə məhz onun öz dilində danışmağı bacaran, onu düşündürən fenomendir.

Azərbaycan muğamlarını nəsildən-nəslə varislik yolu ilə ənənəvi şəkildə ötürən sazəndələr vardır ki, onlar hər biri bu şərəfli yolda öz dəst-xətti, ifaçılıq prinsipi ilə seçilən musiqiçilərdən olmuşlar. Belə musiqiçilərimizdən biri də Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, “Şöhrət” və “İstiqlal” ordenli ustad sənətkar, mahir kaman ifaçısı Həbil Əliyevdir.

H.Əliyev 28 may 1927-ci ildə Ağdaş rayonunun Üçqovaq kəndində dünyaya göz açmışdır. Ustadın xatirələrindən bəlli olduğu kimi sənətə gəlməyində iki insanın əvəzsiz xidməti olmuşdur. Bunlardan biri Üzeyir Hacıbəylinin yaxın qohumu olan Əhməd Ağdamski, digəri isə anasıdır. Ə.Ağdamskinin kiçik yaşlı Həbilgilin evində yaşaması, onun həyat yolunun müəyyənləşməsində müstəsna rol oynamışdır. Belə ki, sənət ocağına yığışan musiqiçilər, muğamları, təsnifləri müzakirə edər, tarda, kamançada ifa edərək “ev konsertləri” təşkil edərildilər. Keçirilən bu məclislər hələ kiçik ikən Həbildə musiqiyə olan maraq və diqqətin başlanğıcı olmuşdur. 6 yaşlı uşaq saatlarla Əhməd Ağdamskinin tarda olan ifasına qulaq asaraq, ondan mənəvi qida alırdı. Bu maraqdan irəli gələrək, Anası Nisəxanım 6 yaşlı Həbili, dayısı oğlu, eyni zamanda, məktəbin direktoru olan Bilal Muradovun yanına aparır. Lakin, yaşının az olmasından dolayı onu musiqi məktəbinə qəbul etmirlər. Nəhayət bu, bir il sonra baş verir. Balaca Həbilin tar alətinə olan marağı öncəliklə onun tar sinfində, daha sonra isə bu aləti sinəsində tuta bilmədiyini üçün kamança simli musiqi alətində ifa etməsi ilə nəticələnir.

Uşaq illəri Böyük Vətən müharibəsinin (1941-45-ci illər) qızğın vaxtına düşdüyündən sənətkar çox keşməkeşli və əziyyətli bir dövərdə yaşamışdır. Belə ki, müharibədən qara kağızı gələn atası və böyük qardaşının həlak olma xəbəri ailəni bərk sarsıtmışdı.. “Onda anam ağlayıb şivən qoparırdı. Çox qərribə idi. Onda mən ağlaya bilmirdim. Ancaq kaman (kamança - Y.B.) çalırdım. Sanki dərdimi kamana deyirdim. Elə bil bütün anaların, bacıların dərdi, kədəri mənim kamançamın simlərinə hopmuşdu. Mənə elə gəlir ki, indi də kamanda o qəmli sədalar, o fəryadlar qalmaqdadır...” [9]. Beləcə balaca Həbil müharibənin ağrı-acısına məhəl qoymayaraq saatlarla eyvanlarında əyləşib öz kamança alətində ifa edərmiş. Eyni zamanda təhsilini yarımçıq qoyub erkən yaşlarından el şənliklərində kamança ifa etməyə başlamışdı ki, ailəsinin maddi tələbatını qarşılaya bilsin.

Sənətə kiçik yaşlarından başlayan ustad, öncəliklə el şənliklərində, daha sonra dostunun (“uşaqlıq dostum Fikrət olmasaydı... bəlkə Həbil Kaman da olmazdı”) [6, s. 8] təkidi ilə Bakıya gəlib 1952-ci ildə Asəf Zeynallı adına musiqi məktəbinə (indiki Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kolleci -

Y.B.) uğurla qəbul olur. Burada o, kamança alətinin sirlərini dərinlən mənimsəyir. Tezliklə H.Əliyev 1953-cü ildə tarzən Hacı Məmmədovun dəvəti ilə Filarmoniyaya gəlir. Direktor Şəmsi Bədəlbəyli, bədii rəhbər Soltan Hacıbəyov, Niyazi, Səid Rüstəmov onun ifasını dinləyirlər. Bir neçə gündən sonra onu Filarmoniyaya müşayiətçi kimi işə qəbul edirlər. Filarmoniyaya gəlişi sənətkarın peşəkar səhnə fəaliyyətinin başlanğıcı olmaqla yanaşı, səhnədə olan ustadların- Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Şövkət Ələkbərova, Həqiqət Rzayeva, Sara Qədimova və bir çox başqa sənətkarları müşayiət etməklə, onların yaradıcılığından bəhrələnərək ifasını daha da təkmilləşdirilməsi ilə nəticələndi.



Azərbaycan Respublikasının xalq artistləri xanəndə Yaqub Məmmədov, tarzən Həbib Bayramov, kamança ifaçısı Həbil Əliyev (Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin foto arxiv)

Təhsilini bitirdikdən sonra gənc ifaçı tezliklə, yəni 1955-ci ildən Filarmoniyada solist ştatına keçirilir. Bundan sonra onun solo səhnə fəaliyyətində canlanma baş verir. Özünəməxsus ifası ilə dinləyici kütləsinin ürəyini fəth edən Həbil durmadan çalışır, ifa texnikasını təkmilləşdirərək kamançada yeni xallar, çalarlar üzərində işləyir, bilik və bacarığını artırmağa başlayır. 1961-ci ildə Azərbaycan Dövlət Televiziyasında ustadın ilk solo konserti oldu. “Segah” muğamının yeni çalarda ifası dinləyici kütləsi, eləcə də, musiqi ifaçıları tərəfindən rəğbətlə qarşılandı. Təsədüfi deyil ki, “Segah” muğamını bir çox ifaçılar səsləndirmişlər. Lakin, ustadın ifa etdiyi “Segah” muğamında başqa çalarlar var. O, “Segah” muğamına yeni nəfəs verərək, öz ürəyini, ifa improvizasiyasını, “melizm”, “trel”, “qlissando” kimi melodik boyalarını əlavə etməklə Azərbaycan muğam ifaçılıq sənətində “Həbil Segaha” möhürünü vurmuşdur. Ustad bu müvəffəqiyyətdən ruhlanaraq, durmadan öz üzərində çalışır, yeni-yeni axtarışlarda olaraq, bir çox muğamlarımıza kamança alətinə yeni həyat bəxş edirdi. Ustada sual olunduqda ki, “Həbil Segahını necə oldu çal-

dınız ? Bu, müəyyən hadisə ilə bağlıdır?” - o, belə cavab vermişdi: “Bakıda yeni mənzil almışdım. Filarmoniyada konsertim var idi. Sevincim o qədər idi ki... Bu sevinc qanadlarında da kaman (kamança - Y.B.) simlərinin yağılı harayı ilə xəyalən atamı, qardaşlarımı axtarırdım. İllərin təzadlı bənd-bərəsindən, müharibənin alovlarından keçən axtarış uzandıqca çaldığım “Segah” da uzanır, uzanır, yanıqlı göynərtili notlar nalə çəkirdi. Bax, “Habil Segahı” belə yarandı” [6, s. 27]. H.Əliyevin müxtəlif vaxtlarda ifa etdiyi “Segah” muğamını müqayisə etsək [10; 11; 12; 13] hər ifadə təkrarsız, misilsiz çalğı, yeni tembr boyaları, yeni çalarlar müşahidə edərək. Bu da təbii ki, ustadın keçdiyi yaradıcılıq yolunun nəticəsidir.

“Segah”, “Bayatı Qacar”, “Rahab”, “Bayatı Şiraz” və digər muğamlar sənətkarın idrakından gələn biliyin canlandırılması üçün, təşəkkül hadisəsini yaşayaraq, yaradıcılıq prosesi keçməklə, hər bir mərhələni ruhən yaşayaraq mənəvi cəhətdən ucalaraq, nurlanma zirvəsini fəth etdiyi şah əsərlər silsiləsindədir.

Habil Əliyev sələfləri olan ustad sənətkarların ifa üslubuna hörmətlə yanaşaraq, ənənəyə sadıq qalmaqla bərabər, öz fərdi yaradıcılıq yolunu cızan, özünəməxsus ifa üslubuna malik musiqiçi idi. Bu özünəməxsusluq həm ustadın ifa etdiyi kamança musiqi alətində, həm də onun canlandırıdığı (səsləndirdiyi) musiqidə öz əksini tapmışdır. Muğam ifaçılığında öz dəst-xətti, ifa üslubu olan ustad sənətkar, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında əhəmiyyətli töhfələr vermişdir. Belə ki, sənətkar Azərbaycan simli yaylı musiqi aləti olan kamançanın səslənməsinə yeni xallar və rənglər qatmış, eyni zamanda, onun konstruktiv quruluşunda dəyişikliklər edərək ifa imkanlarını genişləndirmişdir. Belə ki, ustadın kamança musiqi alətində etdiyi rekonstruksiya işi onun ifasının özəlliyinə də təsir etmişdir.

Muğam ifaçılığında ustad sənətkar daxilindən gələn, onun idrak təfəkküründən süzülən səsləri əldə etmək üçün alətdə təkmilləşmə işi aparmaq məcburiyyətində qalır. Belə ki, xalq artisti H.Əliyev öz alətində daxilindən, ruhi aləmindən gələn səsləri əldə etmək üçün mövcud olan alətin qolunu qısaltmışdır. Standart uzunluğu 29 sm olan kamança yaylı musiqi alətinin qolunu iki sm qısaldaraq 27 sm etmişdir.



Habil Əliyevin rekonstruksiya işi apardığı kamança musiqi aləti. Foto müəllifindir

Məlum olduğu kimi, kamança simli yaylı musiqi alətində pərdələr yoxdur. Bu baxımdan rekonstruksiya əsasında barmaqlar arasındakı məsafələr kiçilmiş, eyni zamanda, yeni mükəmməl səs effekti yaranmışdır [1, s. 62]. Ehtimal edirik ki, ustadın mövcud rekonstruksiya işi muğam ifaçılığında itirilmiş səslərin bərpa-sına zəmin yaradır. Mövcud olan rekonstruksiya işini Azərbaycan Respublikası-nın xalq artisti Elşən Mansurov, Azərbaycan respublikasının əməkdar artisti Elnur Əhmədov kimi muğam ifaçılarımız öz alətlərində etmişlər.

Ustad xatirələrinin birində “Mənim kamançama erməni ustaları xəyanət elə-di” deyər qeyd etdi. “Onlara inandım, axı bizim millət safdır. Birinə etibar elədim, kamanı verdim ki, üzünün dərisini dəyişdirib gətirsin (Ehtimal edirik ki, ustad müsahibədə kamança simli musiqi alətindən bəhs etmişdir, çünki kamançanın ça-nağının üzərinə dəri çəkilir. Kamandan isə kamançanı səsləndirmək üçün istifadə olunur.: Y.B.). İcini açıb çanağını yonmuşdular. Soruşanda dedilər ki, səsi yaxşı çıxsın deyər belə etmişik. Amma mən çala bilməyim deyər qəsdən eləmişdilər. Rəh-mətlik Əhsən müəllimlə (Əhsən Dadaşov.: Y.B.) Hindistanda bir yerdə idik. Möh-kəm ağladım. O dedi, darıxma, gedib birini də düzəltdirərsən. Dedim, ağac çoxdur, kamança da çoxdur, amma mən o səsi itirdim. O mənim ürəyimin səsi idi” [9]. H.Əliyev ifa etdiyi kamança musiqi alətini məhz öz ürəyinin səsinə dilləndirirdi.

*Kamanə kamanda toxunan zaman,
Səslər dama-dama coşdu, çağladı.
Yazıq bir qəlbin ah-amanından
Bəlkə göy kişnədi, bulud ağladı...
Bəxtiyar Vahabzadə [5, s. 10].*

Özünəməxsus ifa prinsipi ilə seçilən Habil Əliyevin yaradıcılıq yolu tezliklə xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə ilə kəsişir. Sonradan bu kəsişmə onların birgə fəa-liyyəti möhkəm bağlara söykənərək əsil dostluğa çevrilir. “İlk məhəbbət”, “Gülə-sən gərək” B.Vahabzadənin sözlərinə bəstələnmiş mahnılar silsiləsindəndir. Usta-dın ifasından ilhamlanan xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə: “Habil əslində xalq mu-siqi yaradıcılığının ifaçısıdır. Lakin onun ifasında “Habil çaları” da var. Bizi va-leh edən də budur. Çünki biz bu çalarları Habilə qədər heç bir kaman ifasında görməmişik. O, sadəcə çalmır, yaradır. Bəziləri kimi yaradıcılıqla axtarıqlarını eninə-uzununa yox, dərin qatlara tuşlayan Habil düşündüyünə görə bizi də düşün-dürməyi bacarır. Düşündürməyən sənət sənət deyil. Buna görə də biz Habilə çalğı-çı, yaxud ifaçı deyil, sənətkar deyirik” [7]. Sənətkarın ifasının özünəməxsusluğunu ifadə edən şair “Habilin kamana gətirdiyi səs neylə kaman arasında özünəməxsus bir səsdir. Bəlkə də bu səs insan səsinə bir qədər yaxındır. Bu səsdə bəzən vahimə, bəzən inilti, bəzən də cəngavərlik duyuram. Biz Habilin ifasından sonra kamanın (kamançanın Y.B.) nə qədər böyük imkanlara malik olduğunu görürük” [5, s. 95].



H.Əliyevin ifası təfəkkürün məhsulu olan sözlərin səslərdəki təzahürüdür. Ustad ifa edir, öz ifası ilə düşündürür, bu düşüncə axınının ardınca gedən dinləyici baş verən hadisəni öz iç dünyasında canlandırır. İfaçı yaradıcılıq prosesi zamanı musiqinin ahəngdarlığına varmaqla, prosesə nüfuz olur. Bu zaman tarıma çəkilməmiş simlərdə gərginlik artır. İfaçı vəhy əldə etmək üçün haldan-hala düşür nəticədə yeni ideyanın həyata gəlməsi anını dinləyici ilə birgə yaşayır. Əldə etdiyi biliyi canlı yolla dinləyiciyə transformasiya edir.

H.Əliyev ənənə ilə müasirliyin kəsişməsində yaşayıb yaradan sənətkar idi. Sözlün əsil mənasında özünəməxsus ifaçılığı ilə seçilən ustad sənətkar öz kamanı ilə əsrlərin ecazkarlığını, sirli sakral dünyasını aşkarlamışdır. Muğamın düzgün səsləndirilməsi ifaçının şəxsi yaradıcılığından və onun ifaçılıq fantaziyasının zəngin olmasından bilavasitə asılıdır. Muğam fenomeni zəngin bilik mənbəyidir. Bu baxımdan onda mövcud olan biliyin dinləyiciyə ötürülməsi üçün ifaçıdan yüksək fitri istedad və xüsusi improvizə tələb olunur. “...İmprovizə öz yaradıcılıq fantaziyanı “ixtiraçılıq” əzmini nümayiş etdirmək üçün muğam ifa edən xanəndə və sazanda-ifaçı qarşısında geniş imkanlar açır” [8, s. 56].

H.Əliyev ifasına “vibrasiya”, “glissando”, “pizzicato”, “forşlaq”, “mordent”, “trel” kimi müxtəlif melizmlərdən istifadə etməklə, eyni zamanda, bu xırda melizmlərə öz böyük ürəyini qatmaqla mükəmməl sənət əsəri yaratmışdır. Ustad çaldıqca hər ifasında yeni vəcd, hər vəcdə yeni nəfəs, hər nəfəsdə yeni aləm, yeni dünyanı kəşf edir. Öz dünyasından gələn zəngin fikirləri isə bu alət vasitəsilə dinləyici kütləsinə barmaqları vasitəsilə ötürür. Kamança aləti bir növ burada əldə olunan zəngin informasiyanın ötürülməsi üçün rabitə rolunu icra edən cihaz funksiyasını daşıyır. Sənətkarın muğam ifasında, yaradıcılıq prosesinə qovuşmaqla həmin anda təxəyyülündən əldə olunan improvizasiyaların yeni variantları əmələ gəlir.

Mahir kamança ifaçısı ənənəyə sadıq qalaraq muğam dəstgahlarımızı ənənə konteksti çərçivəsində ifasına, eyni zamanda, müasirliyi, yeniliyi özündə ehtiva edən (“Cücələrim”in özünəməxsus ifası. Y.B) özünün bəstələdiyi bir sıra mahnıları ilə ifaçılığını davam etdirirdi. “Ənənəni məhsuldar zəmin, onun özünəməxsus yaşıqlarını isə yol göstəriciləri kimi qavrayan, duyan və öz peşəsini bu yönümdə təqdim edən sənətkar mütləq ənənəni zənginləşdirir” [6, s. 20]. H.Əliyev məhz ənənənin qanunlarını dərk edib onu daha da zənginləşdirən ifaçılardan idi. Onun ifaçılıq ənənələrinin səyi sayəsində kamança aləti xalqımıza yenidən ərməğan oldu.

Akademik Bəkir Nəbiyev Həbil sənətini, onun ifaçılıq ənənələrini dəyərləndirəndə “Mən hərdən düşünürəm ki, görəsən, Həbilin sənət uğurlarının onun po-

pulyarlığının sirri nədədir. Bu qərara gəlirəm ki, o öz ifaçılıq fəaliyyətinin ən barlı-bəhrəli, ən dolğun çağlarında kamançasını adətərdə olduğumuz mənada çalmaqla kifayətlənməmiş, bu unikal aləti öz sənət möcüzələri ilə canlandırır diləndirmiş, onu insan kimi danışdırmağa müvəffəq olmuşdur” [5, s. 92].

Muğamın zənginliyini, onun kamil bilik sahəsi kimi ahəngdarlığını duyan ifaçı ona donmuş bir abidə kimi deyil, öz təfəkküründən gələn boyalarla rəng qatararaq ənənə sistemi çərçivəsində yenilik gətirmişdir. İfaçının idrak təxəyyülündən keçən mənə çalarları, onun ruhi aləmlə əldə etdiyi bilik barmaqlarına hoparaq, vəhdətdə olduğu kamança aləti vasitəsilə dinləyiciyə ötürülür. Sənətkar öz ifaçılığına aydınlıq gətirərək “Mən həmişə, hər yerdə çalışmışam ki, dinləyicilər mənə yalnız çalğıçı kimi dinləməsinlər. Muğamın xarakterinə uyğun hekayət söyləyən, qəlbi dolu aşiq, ürəyini açan hüznü adam kimi qulaq assınlar. Gözümü yumum, eşidib qulaq asanlara asta-asta həzin nəğmə söyləyim” [6, s. 27]. Sənətkarın ifası ruhi proses vasitəsilə insanı başqa aləmə qovuşdurur. Belə ki, zahiri baxışdan sadə görünsə də daxili zənginliyi ilə əks-səda yaradan sənətkar öz ifası ilə, həmçinin aləti ilə zamanın keçmişindən obrazlı şəkildə xəbər verir.

Akademik Vasim Məmmədəliyev Habil ifaçılığını aşağıdakı təsnifata uyğun qruplaşdırmışdır:

1. Habil Əliyev kamançaya Azərbaycan ruhu, Azərbaycan nəfəsi, Azərbaycan rayihəsi gətirib, onu bizimkiləşdirdi. Başqa sözlə desək Habil Əliyev kamançanı “texnar” erməni ifaçılarının əlindən alıb yenidən millətimizə qaytardı.

2. Habil Əliyev kamançanın səs palitrasını, texniki imkanlarını genişləndirib, ona özünəməxsus yeni tembr, səslənmə və çalarlar gətirdi.

3. Habil Əliyev kamança alətini müşayiətçi alətdən qüdrətli solo alətinə çevirdi. Habil kamançadan istədiyi səsi, istədiyi effekti ala bilir. Onun kamançasının səsi tamam başqadır” [5, s. 106].

Bu da təsadüfi deyil ki, Habil sənətindən, onun alətinin ahəngdar tembrindən mənəvi qida alan görkəmli Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, UNESCO – nun “Sülh naminə İncəsənət xadimi” Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Şöhrət ordenli, professor Firəngiz Əlizadə “Habilsayağı” pyesini bəstələmişdir. Əsər Şərq və Qərb mədəniyyət konteksti çərçivəsində yaranmışdır. Ustad: “Habilsayağı” - xüsusi musiqidir. Bu - Azərbaycan bəstəkarı tərəfindən yaradılmış müasir klassik musiqidir. Onda mənim üslubum çox ilhamla təcəssüm olunmuşdur, eyni zamanda, mənim ruhum saxlanılmışdır. Firəngiz xanım mənim üslubumu təhrif etməmiş, mənim musiqi dilimin özünəməxsusluğunu pozmamışdır. O, muğamın dilini düzgün ifadə etmiş, əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirmiş, öz fantaziyası ilə dolğunlaşdırmışdır...” [4, s. 63].

Sənətkarın ifasında muğam ifaçılığına xas olan nadir improvizasiya bacarığı, misilsiz ifaçılıq texnikası, Şərq mədəniyyət paradigmasına məxsus incə musiqi duyumu, gözəl zövq və dəqiq ölçü hissi vardır. Bu da danılmaz həqiqətdir ki, Şərq mədəniyyəti daim zəka və biliyin mənbəyi hesab olunaraq, özü-özünü dərk etməyə,

daxili etiqad zənginliyinə malik olub, intuitivizmə və irrasionalizmə istiqamətləndirən bir bilik sahəsi olmuşdur [1, s. 11]. Məhz Habil ifasında biz bu intuitivliyi, Şərq mədəniyyətinə məxsus olan zəka və biliyi duyuruq. O, batindən gələn yüksək mənə çalarlarını öz kamança alətində məharətlə ifa edərək, zahirən canlandırır.

Ustadın pedaqoji fəaliyyəti barəsində sual olunduqda “Yetiştirməm olmayıb... Əgər olsaydı, onlara zülm edərdim. Çünki bir musiqini bu gün bir cür, sabah isə başqa cür çalırdım. Bir gündə 10-12 saat məşğul olurdumsa, yenə də azdır, - deyirdim. Mənim tələbələrım olmayıb, amma mənim lent yazılarıma baxıb mənim kimi çalırlar. Kimsə deyib ki, əsl müəllim odur ki, o dərs demədən tələbələr olsun. Mənimki bu deyimə bənzəyir...” [3]. Həqiqətən də ustadın yetirmələri olmayıb, lakin, o öz ifasından ilhamlanan neçə-neçə gənc nəslin kamança musiqi alətinə olan marağının qaynağıdır. Habil ifası əsrlərlə varislik yolu ilə qan yaddaşımıza hopan zəngin irsin təcəssümüdür.

XX əsrdə mahir kaman ustad sənətkarları muğam ifaçılıq sənətində əvəzsiz iz qoymuşdur. Habil Əliyev, Elman Bədəlov, Tələt Bakıxanov, Ədalət Vəzirov, Şəfiqə Eyvazova, Fəxrəddin Dadaşov, Ağacəbrayıl Abasəliyev, Mirnazim Əsədullayev, Munis Şərifov, Elşən Mansurov, Elnur Əhmədov, İsmayıl Həmidov, Toğrul Əsədullayev kimi sənətkarlar kamança musiqi alətində muğam ifaçılıq ənənələrinin sirlərini dinləyici arenasına çatdırmışlar.

Sənətkar peşəkar fəaliyyəti ilə xalqa ruhunu maarifləndiridiyi üçün 1964-cü ildə “Əməkdar artist”, 1978-ci il 11 yanvar tarixində isə “Xalq artisti”, 28 may 1997-ci ildə “Şöhrət” ordeni, 19 oktyabr 2007-ci ildə isə “İstiqlal” ordeni ilə təltif olunmuşdur. Ustad dünyanın Amerika, Almaniya, Fransa, İngiltərə, Hindistan, Pakistan, İran, Misir, Tunis, Suriya, və bir sıra başqa ölkələrində qastrol səfərlərində olmuş, Azərbaycan musiqi mədəniyyətini layiqincə təmsil etmiş, milli musiqi alətimiz olan kamançanı dünya arenasına təqdim etmişdir.

Təsədüfi deyil ki, mədəniyyətimizə, milli musiqimizə, musiqi alətlərimizə olan qayğı və diqqət, onun daim qorunması dövlətin qarşısında öndə duran prioritet istiqamətlərdəndir. Bu baxımdan Azərbaycanın Birinci vitse-prezidenti, Heydər Əliyev fondunun prezidenti UNESCO-nun və İSESKO-nun Xoşməramlı səfiri Mehriban Əliyevanın dəstəyi ilə, 2017-ci ilin dekabr ayının 7-də Koreya Respublikasının Jeju adasında keçirilən UNESCO-nun Qeyri-Maddi Mədəni İrsin Qorunması üzrə Hökumətlərarası Komitəsinin 12-ci sessiyasında Azərbaycan Respublikasının və İran İslam Respublikasının birgə təqdim etdiyi “Kamança simli musiqi alətinin hazırlanması və ifaçılıq sənəti” UNESCO-nun Qeyri-Maddi Mədəni İrs üzrə Repräsentativ Siyahısına daxil edilib.

Respublikada kamança simli musiqi alətinin təbliği, tədrisinin inkişaf etdirilməsi və istedadlı uşaq və gənclərin aşkarlanması məqsədilə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin dəstəyi ilə 2016-cı ilin aprel-may ayları tarixində Habil Əliyev adına gənc kamança ifaçılarının respublika müsabiqəsi, 2018-ci ildə isə “Kamança simli musiqi alətinin hazırlanması və ifaçılıq sənəti” UNESCO-nun

Qeyri-Maddi Mədəni İrs üzrə Reprezentativ Siyahısına daxil edilməsi münasibətilə Habil Əliyev adına gənc ifaçıların II Respublika müsabiqəsi keçirilmişdir. Qeyd olunan müsabiqələrin keçirilməsində əsas məqsəd, kamança ifaçılığının təbliği, respublikada kamança ixtisası üzrə musiqi təhsilinin inkişaf etdirilməsi, istedadlı uşaq və gənclərin aşkara çıxarılması, onların dəstəklənməsi, eləcə də milli musiqi mədəniyyətimizin əvəzsiz xidməti olan, məşhur kamança ustası Habil Əliyevin xatirəsinin əbədiləşdirilməsi olmuşdur.

Araşdırmanın yekunu olaraq qeyd edək ki, ustad, kamançaya milli nəfəs, milli ruh qatmaqla onu Azərbaycan musiqi aləti olaraq dünyaya çatdırdı. Sənətkar öz ifası ilə sübut etdi ki, kamança musiqi alətində təkcə bəstəkar əsərləri deyil, eləcə də muğamlarımızın solo ifası mükəmməl səslənir. O, kamança musiqi alətini rekonstruksiya etməklə, bu alətin tembr akustik imkanlarını genişləndirərək yeni çalarlar bəxş etdi. Eyni zamanda, bu aləti təkcə üçlükdə, ansamblda, orkestrdə müşayiətçi alət kimi deyil dünya arenasına solo alət kimi tanıtdı. Sadalananlar muğam ifaçılıq ənənəsinin, simli musiqi alətlərimizin yad təsirlərdən qorunmasında atılan ən ümdə addımlardandır. Cari vaxtda Habil sənəti yolu, onun əsrlərdən bu günümüzdə qədər varislik yolu ilə nəsil-dən-nəslə ötürülən muğam ifaçılığı gənc musiqiçilər üçün əsl məktəbdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bayramlı Y.Z. Azərbaycan simli musiqi alətləri milli mədəni ənənənin tərkib hissəsi kimi. Fəlsəfə doktoru dissertasiya işi. Bakı, 2014, 145 s.
2. Bayramlı Y.Z. Kamança yaylı simli musiqi aləti ənənə və müasirlik rakursunda. // "Musiqi dünyası" jurnalı № 2 (59), 2014, s. 100-102
3. Daşdəmirli Ə. Mən kamançaya borclu qalmamışam. // Azərbaycan müəllimi. 2011. 11 noyabr. s.12-13. URL:http://anl.az/down/meqale/az_muellimi/2011/noyabr/211748.htm
4. Manafova C. Firəngiz Əlizadənin "Habilsayağı" əsərində muğamdan istifadə prinsipləri. // "Mədəni həyat" 2013-12 s. 63-65
5. Ol Ə. Kaman əfsanəsi. H. Əliyev haqqında. B.: Aspoliqraf, 2012, 160 s.
6. Rəhimli İ.Ə. Habil Kaman (Sənətdə keçən ömür). B.: İşıq, 1987, 112 s.
7. Xəlilzadə F. Möcüzəli tərənələr dünyası. // "Azərbaycan", 2012 14 iyun, s.6
8. URL: <http://www.anl.az/down/meqale/azerbaycan/2012/iyun/424.htm>
9. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. B.: Təhsil, 2013, 336 s.

SAYTOQRAFIYA:

10. Habil Əliyev: Ermənidən kamança dərsi almışam. URL: <https://kulis.az/news/6786>
11. Səxavət Məmmədov, Habil Əliyev "Segah" muğamı
12. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=crZeil9nb2Y>
13. Habil Əliyev "Segah", "Apardı Sellər Saranı"
14. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3EN6FIOWWH8>
15. Habil Əliyev "Segah",
16. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RYx0bAYdoMQ\>

17. Habil Əliyev “Segah”
18. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UKOWIKFm4XU>
19. IMSLP Category: Aliyev, Habil. URL: [https://imslp.org/wiki/Category:Aliyev, Habil](https://imslp.org/wiki/Category:Aliyev,_Habil)

Егана БАЙРАМЛЫ

Доктор философии по искусствоведению,
Старший сотрудник отдела «Мугамоведения»
Института Архитектуры и Искусства НАНА

О РОЛИ ГАБИЛЯ АЛИЕВА В РАЗВИТИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА НА КЯМАНЧЕ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

***Резюме:** В представленной статье исследуется особая исполнительская традиция народного артиста Азербайджанской Республики, орденоносца «Шохрат» и «Истиглал», виртуозного кяманчиста Габил Алиева. Между тем, подчеркивается особенность конструкции самого инструмента кяманчи мастера и его важная роль в исполнении мугама.*

***Ключевые слова:** Габил Алиев, мугам, традиция исполнения мугама, струнный музыкальный инструмент кяманча*

Yegane BAYRAMLI

PhD in Arts Studies
Institute of Architecture and Arts of ANAS
Senior researcher of Mugam Studies Department

TOWARDS THE ROLE OF HABIL ALIYEV IN THE DEVELOPMENT OF THE KAMANCHA PERFORMANCE IN AZERBAIJAN

***Summary:** Azerbaijan Republic People's Artist, “Shohret” and “Istiqlal” order bearer masterly kamancha player Habil Aliyev's special performance tradition has been investigated in the presented article. Meanwhile, the speciality of the master's kamancha instrument and its importance in mugam performance has also been covered.*

***Keywords:** Habil Aliyev, mugam, mugam performance tradition, kamancha stringed musical instrument*

Rəyçilər: sənətsünəşliq üzrə elmlər doktoru, professor Sevil Fərhadova;
sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əfsanə Babayeva

Cəmilə ƏMİROVA

BMA-nın müəllimi və dissertantı
Ünvan: Bakı şəhəri, Ş.Bədəlbəyli küç. 98
Elmi rəhbər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent Məmmədəliyeva Turan
E-mail: djamaamirova@mail.ru

XARİCİ PIANOÇULARIN YARADICILIĞINDA CAZ KLASSİKASININ TƏFSİRİ İLƏ BAĞLI BƏZİ MƏSƏLƏLƏR

***Xülasə:** Məqalədə Əhməd Camal, Bill Evans, Erol Qarner, Oskar Piterson, Çik Koria, Hörbi Henkok kimi musiqiçilərin ifasında caz standartlarının ifaçılıq xüsusiyyətləri işıqlandırılır. Onların üslub və pianoçuluq xüsusiyyətlərinin qısa xülasəsi göstərilir. Caz standartının tarixi əhəmiyyəti və caz tarixi çərçivəsində ifaçıların müasir təfsir xüsusiyyətləri təqdim edilir.*

***Açar sözlər:** caz musiqisi, caz standartı, xarici pianoçular, ifa tərz, caz pianizmi*

Özünəməxsus caz ifaçılığı məkanı olan Azərbaycanda cazla bağlı tədqiqat işləri həmişə aktualdır. Milli musiqişünaslıqda caz ifaçılığı mövzusuna bir sıra dəyərli tədqiqatlar həsr olunmuşdur. Onlardan milli fortepiano sənətinin tarixi və nəzəriyyəsi, o cümlədən caz probleminin ilk tədqiqatçısı kimi Lalə Rzayevanı, V. Mustafazadə və R.Babayev yaradıcılığının tədqiqatçısı kimi Rauf Fərhadovu, Azərbaycan caz musiqiçilərinin improvizasiyalarında harmonik dilin təhlilinin ilk tədqiqatçısı kimi Turan Məmmədəliyevanı qeyd etmək lazımdır. Bu məqalədə isə ilk dəfə olaraq Azərbaycan elmi musiqişünaslığında dünya caz pianoçularının ifalarının təhlili ilə bağlı məsələlər elmi müstəviyə çıxarılır. Təbii ki, araşdırma zamanı biz xarici ölkə tədqiqatçılarının işlərinə istinad etmişik.

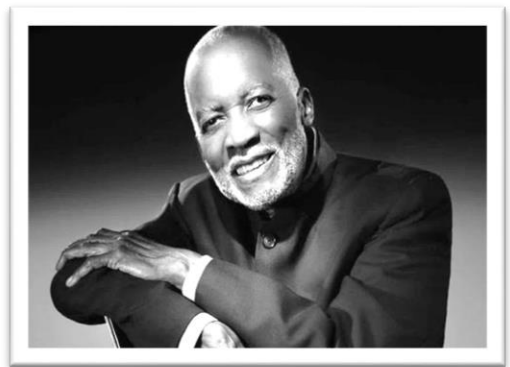
Ən geniş yayılmış mülahizələrə əsasən Qərb pianoçuluq məktəbi caz üslubunun mövcudluğu və inkişafı, onun əsas təmayüllərinin və ənənələrinin qurulması dövründə formalaşmışdır [3]. Öz inkişafı dövründə caz musiqiçilərinin yaratdığı musiqi kompozisiyaları klassik pianoçular üçün nümunə olaraq, onların fərdi təfsirləri üçün standartla çevrilmişdir. Onların sırasında müxtəlif interpretasiyalarda, tamamilə yeni rəqəsdə təqdim edilmiş *“Hanımeli gülü”* (*“Honeysuckle Rose”*), *“Payız yarpaqları”* (*“Autumn Leaves”*), *“Mənim axmaq ürəyim”* (*“My Foolish Heart”*), *“Karvan”* (*“Caravan”*) kimi kompozisiyaları qeyd edə bilərik. Caz ifaçılığı ilə bağlı standartlar daha çox improvizasiya sənətinin təşəkkülünün əsas xüsusiyyətlərinin ciddi və əsaslı surətdə müəyyən edildiyi *svinq* (Qeyd 1) üslubunun formalaşması dövründə inkişaf etmişdi. Caz aranjimançılarının və bəstə-

karlarının meydana çıxması melodiyalarda müəyyən formanın təamlığını yaratdı. Dyuk Ellinqton, Art Teytum, Errol Qarner, Oskar Pitersonun yaradıcılığında caz klassikası öz yerini tapdı və caz pianizminin bir hissəsinə çevrildi [1].

Bibop (Qeyd 2) üslubunun yaranması və musiqidə yeni üslub ifadə vasitələrinin peyda olması ilə caz klassikası həm harmoniya, həm də xarakterinə görə dəyişməyə məruz qaldı. Əsərlərin harmonik sxemi və melodik inkişafı istiqamətində işləmələr təhkiyə dilinin çətinləşməsinə gətirib çıxardı. Standartlar onların imkanlarını göstərən yeni səslənmə ilə yeni çalarlar əldə etdi. *Modal-cazın* (Qeyd 3), *kul-cazın* (Qeyd 4) yaranması ilə caz-rok üslubunun standartları yeni fortepiano caz məktəbinin ayrılmaz bir hissəsinə çevrildi.

Caz klassikasının tarixinə nəzər salsaq görürük ki, bu tarix zamanın təsiri və dinləyicilərin üslub seçimi altında formalaşırdı. Caz standartlarının böyük hissəsi filmlərdən, musiqilərdən, klassik musiqidən əmələ gəlirdi [4]. Caz pianoçuları mövcud standartları müasir üslublar çərçivəsində yozmağa çalışaraq həm də öz daxili dünyagörüşü və bacarıqlarına uyğun olan fərdi ifaçılıq tərzini yaratmaqla standartları yenidən dərk etməyə çalışırdılar. Artıq təşəkkül tapmış məşhur melodiyanı başqa cür şərh etmək bacarığı ifaçı üçün çox çətin bir vəzifədir. Daxili interpretasiya faktorları pianoçu ustalığını müəyyənləşdirən məqamlardan biridir. Melodiyanın zənginliyini ötürmək bacarığı yeni icra standartları əsasında formalaşdırılmış üslub çərçivəsində qiymətləndirilməyə başladı. Bu zaman pianoçu orijinal versiyanın qorunub saxlanılmasına nə qədər yaxın olmağa çalışsa da, bununla belə ustalıq sərhədlərini genişləndirmək bacarığının nə qədər qiymətləndirildiyini də nəzərə alırdı. Beləliklə, standart belə müəyyən olunur: pianoçu mövzunun ilkin keçirilməsini təqdim edərkən formaya riayət etməyə çalışır, bununla da bəstəkarın zaman və dövrünə hörmətlə yanaşır, tədricən bu mövzunun çərçivəsindən kənara çıxır və melodiyanın motivləri və ya fraqmentləri üzərində “yeni” forma, bəzən isə məzmun yaradır [2].

Ötən illərin parlaq ifaçıları arasında yaradıcılığı və interpretasiyası caz ifaçılığının inkişaf tendensiylərini formalaşdırmış **Əhməd Camal (1930)** (Qeyd 5) və onun gözəl bitki adından götürülmüş **“Poinciana” (bəstəkar Net Saymon)** [3] kompozisiyası ifaçının eksentrik və oynaq təbiətini əks etdirən bilən parlaq xarakterə malikdir. Bu xüsusiyyətlər pianoçunun xarakterini və həyatına olan münasibətini çox aydın şəkildə əks etdirir. Kompozisiya ritmik-seksiya və fortepiano ansamblı üzərində qurulub və onlar bir-birini tamamlayır. Pianoçu çox ehtiyatla yüngül, qırıq-qırıq akkordlarla “cavab verir”. Əsas ritmik



bölmə şən bir mühit əmələ gətirən kontrabas və zərb alətləri vasitəsilə yaradılır. Əslində, lakonik vasitələrdən istifadə edərək Ə. Camal elə bir orijinal vəhdət yaradır ki, burada fortepiano ritm-seksiya ilə vahid orqanizm kimi çıxış edir. Bu kompozisiyada onun ifa üslubu və tərzı çox fərqlənir və onun ustalığını, eləcə də şah əsərlər yaratmaq bacarığı göstərilir.



Kədərli, amma yüngül əhval-ruhiyyə ilə aşılانmış **“Nə xəbər var”** (**“What’s new”** - **bəstəkar Bob Haqart**) [4] - kompozisiyası “Poinciana” bəstəsinin prinsipi ilə qurulmuşdur. Ə. Camal kompozisiyanın xarakterini çox gözəl interpretasiya edərək, incə çalarlardan və səs palitrasından yararlandığından fortepiano fakturası çox dolğun və zəngindir. Onun interpretasiyasında bu musiqi parçası çox parlaqdır və sanki “nəfəs alır”. Bu isə ümumilikdə caz pianoçuluğu üçün çox böyük əhəmiyyətə malikdir. Eyni zamanda o, həmişə müəyyən bir emosional əhval-ruhiyyə çərçivəsindən çıxmır və mövzunu “parlaq” şəkildə təfsir edir. Yüngül akkordlar, *staccato* ilə inkişaf edər-

kən, aydın ritm bir az ehtiyatlı və dəyişkən xarakter alır.

Bill Evans (1929-1980) (Qeyd 6) Əhməd Camaldan fərqli olaraq daha fəlsəfi və diqqətli ifa ilə seçilir. **“Debbi üçün vals”** (**«Waltz for Debby»**- **bəstəkar Bill Evans**) [5] - onun yaradıcılığında ən təsirli və işıqlı kompozisiyalardan biridir. B. Evans pianizmində materialın təqdimatında ustalığı və peşəkarlıq hiss olunur. Giriş çox sakit və kifayət qədər effektivdir. Lakin tədricən geniş passajlardan istifadə etməklə keçid baş verir. Bu zaman melodik naxışlar dəyişərək melodiyani həyəcan və əyləncə elementlər ilə zənginləşdirir.



Belə təəssürat əldə etmək üçün B.Evans poliritmiya və tematik material arasında pauzalardan istifadə edir. Kontrabas dərin və kar simli dalğalar ilə cavab verməklə kompozisiyanın təməlini qoruyub saxlayır və improvizasiya üçün hazırlıq bünövrəsini yaradır. O, çox sakit amma diqqətlə qısa, qırıq ifadələrlə melodiyanın tonunu inkişaf etdirir.

“Aləmin hissəsi” («Peace Piece» - bəstəkar Bill Evans)[6] əsəri Bill Evans pianizmi-
nə xas olan səs birləşmələrinin orijinal palitrası
ilə fərqlənir. O, kompozisiya çalarlarını təsadüf
prinsipi ilə qurur. Səs birləşməsini əlavə edir və
bütün bunların qarşılıqlı əlaqə və gözəlliyini
sanki kənardan müşahidə etmiş kimi nəzər-
dən keçirir. Kompozisiya öz üslubuna və ifa
tərzinə görə impressionist incəsənətin ən gözəl
nümunələrini xatırladır. Burada su səthinin pa-
rılıtısını xatırladan, öz əhvalatından bəhs edən,
axına qoşulmuş müəyyən melodik xəttin olma-
dığından ümumi lövhədən uzaqlaşdırılmış kimi
duyulan kombinasiyalar var. Bu kompo-
zisiya-
nın interpretasiyasına yanaşma məharəti B.Evansın musiqi və peşəkarlığının ən
yaxşı göstəricisidir.



Təfsirçi və pianoçu kimi B.Evansın bu keyfiyyətləri **“Sən bahara inanma-
lısan” (“You must believe in Spring” - bəstəkar Mişel Leqran) [7]** kompozisiya-
sında tam şəkildə özünü göstərir. İfaçının musiqisi və özünəməxsus təsirli şərh-
etmə qabiliyyəti öz nəfis təsviri ilə dinləyicilərin təxəyyülünü tamamilə ələ keçir-
rir. Burada pianoçu kəskin ritmik sıçrayışlar və sürətli temp keçidlərinə müraciət
etmir. O, mövzunu son dərəcə lakonik və çox orijinal şəkildə təqdim edir. Möv-
zunun ilk ifası, pianoçunun bütün imkanlarının ilk nümayişi də sayıla bilər. Zərif
və incə melodiya Evansın ifasında dinləyicini təsirləndirir. Harmonik xəttin dol-
ğunluğu, kompozisiyanın mənası və səslənən fakturanın zənginliyi interpretasiya-
nın fərqləndirici amilləridir. Öz improvizə “breyk”ində o, sərbəstdir və eyni za-
manda melodiyanı xırda halqalara bölüb sürətlə sekvent şəkildə inkişaf etdirmək-
də çevikdir. Kompozisiyaya zənginlik və zəriflik gətirən musiqi parçasının poli-
fonikliyi xüsusi qeyd etmək lazımdır.

İncə və xarizmatik pianoçu **Eroll Luis Qarner (1923-1977)** (Qeyd 7) gözəl
fakturalı ifaçılıq tərzilə seçilir. O, melodiyanın sərhədlərini dəqiq təsvir edərək,
kompozisiyaları çox zərif və mənalı şəkildə şərh etməklə öz münasibətini hiss
olunmadan bildirir. **“Misti” (“Misty” -bəstəkar Eroll Qarner)[8]** - parlaq və sirli
səslənən kompozisiyasıdır. Bu parlaq effekt yuxarı registrdən istifadə etməklə
əldə olunur. E.Qarnerin ifaçılıq qabiliyyəti barədə danışaraq pianoçunun yumşaq
və ifadəli səslənən barmaqlarını qeyd etmək lazımdır. Onun ifasında səslər palit-

rası çox parlaqdır, kompozisiyanın faktura dolğunluğu isə bütöv bir orkestrin səslənmə effektini yaradır.

“Karvan” (*“Caravan” – bəstəkar Dyuk Ellington*) [9] – kompozisiyası isə D.Ellingtonun təfsirində tamamilə fərqli rakursda göstərilib. Parlaq passajlar, sürətli temp əyləncəli və oynaq ifa tərzii ilə birlikdə yeni interpretasiya üsulunu nümayiş edir. Onun ifası cəsur və xarizmatik təfsir ilə fakturanın zənginliyini, melodiyanın parlaqlığını əks etdirərək pianoçunun oynaq və nazlı təbiətini vurğulayır.



E.Qarnerdən fərqli olaraq, **Oskar Piterson (1925-2007)** (Qeyd 8) xırda motor texnikasına diqqət yetirirdi, kompozisiyaları xırda bəndlərlə inkişaf etdirərək kompozisiyanın musiqi parçasının müxtəlif çalılarını əks etdirməyə çalışırdı. O, əhvali-ruhiyyəni və xarakteri qoruyaraq orijinala çox qayğı ilə yanaşırdı. Bu, xüsusiyyət Gersvinin interpretasiyalarında daha çox nəzərə çarpır.

“Bess, indi sən mənim Qadınımsan” (*“Bess, you is my Woman now”- C.Gersvinin “Porgi və Bess” operasından*) [10] kompo-

zisiyasında pianoçu musiqi xəttinin incəliyi və ifadəliliyi ilə öz üslubuna və dəst-xəttinə uyğunlaşır, musiqi parçasının emosional dərinliyini və incəliyini məharətlə göstərir. İfaçı səssiz tonlardan istifadə etməyə çalışır. İfada lirik axıcılıq, son dərəcə böyük səmimiyyəti və musiqi xətlərin yumşaqlığı onun ifasının müsbət tərəfləridir.

“Karvan” [11] kompozisiyasının ifasında O.Pitersonun təfsiri E.Qarnerin çalğısından tamamilə fərqlənir. Kompozisiyasının genişliyini, yeni formasıyanın xüsusi çalılarını və səslənməni təmin edən sərbəst temp nisbətlərini qeyd etmək lazımdır. D.Gillespinin ifasında pianonun ritmi kompozisiyanı planlı şəkildə inkişaf etdirən truba tərəfindən dəstəklənir. Məhz bu ritm nəbz duyğusu yaradır və kompozisiyanın strukturunu qoruyub saxlayır. Pianoçu harmonik fon tərkibində yüngül passajlardan, yüngül stakkato və müxtəlif bədii-ifadəli vasitələrdən istifadə edir. Fortepiano ilə truba qeyri-adi əhvali-ruhiyyə və obrazlar yaradır.

“Quş üçün blüz” (*“Blues for Bird- bəstəkar və ifaçısı Oscar Peterson*) [12] - Şeypur və pianonun təzadına əsaslanan, oynaq əhval-ruhiyyəni birləşdirən orijinal kompozisiyadır. Burada pianoçunun bütün texniki imkanlarını göstərən parlaq, qırıq-qırıq passajlar var. Pianoçunun dəliqanlı tonlu kompozisiyasını texniki dəqiqlik və məntiqi ardıcılıqla “dəstəkləməyə” çalışan şeypurun yüngül “cavabları” mükəmməl şəkildə uyğunlaşır. Blyuz üslublu fortepiano improvizasiyası

ilə seçilən bu parlaq kompozisiya çox fərqlənir. Musiqiçilərin koloritli və zərif ifası köhnə məktəbin ənənələrini göstərir, lakin eyni zamanda özünəməxsusluğunu itirmir və öz xüsusiyyətlərini təqdim edir. Nəfislik, zəriflik və daxili mədəniyyət insanın düşüncə sərhədlərini tamamilə genişləndirir. Səs palitrası çox dəqiq, kəskinidir. Pianoçu səsin tezləşdirilməməsinə deyil, sadəcə dinləyicini “parlaq” oyundan zövq almağa məcbur etməyə çalışdığından səslərin bütün palitrasını saxlamağa müvəffəq olur.

Qərb pianoçularının yeni nəslinin pianizmi ifadəli vasitələrin daimi axtarışı ilə şərtlənir. Onları fərqləndirən əsas cəhət böyük peşəkar hazırlıq və melodiyların şərhinə dərin yanaşma xüsusiyyətidir. Bu dərinlik fəjn elementlərinin təsiri və klassik ifaçılıq ənənələrinin sintezi ilə ötürülür.



Çik Koria (1941-2021) (Qeyd 9) haqqında danışsaq, onun pianoçuluğunu klassik ənənələrin və müasir səslənmənin parlaq vəhdəti kimi səciyyələndirmək olar. Onun ifası miqdarı milyonlarla müxtəlif çalarlara çatan səs gözəlliyi ilə seçilir. O, kompozisiya strukturunu polifonik səslə, xər elementlərdən istifadə edərək zənginləşdirir, Q.Hendelin İ.S.Baxın melodiylarını stilizə edir. Müasir səslənmə isə elektron alətlər, rok musiqi elementləri, etnik elementlərdən istifadə vasitəsilə əlavə olunur. Bundan əlavə o, başqa ölkələrin musiqi ritmlərini və motivlərini üzvi şəkildə birləşdirir və melodiylarda parlaq, rəngarəng ritmik çərçivəni vurğulayır. Onun ifası musiqinin genişliyi və keyfiyyəti ilə seçilir, bu da onu müasir dövrün digər pianoçuları sırasında fərqləndirir. Onun ifasında hər şey dəqiq mənti-

qə tabedir, harmonik və melodik tərkib kompozisiyaya forma tamlığı verərək onun əsasını təşkil edir. Onun improvizələri daxili quruluş keyfiyyətilə maraqlıdır.

Intro (pn. R.H. w/ violin) pn. only

NC

(bs. w/ pn. L.H.)

A 1st x: violin 8va basso (arco)
2nd x: violin at pitch (pizz.) pn. only

(pn./violin)

NC

(bs./pn. 8va b.) (2nd x: bs. 8va/pn. at pitch)

NC

Rəngarəng və parlaq İspan motivlərinin birləşməsi “**Armandonun Rum-bası**” (“*Armando's Rhumba*” - *bəstəkar Çik Koria*) [13] improvizasiyasının fərqli keyfiyyətlərindəndir. İnkişaf zamanı violin ansambl elementini əlavə edir deyə mövzu sanki çiçəkləyir. Kompozisiya pianoda yumşaq, plastik və tam səslənirsə, violində incə, kəskin notlar ilə seçilir və sol əlin aydın ritmik nəbzinin fonunda səslənir. Bədii baxımdan kompozisiya yüngül, zərif obrazlı və incə şəbəkəli kompozisiyadır. Pianizmin əsas fərqli keyfiyyəti Çik Koria materialın verilmə miqyasıdır. Onun ifasını orkestr gücü, melodik fakturanın səslənmə keyfiyyəti və faktura dolğunluğu səciyyələndirir.

“**İspaniya**” (“*Spain*” - *bəstəkar və ifaçı Çik Koria*) [14] - müəllif balladasıdır, lakin caz standartının başlanğıcı məşhur ispan bəstəkarı *Xoakino Rodriqonun* “*Aranxues konserti*”-ndən götürülmüşdür. Girişdə üslubuna görə qədim ispan rəqsi *Pasadoblu* xatırladan lirizm və sakitlik hökm sürür. Onun hərtərəfli istedadının xüsusiyyəti elektron klavişli alətlərdən istifadə olunması ilə əlaqədardır. Bu cingiltili və kəskin çalarlı xüsusiyyət ispan koloriti və ritmini göstərir. Beləliklə, bir kompozisiya strukturu çərçivəsində qədim ənənələrin və texnikanın ən yeni nailiyyətlərinin vəhdəti cəmlənib. Kastanyetlər fonunda ritmik nəbzın bir qədər canlanması İspan folklorunun xüsusiyyətlərini və kompozisiya estetikasının yeni-

ləşməsinə formalaşdırır. Qeyd etmək lazımdır ki, əgər *Armando's Rhumba* partiturasının səs zənginliyi ilə fərqlənsə, burada səs laylarının qalaqlanması, alətlərin və yeni ifadə vasitələrinin pianoçunun can atdığı yeni səslənmə xüsusiyyət vəhdəti xüsusi maraq kəsb edir.

“Kristal sükut” (*“Crystal Silence” - bəstəkar və ifaçısı Çik Koria*)[15] kompozisiyasında Ç.Koria düşüncə sərhədlərini genişləndirməklə caz improvizasiyası çərçivəsində və yeni rakursdan baxış bucağı altında yenilik yaratmışdır. Əsərin kompozisiya strukturu elektron alətlərin və vibrafonun səs effektlərinin üst-üstə qalanması ilə maraqlıdır ki, bu da kompozisiyaya səsin mistik illüziya keyfiyyətini və improvizasiya formasını əlavə edir. Pianoçu əlində harmonik bünövrəni saxladığı zaman onun əsasında saksofon özünün improvizasiyasını inkişaf etdirərək şəffaf fortepiano müşayiətini kölgədə qoymaqla orijinal zəng dalğaları səslənməsi yaradır. Bu “şəffaf” baza əsrarəngiz bir atmosfer yaradır və formal olaraq ümumi estetik konsepsiyayı qoruyur. Əslində bu, caz pianoçularının və ifaçılığının inkişaf tarixində yeni bir sözdür və bir daha caz ifaçılığı sənətinin daimi orijinal səs axtarışında olması və incəsənətin hərəkətinə çox tez reaksiya verməsi kimi cəhətini bir daha təsdiqləyir.

Hörbi Henkok (1940) (Qeyd 10) *caz-fyujn* (Qeyd 11) üslubunun əsasını qoyduğu ənənələrin davamçısı kimi, ifaçılıq konsepsiyası və bütövlükdə pianizm konsepsiyası ilə Çik Koriadan fərqlənir. Onun bədii ifadə vasitələrinin arsenalı daha məhduddur və lakonikliyi ilə fərqlənir. O, improvizasiyalarını klassik pianoçuluq və caz improvizasiyasının ənənələrinə əsaslanaraq qurur və bir neçə tematik əlaqə ilə məhdudlaşaraq sərbəst şəkildə şərh edir. O, melodiyanı öz caz-triosuna müxtəlif tərəflərdən sanki “səpələyərək” nəzərdən keçirir. Çik Koriadan fərqli olaraq, o, kompozisiyanın və ya orkestrin ifadəli harmonik formasına deyil, caz sənətinin yeni perspektivlərini göstərmək məqsədilə birləşmiş səs laylarının imkanlarını nümayiş etdirən səs effektlərinə və ritmik inkişafa diqqət yetirir.



“Bu mütləq belə deyil” (*“It ain't necessarily so” -bəstəkar C.Gersvinin “Porgi və Bess” operasından*) kompozisiyası *H.Henkokun təfsirində*)[16] orijinal həyatsevər əsərə yeni koloristik effekt və əhval-ruhiyyə gətirir. Sol əl partiyasındakı poliritmiyaya əsaslanan zərb alətlərinin müşayiəti sayəsində interpretasiya ehtiyatlı və inadkar xarakter alır. Pianoçunun sol əlinə müdaxilə edən müşayiət

aydın ritmik nəbz fonunda sürrealistik əhval-ruhiyyə yaradaraq saksofonun ifası ilə qarşılanır. Orta hissəyə yaxın piano öz potensialını aşkar etmək imkanı əldə edir, bu “kölgələr” - melodik və harmonik konsepsiyanın birgə oyunu şəklində təzahür edir. Pianoçu öz improvizəsini çox sərbəst şəkildə və bacarıqla qurur, kompozisiyanı öz əllərində saxlamaqla, dinləyicini sonadək gərginlikdə saxlayır. Amma maraqlıdır ki, o, kompozisiyanın formasını heç vaxt itirmir.

“Xameleon” (“Chameleon” -bəstəkar H.Henkok) [17] kompozisiyası çox aydın şəkildə onun adı ilə xarakterizə edilə bilsə də, tamamilə fərqli görünür, çünki elektron piano və ritm seksiyasının əsasını təşkil edir. H.Henkok öz ideyasını melodiyanın iki-üç kompozisiya halqaları ilə ifadə edərək çoxşaxəli və genişmiqyaslı kompozisiyalar yarada bilər. Graund-bit “yellənmə” effekti (*swing*) yaradır, pianoçu səs ilə sanki “ oynayır”, onu “sındırır”, sonra isə yenidən toplayaraq əsərin gedişini izləmək imkanı verir. Beləliklə, ifaçı küçə və maşınların çıxardığı cızıltı səslərindən istifadə etdiyi üçün səs öyrəşdiyimiz məcradan “sürüşür”.

“Qarpız insan” (“Watermelon Man” - bəstəkar H.Henkok) [18] - bu kompozisiya müəllif tərəfindən verilmiş izahatına görə küçədə atla arabanın hərəkətini canlandıran müşayiətçinin simasında onu yenidən yaratmaq cəhdidir. Bu zaman hiddətlənən publikanın səsi isə onun musiqi əsasına çevrilir. Burada da mövzu müxtəlifliyin genişliyi ilə fərqlənmədiyinə baxmayaraq saksofon və zərb alətləri məharətlə müşayiət edir və ifaya maraqlı bir forma verir. Fortepiano ifası eyni harmonik fiqur çərçivələri ilə məhdudlaşsa da arpeccio köməyi ilə genişlənir və kulminasiya anlarında xasiyyətinə görə daha inadkar olur. Əslində, kompozisiya strukturunun ritmik tərəfi güclü, onu formalaşdıran və yeni konseptual səslənmə yaradan bir hissəsidir.

Beləliklə, Qərb pianoçuları vərdislərinin və ifa tərzlərinin zəngin palitrası ilə fərqlənir, keçmiş və indiki məşhur pianoçuların timsalında caz tarixinin inkişafı çərçivəsində onların psixoloji və yaradıcılıq simasını tam açılır. İfaçıların hər birinin çalğısında caz klassikası öz orijinal cizgilərini əldə edir. Klassika mahiyyət etibarilə pianoçu üçün ifaçılıq simasını və yaradıcılıq fantaziyasını üzə çıxaran “lakmus” kağızına çevrilir. Musiqiçinin qabiliyyətləri, yeni bədiilik və ifadəlik axtarışlarının üzə çıxarılması sayəsində atonallıq, poliritmiya və s. üsullardan istifadə edərək XXI əsr çərçivəsində caz musiqi sənətinin irəliləyişi baş verir.

Qeydlər:

1. Svinq - XX əsrin 1930-40-cı illərində ABŞ-da yayılmış məşhur musiqi növüdür. Svinq kəlməsi '*swing feel*' ifadəsindən yaranmışdır ki, musiqidə vurğusuz və zəif taktı təmsil edir. Svinqə müraciət edən qruplarda adətən melodiyanı aranjemana uyğun olaraq improvizasiya edə bilən solo ifaçısı olur. Benni Qudmen kimi biqbend və bendliderlərin rəqs edilə bilən svinq təzi 1935-46-cı illərdə Amerikada populyar musiqinin dominant növündən olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, həmin dövrü svinq erası adlandırmışdılar. İngiliscə feil kimi "*to swing*" - yüksək dərəcədə

oynaq olan ifanı daha da güclü ifadə etmək üçün işlədilir. Lui Armstrong, Dyuk Ellington, Count Basie, Benny Qudmen, Artie Shaw, Qlenn Miller, Vudi Herman və Cab Calloway *swing* erasının önəmli ifaçılarıdır.

2. Bibop - XX əsrin 40 - cı illərinin əvvəllərində-ortalarında yaranmış caz üslubudur. Bibop və ya bop, melodik bir quruluşdan daha çox harmonik bir quruluş üzərində qurulmuşdur və sürətli templa improvizasiyayla xarakterizə edilən caz növüdür. 1940-cı illərin başlarında və ortalarında Amerika Birləşmiş Ştatlarında ortaya çıxmışdır.
3. Modal caz – məqam prinsipinə əsaslanan müasir cazın istiqamətidir.
4. Kul-caz - XX əsrin 40-ci illərin axırlarında formalaşan caz üslubudur. Kul-caz “sakit”, “soyuq”, ya da “ən yaxşı caz” kimi adlandırılmaqla ABŞ-ın Qərb sahilində, əsasən ağdərili musiqiçilər arasında yayılan müasir caz üslubudur. 1960-cı illərdə ən yüksək səviyyəyə çatıb.
5. Ahmad Jamal – Amerikanın caz pianisti və bəstəkar. Musiqi tənqidçisi Stenli Krauçun fikrinə görə Çarli Parkerdən sonra cazın inkişafına təsir etmiş ikinci adamdır. 50 il ərzində o, cazda ən uğurlu ifaçı statusunda qalmaqda idi. Müasir caz pianizminə güclü təsir göstərüb.
6. Bill Evans - pianoçu, bəstəkar kul-caz ənənələrinin davamçısı.
7. Eroll Luis Qarner - caz pianoçusu, bəstəkar, svinq ənənələrinin təmsilçisi.
8. Oscar Piterson - caz pianoçusu. Onun yaradıcılığı svinqdən bibopa keçid dövrü sayılır.
9. Çik Koria - caz pianoçusu. Caz-Fyujn üslubunun təmsilçisi.
10. Hörbie Hancock - caz pianoçusu, caz-fujn üslubunun təmsilçisi.
11. Caz-fyujn - XX əsrin 70-ci illərində formalaşmış caz üslubudur. Özündə bir çox caz üslubu və başqa musiqi üslublarını, məsələn pop, rok, folk, reggi, fank istiqamətlərini birləşdirmiş cərəyandır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Giddins H., S. Deveaux., Jazz.-New York; W.W Norton & Company Inc., 2009, 720 p
2. Кинус Ю.Г. Джаз: Истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. -491, [1] с.,+CD-диск.
3. Конен В.Д. Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1984, 312 с, с ил.
4. Конен В.Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Монография. М.: Музыка, 1977, 446 с.
5. Чугунов Ю.Н. Гармония в джазе. М.: Советский Композитор, 1988, 152 с.

SAYTOGRAFIYA:

1. Ahmad Jamal – Poincina
2. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=GB4XUnKleJY>
3. Ahmad Jamal - What's New
4. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=TQvIvb1S1EM>
5. Bill Evans-Waltz for Debby
6. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=dH3GSrCmzC8>
6. Bill Evans "Peace Piece"

- URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Nv2GgV34qIg>
7. Bill Evans - You Must Believe In Spring
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=FTlKzkdW9I>
8. Erroll Garner plays Misty
URL:https://www.youtube.com/watch?v=P_tAU3GM9XI
9. Erroll Garner – Caravan
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=UEN8pbFDMcE>
10. Oscar Peterson- Bess is my woman now
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=4BIAVdcJl3s>
11. Oscar Peterson - - Caravan
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=4GVkJbwonnD0>
12. Oscar Peterson and Dizzy Gillespie - Blues For Bird
URL:https://www.youtube.com/watch?v=S_9oDG_f02M
13. Chick Corea - Armando's Rhumba
URL:https://www.youtube.com/watch?v=9KE_I6d5m9E
14. Chick Corea Spain
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=17nfCvr8U0s>
15. Chick Corea and Gary Burton - Crystal Silence
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=jxtbI1RbsFA>
16. Herbie Hancock- It Ain't Necessarily So
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=rcWmwPwIB5g>
17. Herbie Hancock-Chameleon
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=UbqQE4fpvdl>
18. Herbie Hancock - Watermelon Man
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=RzPZvKSdN7g>

Джамиля АМИРОВА

Педагог и Диссертант Бакинской Музыкальной
Академии имени Узеира Гаджибейли

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЖАЗОВОЙ КЛАССИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАРУБЕЖНЫХ ПИАНИСТОВ

Резюме: В статье даётся творческий облик таких ведущих представителей классического джазового пианизма, как Ахмад Джамал, Билл Эванс, Эрролл Гарнер, Оскар Питерсон, Чик Кория, Хёрби Хенкок. Помимо того, показан краткий обзор их стиля и черты пианизма, а также исполнительские особенности джазовых стандартов, представленные этими музыкантами. Раскрывается историческое значение джазового стандарта и его современное "истолкование" в рамках джазовой истории.

Ключевые слова: джазовая музыка, джазовый стандарт, зарубежные пианисты, стиль исполнения, джазовый пианизм

Jamila AMIROVA

Teacher and PhD candidate of Uzeir Hajibeyli BMA

**SOME ISSUES OF THE INTERPRETATION OF JAZZ CLASSICS
BY INTERNATIONAL PIANISTS**

Summary: *The article gives the creative portraits and performance features of such representatives of classical jazz piano as Ahmad Jamal, Bill Evans, Eroll Garner, Oscar Peterson, Chick Corea, Herbie Hancock. A brief overview of their style and pianistic features is given, as well as performance features of jazz standards presented by these musicians. The article presents the historical significance of the jazz standard and its modern "reading" within the framework of jazz history.*

Keywords: *jazz music, jazz standard, foreign pianists, performance style, jazz pianism*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Afaq Rüstəmov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
BMA-nın dosenti Turan Məmmədəliyeva

Aynur İSGƏNDƏROVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı və müəllimi
Elmi rəhbər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Ülviyyə İmanova
Ünvan: Bakı ş, Nəsimi r, Ş.Bədəlbəyli küç.,98
E-mail:aynur.iskenderova.93@mail.ru

FİKRƏT ƏMİROVUN FLEYTA VƏ FORTEPIANO ÜÇÜN PYESLƏRİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə Fikrət Əmirovun fleyta və fortepiano üçün yazılmış altı pyesinin təhlili təqdim olunur. Araşdırılan bu pyeslər proqramlıdır, hər biri müəyyən obraz daşıyıcısıdır və yığcam olduğu qədər mənalı və yadda qalandır. Azərbaycan bəstəkarı burada onun üçün doğma olan muğamın improvizə xüsusiyyətləri, xalq musiqi ənənələrindən məharətlə istifadə etmişdir. Hər pyes özünəməxsus obraz və musiqi dilinə malikdir. Məqalədə pyeslər ilk dəfə nəzəri cəhətdən araşdırılmışdır. Burada əsas məqsəd hər bir pyesin üslub xüsusiyyətlərini açmaqdır. Dövrü üçün aktualıq və əhəmiyyət kəsb edən bu silsilənin bir sıra fərdi xüsusiyyətləri onları bu gün də ifaçıların həm tədris, həm də konsert repertuarında xüsusi yerlərdən birini tutmasına imkan verir.*

***Açar sözlər:** Fikrət Əmirov, fleyta, fortepiano, muğam, pyes*

Fikrət Əmirov Azərbaycan musiqisində Üzeyir Hacıbəyli ənənələrini yaşadan, davam etdirən və özünəməxsus üslub sahibi kimi çıxış edən sənətkardır. F.Əmirov yaradıcılığı üçün emosional cəhətdən incə, xəfif lirika, epik-dramatik həzinlik, fikrin romantik ifadəsi, ruh yüksəkliyi, məhəbbətin, çox vaxt Vətən məhəbbətinin tərənnümü, incə yumor kimi cəhətlər xarakterikdir. Azərbaycan bəstəkarı hər şeydən əvvəl lirik təfəkkürlü sənətkardır. Onun epik, dramatik və fəlsəfi düşüncələri də lirik boyalıdır. F.Əmirovun musiqisinin böyük şöhrət qazanmasının səbəblərindən biri onun dərin milli zəminə bağlılığıdır. Milli musiqi mədəniyyətinin mənbələrinə yaxınlıq və folklor musiqisinin üzvi sürətdə klassik formalarda tətbiqi bəstəkarı bilavasitə Ü.Hacıbəyli ənənələrinin davamçısı kimi səciyyələndirməyə imkan verir. Muğamın intonasiya mahiyyəti, onda fikrin tədrici inkişaf prinsipi bəstəkara xüsusilə yaxındır.

F.Əmirov xalqın musiqi dilini və təfəkkürünü, muğamı elə dərinliklə dərk edir ki, onlar bəstəkarın öz üslubunun elementlərinə çevrilir. Başqa sözlə desək muğam, xalq musiqisi F.Əmirovun öz fikir və hisslərini ifadə etməsi üçün doğma dildir. O, muğam janrının vurğunudur və bu onun üçün sənət idealıdır. Fikrət Əmirov nadir, parlaq melodiya ustasıdır. Janrından asılı olmayaraq F.Əmirovun

kompozisiyalarında melodiyanın böyük rolu, onun musiqisinin ən mühüm üslub xüsusiyyətinin əlaməti olan lirikanın hakimliyi özünü göstərir ” [5; s. 14].

Azərbaycan bəstəkarının yaradıcılığında kiçik həcmli əsərlərə xüsusi maraq xalq musiqi janrlarına bağlılıq ilə izah edilə bilər. Xalq musiqisinə, muğama daim istinad edən, onu müxtəlif forma və janrlarda təcəssüm etdirən F.Əmirov bu bağlılıq timsalında Azərbaycan təbiətini, məişətini, gözəlliyini tərənnüm edən bir sıra əsərlər yazmışdır. Bunların sırasında “Azərbaycan” simfonik süitəsi (1950), “Azərbaycan” kapriççiosu (1961), “Azərbaycan qravürləri” (1975) adlı əsərlərini göstərmək olar. Eyni zamanda F.Əmirov vətən tərənnümü, xalqına coşqun məhəbbətini “Azərbaycan elləri”, “Nəğməkar torpaq”, “Səhər”, “Böyük dayaq” və s. kinofilmlərə yazdığı musiqisində, eləcə də kamera-instrumental əsərlərində əks etdirmiş olur. Fortepiano üçün “12 miniatur”, “Uşaq lövhələri”, fortepiano və fleyta üçün yazdığı altı pyes bu qəbildən olan əsərlərdəndir.

F.Əmirov yaradıcılığında miniatur janrının özünəməxsus yeri var. Bəstəkar bu janrda “12 miniatur” adlanan fortepiano silsiləsini yaratmışdır. Bu proqramlı silsilədə hər bir pyesin özünəməxsus adı var: “Lirik rəqs”, “Barkarola”, “Aşıqsayağı”, “Marş”, “Laylay” və s. “Yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərində miniatur janrına müraciət edərək, bəstəkar həm dinləyicilər, həm də ifaçılar arasında böyük populyarlıq qazanan parlaq, orijinal əsərlər yaratmağı bacardı. Bununla yanaşı onun fortepiano üçün əsərləri həm xarakterinə, həm də yönümünə görə müxtəlifdir, onların hamısı bəstəkarın üslubunun parlaq izini daşıyır, bu təkrarolunmaz, bənzərsiz “Əmirov” üslubu onun həm simfonik və opera, eləcə də kamera-instrumental, vokal musiqisində dərhal hiss olunur” [1; s. 7]. “Miniaturalarda” müxtəlif musiqi janrları bir-birindən xarakteri, tempi, ritmi və s. görə fərqlənir. Məhz ritm, temp, faktura musiqi əsərlərinin qurulmasında rol oynayan vasitə-lərdir ” [6; s. 17].

Təhlil etdiyimiz fleyta və fortepiano üçün altı pyes də proqramlı xarakter daşıyır. Silsilə şəklində yazılmış pyeslər müstəqil ifa olunsa da, onların bir-biri ilə bağlılığı tam aydın hiss olunur. Silsilə boyu hər pyesin özünün müstəqil adı, özünə xas olan janr xüsusiyyətləri olmaqla yanaşı bir-biri ilə əlaqəsi də var. Azərbaycan musiqisində nəfəs alətləri üçün yazılan əsərlərin ifa olunması, məhz həmin sahədə istedadlı ifaçıların ortaya çıxması bu sferaya olan maraq və zövqü artırır. Bu səbəbdən nəfəs alətləri üçün yazılan əsərləri araşdırmaq, onlar haqqında danışmaq zərurəti yaranır. Tədqiq etdiyimiz fleyta və fortepiano üçün yazılan altı pyesə müxtəlif aspektdən yanaşılmışdır. Onların ifaçılıq xüsusiyyətləri görkəmli fleyta ifaçısı Ə.İsgəndərov [9] tərəfindən araşdırılsa da, bu dəfə məhz üslub xüsusiyyətləri və nəzəri cəhətdən təhlil olunması məqalənin elmi yeniliyinə cavab verir.

Silsiləni açan **“Aşıqsayağı”** (c-moll) adlı ilk pyes “c” mayəli şur məqamına əsaslanır. Ümumilikdə mürəkkəb üçhissəli quruluşu əmələ gətirir. Burada ostinato əsas funksional cəhətlərdən biridir. Azərbaycan bəstəkarının musiqisində, o cümlədən balet, simfonik və kamera-instrumental əsərlərində ostinato vacib rol oynayan faktor kimi çıxış edir. Pyesdə şur məqamına xas olan məqam-intonasiya

aşiq musiqisinin əlamətidir. Əgər birinci ibarə iki dəfə təkrarlar əvəzinə genişlənsə birinci dəfə “*forte*”, ikinci dəfə isə “*piano*” səslənir. Belə ki, pyesin birinci bölməsi A (40-cı xanəyə qədər olan hissə) sadə üçhissəli formada yazılmışdır. Səkkiz xanədən ibarət olan kənar hissələrin mövzusu fortepiano partiyasında inkişaf edir. Forteplano ifasında kiçik giriş vahid quruluşlu dövrü təşkil edir. Tonika orqan punktu üzərində aşiq ritmikası ilə verilmiş mövzu pyesi açır və fleytanın ifasında səslənən mövzunun müşayiətinə gətirib çıxarır.

Nümunə 1



“C” mayəsi ətrafında gəzişən, fleytanın ifasında səslənən mövzunun ilk ibarəsi (4x+4x) oynaq əhvali-ruhiyyəlidir. Bu mövzu sanki sual xarakterlidir. İkinci ibarə (2x+2x) cavab xarakteri daşıyır. Üçüncü ibarə (2x+2x) dominanta ətrafında gəzişmədir. Dördüncü ibarə (2x+2x) isə tam cavab xarakteri daşıyaraq orta hissəni bitirir. Reprizə kiçik hazırlıq verilir (3 xanə). Bu hissə olduğu kimi fortepiano partiyasında səslənir. Təhlil etdiyimiz pyesin ikinci hissəsi (28 xanə) də c şurdadır. Onu birinci hissə ilə fərqləndirən əsas cəhət fleyta partiyasının axıclığıdır. Tonal dəyişməsə də, burada obraz dəyişir. Bu pyesdə əvvəlcədən qeyd etdiyimiz ostinato vacib cəhət kimi çıxış edir. Eyni zamanda fortepiano partiyasında böyük bir ritmik təzad müşahidə olunmur. Bununla pyesin fortepiano partiyasının fakturasında maraqlı yeniliklər var ki, burada registr müxtəlifliyi, orta səsin ostinato kimi çıxış etməsi diqqəti cəlb edir.

Pyesin orta hissəsi sərbəst inkişafıdır. Təbii ki, bu hissədə də mövzu öz daxilində dörd ibarəyə bölünür. Bu ibarələr müxtəlif variantlıqla təqdim olunur. Bununla bağlı olaraq fleytanın ifasında olan registr dəyişkənliyi, eləcə də intonasiya variantlığını qeyd etmək olar. Belə variasiyalı inkişaf silsilənin digər pyeslərində də müşahidə olunur.

Pyesin orta hissəsinin birinci ibarəsində (*a, 4 xanə*) kədər və qəm-qüssə ifadə olunur. Sonra həmin ibarə bir oktava aşağı registrdə səslənir. Üçüncü ibarə (*b, 4 xanə*) yeni mövzu ilə bağlıdır ki, burada onaltılıqların istifadəsi gözə çarpır. Mövzunun dördüncü ibarəsi (*c, 8 xanə*) daha geniş nəfəslidir. Burada melodik hərəkət əvvəlcə yuxarı sonra isə melizmlərlə aşağı istiqamətə doğru inkişaf edir. Həmin ibarə yenidən bir oktava aşağı səslənərək təkrar olunur. Reprizaya dörd xanədən ibarət kiçik bağlayıcı verilir.

Pyesin repriz bölməsi statikdir və nisbətən yığcam tərzdə səslənir. Bu hissə ilə orta bölmənin dinamik bağlılığı var. Burada yenidən ibarələrin təkrarını görürük ki, bununla bəstəkar yenə variantlı inkişaf prinsipindən istifadə edir. Məsələn kimi səkkizliklərlə verilmiş axıcı melodiya onaltılıqlara xırtdalanır, lakin onun daxilində vurğulu mövzu qorunub saxlanılır. Pyes artan fortissimo dinamikası ilə təməmlənir. Bu pyesin harmonik dilinə gəldikdə isə, onu demək olar ki, burada fakturanın sıxlığı, dolğun səslənən t_{35} , və t_7 , natural minor və paralel olaraq melodik xəttin geniş şəkildə istifadəsi gözə çarpır. Bu pyesin “Aşıqsayağı” adlanması heç də təsadüfi deyil. Burada funksional və ritmik ostinato başlanğıcı xüsusi mənə kəsb edir. Bu pyeslə, solo fortepiano üçün yazılan “12 miniatur”dəki “Aşıqsayağı” arasında müəyyən əlaqə yarada bilərik. Çünki hər iki pyesi bir-birinə bağlayan bəzi cəhətlər var. Mövzunun tersiyalı hərəkəti, hər iki pyesin 2/4 ölçüyə əsaslanması, melodik xəttin aşağı istiqaməti, təkrarlılıq prinsipi, sadələşdirmə bütünü bu nüanslar hər iki pyes arasında intonasiya bağlılığı yaradır.

Nümunə 2

Aşıqsayağı

Allegretto grazioso

The musical score for "Aşıqsayağı" is written for piano (p) in 2/4 time. It is in D major, indicated by two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Allegretto grazioso". The score is divided into two systems. The first system contains three measures, and the second system also contains three measures. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. There are fermatas and repeat signs in the first system. The piece ends with a repeat sign in the final measure of the second system.

2. **“Lay-lay”** (c-moll) “c” mayəli bayatı-şiraz məqamına əsaslanan və olduqca incə səslənən pyesdir. Melodik əsasını “Onu demə zalım yar” adlı xalq mahnısından götürülmüş iki əsas intonasiya təşkil edir. Harmonik dilinə gəldikdə, əgər “Aşıqsayağı” pyesinə ostinato xas idisə, burada fakturanın harmonik dili daha zəngindir. Fortepianonun müşayiətində arpeciolarla ifadə olunan sanki “süzən” akkordlar yeni çalarlar əmələ gətirir.

Qeyd etməliyəm ki, “Onu demə zalım yar” nəğməsinin söz və musiqisi Cəfər Cabbarlıya aiddir. Bu mahnının istər sözləri, istərsə musiqisi xalq dilinə o qədər yaxındır ki, çoxları uzun müddət bu mahnını xalq nəğməsi hesab edirdilər. Bu mahnı adətən xanəndələr tərəfindən “Bayatı-Şiraz” dəstgahının “Bayatı-İsfahan” şöbəsidəki təsnif kimi oxunur. Maraqlı faktlardan biri də bu mahnının adı ilə bağlıdır. Bir çox insanlar onu “Onu demə zalım yar” və ya “Elə demə zalım yar” adlandırırsa da, bu nəğmənin orijinal əsl adı “Sənə nə olub yar” idi. C.Cabbarlı “Sevil” pyesini qələmə almazdan bir-iki ay əvvəl daim bu mahnını zümzümə edərmiş. C.Cabbarlının həyat yoldaşı Sona xanımın xatirələrindən: “Cəfər işdən gələndə, oturanda, yatanda, işləyəndə həmişə bu mahnını oxuyardı. Bir dəfə mən Cəfərdən soruşdum ki, bir mahnını oxuyarlar bir dəfə, iki dəfə, üç dəfə, yoxsa səhər-axşam, axşam-səhər dilindən düşmür, bu nədir? Cəfər dedi ki, Sonası, sən bilmirsən, bir əsər yazacağam ki, onun mahnılarını bütün xalq oxusun. Onda bilərsən ki, bu mahnı nə deməkdir” [11]. Sonralar “Sevil” tamaşasının premye-rasında Sona xanım bu mahnını əsərin əsas qəhrəmanı Sevilin dilindən eşidir. C.Cabbarlı bu mahnıyla Sevilin bütün ağrı-acısını ifadə etmişdir. Mahnı iki bənddən ibarətdir ki, ikinci bəndi çox vaxt bayatılarla əvəz olunur. Bu mahnı tamaşada əvvəllər qadın ifaçının dilindən səslənsə də, son illər isə kişi müğənnilərin repertuarında da yer almış olur.

Beləliklə, “Lay-lay” pyesi özünəməxsus iki intonasiyaya əsaslanan variational inkişaf tipinə malikdir. Bu pyesi digərlərindən fərqləndirən ən vacib cəhət mövzunun fortepianodan fleytanın partiyasına imitasiyadır. Pyesin ilk baxışda birinci intonasiyası “Onu demə zalım yar” mahnısının ikinci elementinə əsaslanır. Fortepianonun partiyasında mövzu açıq-aydın verilərək fleytanın partiyasına ötürülür. Deyə bilmərik ki, bəstəkar “Onu demə zalım yar” nəğməsini bütünlükdə götürüb fortepiano və fleyta üçün işləyib. Burada F.Əmirov mahnının yalnız iki intonasiyasını çox gözəl şəkildə növbələşdirir və bu zaman onun sevdiyi inkişaf üsulu olan variationalılıqdan danışmaq imkanı yaranır. İlk melodik sətirdə təqdim olunan iki elementdən ibarət olan mövzu sonradan variasiya yolu ilə inkişaf edərək, yenə də ikinci intonasiyaya gətirib çıxarır.

Nümunə 3



“Laylay” pyesinin fortepiano partiyasında laylayın əsas cəhəti olan beşiyin yırğalanmasını xarakterizə edən arpeciolu ifa tərzı, fleytanın ifasında isə ana lay-lasını xatırladan melodik intonasıya diqqəti cəlb edir. Hər biri “Onu demə zalım yar” nəğməsinin vacib iki intonasıyasına istinad edir. Pyesin kulminasiyasında (31-ci xanə) isə çox maraqlı kontrapunkt yaranır. Fleyta partiyasında inkişaf edən sitatın ikinci intonasıyası müşayiət partiyasına keçir. Burada hər iki element birləşərək maraqlı və ziddiyyətli kontrapunkt yaradır. Əgər pyesin əvvəlində bu melo-dik intonasıyaların hərəkəti növbələşirdisə, kulminasiyada isə onlar birləşir. Bi-rinci və ikinci elementlərin tədricən itməsi, sonda yenə də laylay janrının əsas cə-həti olan “yırğalanma”nı xatırladan akkordların arfa səslənməsinə bənzər ifası pyesi sonluğa - kodaya gətirib çıxarır. Kodanı hazırlayan plaqallıq (T- S^h) yeni-dən yırğalanan fortepiano müşayiətində özünü büruzə verir. Koda sitatın ikinci elementi üzərində qurulub. Burada pyesin əvvəlində verilmiş imitasiyalı for-te-piano müşayiəti artıq sıradan çıxır. Pyesin sonluğu olduqca aramlı səslənir və bəstəkar sanki bilərək alətin səslənməsini dinamika və faktura baxımından təm-kinliyə doğru yönəldir. Laylayın son akkordları t-s-t funksiyasına əsaslanaraq pla-qallıq əmələ gətirir. Ümumiyyətlə, plaqallıq bu pyesə xas cəhətdir. “12 minia-tür”dəki “Laylay” pyesi ilə bu “Laylay”ın ümumi cəhətləri ostinatoya üstünlük

verilməsidir. Ostinato isə beşiyin yırğalanmasını təsvir edən ən xarakterik üsullardan biridir.

3. “**Rəqs**” (a-moll) - adından göründüyü kimi, bu pyesdə rəqs janrına xas olan cəhətlər ifadə olunur. Rəqs janrının xüsusiyyətləri olan 6/8 ölçüsü, ritmik kəskinlik bu pyesə xasdır. “Bir çox həyat hadisələri musiqidə öz əksini janr vasitəsi ilə tapır. Buna görə də hər hansı əsərin və ya əsər parçasının janr təbiətinin aydınlaşdırılması musiqi məzmununun açılması üçün çox əhəmiyyətlidir” [7; s. 19].

Kiçik fortepiano girişi (4 *xanə*) funksional olan t-d^{nat} növbələşməsinə əsaslanaraq bütün pyesin müşayiətinin əsasını təşkil edəcək fakturanı hazırlayır. Pyes sadə üçhissəli formada yazılmışdır (A+B+A). Hər bir hissə təkrar quruluşlu dövrüdür.

Nümunə 4

Allegretto grazioso

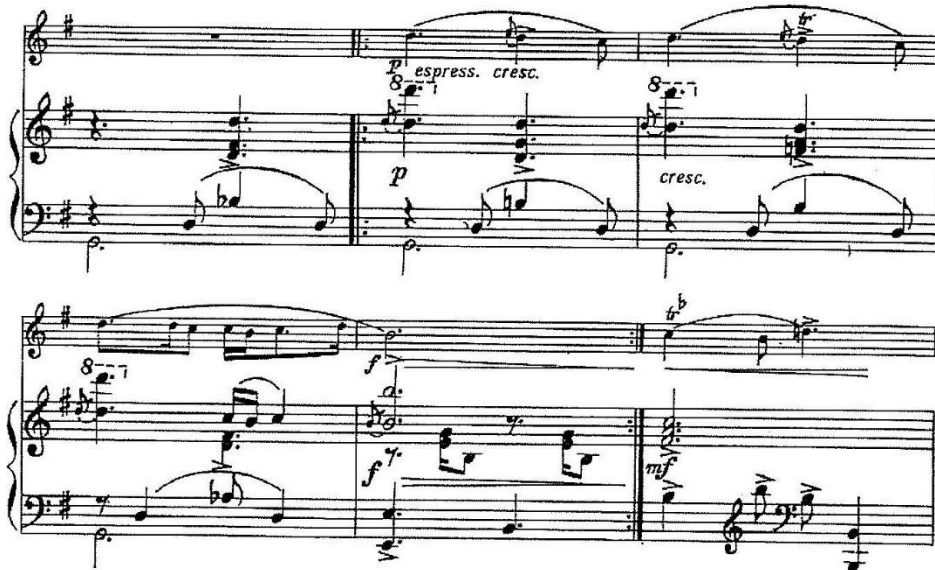
I hissə (A) iki cümləli, sadə, kvadrat, təkrar quruluşlu sual-cavab münasibətli dövr formasında yazılmışdır. Burada cümlələr rəqs janrına xas olaraq təkrarlanır ($a+a_1$). Orta hissədə (B) yenidən fortepiano müşayiətində C-dur tonallığında səslənən qısa giriş ilə fleytanın yeni mövzusuna keçid baş verir. Dinamika bir qədər kəskinləşir, bunu yaradan cəhət isə fleyta ilə fortepiano partiyasının təzadlığı və fortepianoda səslənən punktir ritmli müşayiətdir. Əgər F.Əmirov təkrar zamanı variasiyalıq və dramatik dəyişkənlikləri etmirsə, o, bu zaman ən azından “forte” və “piano” dinamikasını qarşıya-qarşıya qoyur. Bu hissə də təkrar quru-

luşlu, iki cümləli dövr formasındadır. Cümlələr öz daxilində ibarələrə bölünürlər: birinci cümlə **a-a₁-b** (6 *xanə*), ikinci cümlə **a+b** (4 *xanə*). Burada nəzərə çarpan harmonik dəyişkənlik C-dur tonallığında VI_{35^b} -nin tonika və dominantla ilə növbələşməsidir. Repriza (**A**) statikdir, üçüncü hissəni təşkil etməklə birinci dövrün variantıdır. Burada yenidən a-moll tonallığına qayıdış baş verir və birinci hissədəki mövzu bir oktava yuxarıda dəyişilmiş şəkildə inkişaf edir. Nəhayət pyesin sonunda aşağı hərəkətli fleytanın solosu kiçik kodaya gətirib çıxarır ki, *frullato* ilə yuxarı hərəkətli qlissando bütün pyesi tamamlayır.

4. **“Azərbaycan dağlarında”** (G-dur) adlı pyes “h” mayəli segah məqamına əsaslanır. Onun əsasını “Kəklik” adlı xalq mahnısı təşkil edir. Pyes xalq mahnısının üç keçidi əsasında qurulub və bu keçidlər üç dövrdən ibarət quruluşu əmələ gətirir. Burada əvvəlki pyeslərdə olduğu kimi bəstəkar əgər xalq mahnısından istifadə edərsə, onun üçün ən rahat üsul variasiyalılıqdır. Hər üç dövrün əsasını müxtəlif variantlarda təqdim olunan xalq mahnısının eyni intonasiyası təşkil edir. Sanki dağlarda çoban tütəyinin zərif nəğməsi eşidilir. Bəstəkar əbəs yerə fleyta alətini seçməmişdi. Məhz fleyta tütəyin səslənişini çox gözəl yaradır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, əgər əvvəlki “Laylay” pyesində “Onu demə zalım yar” adlı mahnıdan istifadə açıq şəkildə sezilmirdisə, burada yanaşma tərzini dəyişir. “Laylay” pyesində əgər mahnının iki intonasiyası inkişaf olunurdusa, F.Əmirov bu pyesdə “Kəklik” xalq mahnısını olduğu kimi istifadə edir.

Nümunə 5



Bəstəkar pyesdə formanı qoruyub saxlayır, intonasiyaları tam şəkildə verir və üçhissəli quruluş yaradır. Lakin bu üçhissəli quruluş ardıcıl olaraq, biri digərindən fərqlənən texniki vasitələrini nümayiş etdirən inkişaf üzrə qurulmuşdur.

Əvvəldə səslənən fortepiano partiyasında 4 xanəlik giriş ümumi atmosferdən xəbər verən bir fon yaradır. Birinci bölmə (10 xanə) iki cümləyə əsaslanan dövr formasında yazılmışdır. Birinci cümlə (4 xanə), ikinci cümlə (6 xanə) isə birincinin davamı kimi səslənərək bir az genişlənmişdir. Burada faktura sadədir, dalğavari inkişaf edir. Artıq birinci cümlənin sonunda fortepiano partiyasında ritmik dəyişikliyin şahidi oluruq. Bu isə ikinci bölmədəki fakturanı öncədən hazırlayır. İkinci bölmə (25 xanə) bir oktava yuxarıda otuz ikiliklərə bölünərək birinci dövrü təkrar edir. Bəstəkar burada “Segah” muğamına xas olan improvizə xüsusiyyətli inkişafdan istifadə edir ki, bu da fleytanın təbiətinə çox uyğun gəlir. Fleyta ilə bərabər burada fortepiano partiyası da inkişaf etməyə başlayır. Əgər bəstəkar fleytada mövzunu improvizə və melizmlər hesabına bir oktava yuxarıda inkişaf etdirməklə yeniləyirsə, fortepiano partiyasında isə yeni laylar əmələ gəlir. Forteplano yenə dalğavari müşayiət rolunu oynayır. Paralel olaraq isə burada fleytanın improvizə xüsusiyyətli gəzişmələrinin, xırdalıqlarının imitasiyası müşahidə olunur. Bütün bunların fonunda yenə də müşayiət ritmi və ostinato dəyişmədən qalır. Amma arada birinci dövrün sonunda hələ “xəbərdarlıq” kimi verilən dayanaqlı akkordlar, ikinci bölmənin orta hissəsində birinci dövrlə əlaqə yaradır. Onu da deyək ki, burada F.Əmirovun çox sevdiyi registr növbələşməsini görürük. Yəni o, müşayiətdə heç zaman bir diapazonla və registrlə kifayətlənmir.

Üçüncü bölmə (14 xanə) isə birinci dövrün dəyişilmiş şəkildə təkrarıdır. Qeyd etməliyik ki, hər hissədə faktura variasiya inkişaf tipində yenilənir. Pyes sönnən dinamika ilə bitir. Fleytanın forşlaqlı son səslənməsi çoban bayatının tütəkdə olan zümzüməsini xatırladır. Beləliklə, “Azərbaycan dağlarında” pyesi “Kəklik” xalq mahnısının fleyta və fortepiano üçün köçürməsi deyil, rəngarəng, tembr müxtəlifliklərini əks etdirən variasiya inkişafıdır. Sanki bəstəkar “Kəklik” xalq mahnısını üç mərhələdə variasiya edir. Pyesin funksional harmonik dilinə nəzər yetirsək, buradakı D_7^{b3} , D_7^{b3b5} , VII_7^{b1} - alterasiyalı akkordlar müşayiət partiyasına zənginlik gətirir.

5. “Çeşmə başında” (D dur) - F.Əmirov vətəninin gözəlliyini sanki həyatı boyu tərənnüm etməyə söz vermiş yaradıcı sənətkar kimi yenidən təbiətin daha başqa bir ecazkarlığını vəsf edən özünəməxsus bir pyes yaradır. Pyes məişət obrazları ilə zəngindir. Burada əməksevərlik, sanki çeşmə başında səhəngdə su doldurulma təsvir edilir. Ona görə də bu ritmik “yeknəsəqlik” sanki güzəranın dəyişməzliyini xatırladır. Forteplano partiyasındakı bu dəyişməz ritm axıra qədər eyni davam edir. Hətta sonda daha da sadələşir. Bu pyes genişlənmiş mürəkkəb dövr formasında yazılmışdır. “Çeşmə başında” müşayiət partiyasının kiçik (4 xanə) hazırlığı ilə başlayır və “fis” mayəli segah məqamına istinad edir.

Nümunə 6



Birinci dövr (35 xanə) iki cümlədən ibarətdir. Birinci cümlə (17 xanə) özü öz daxilində dörd ibarəyə bölünür. İlk iki ibarə sual xarakteri daşıyır, sonrakılar isə ona cavab verir. Birinci cümlə dominantla ilə yarım kadensiyada bitir. İkinci cümlə (18 xanə) də iki ibarəyə bölünür. Bu ibarələr yenə də registr müxtəlifliyi ilə diqqəti cəlb edir. İlk ibarə birinci oktavada, digəri isə bir oktava yuxarıda inkişaf edir. İkinci dövr (21 xanə) birincinin cüzi olaraq genişlənmiş formada təkrarıdır. Burada mövzu bir oktava yuxarı inkişaf edir. İkinci dövrə əlavə (12 xanə) verilir. Bu əlavədə əsas mövzu stakkato və pauzalar vasitəsilə yaranan sinkopalı ritmin təsiri ilə daha ifadəli səslənərək kodağa gətirib çıxarır. Koda fleytanın “*ad libitum*” solosu ilə bitir. Nəticədə sanki son “nöqtəni” fortepiano qoyur.

Bu pyesin funksional harmonik dilindən danışsaq deməliyə ki, VII₃₅^{b3}, D₃₅^{b3}, II₉^h^{b9}, VII₃₅^{b1}, II₆₅^h, S₇^h, D₉⁴ kimi akkordlar çox maraqlı və gözəl təsir bağışlayır. Bu bir daha ona dəlalət edir ki, Azərbaycan musiqisini Qərb musiqi ənənəsi ilə nə qədər uzlaşdırsaq belə, onun öz milli xüsusiyyətləri, həmin o məqam-tonal sistemində müəyyən dəyişməz alterasiyalara gətirib çıxarır. F.Əmirovun musiqisində baş verən bu cür alterasiyalar yalnız bəstəkarın öz fərdi melodik dilinin diqqəti deyil, eyni zamanda xalq musiqisindən qaynaqlanan cəhətləridir. “Bir çox Azərbaycan bəstəkarları kimi F.Əmirov da klassik funksional sistemlə milli məqamın sintezinə əsaslanaraq bu iki özəyi – Şərq və Qərb musiqi qanunauyğunluqlarını qovuşduraraq, öz əsərlərini romantiklər üçün səciyyəvi olan rəngarəng harmoniya ilə zənginləşdirmişdir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu “ittifaq”da milli məqam təfəkkürü üstünlük təşkil edir. Başqa sözlə, harmoniyanın rəngarəng kolorit imkanlarından istifadə edən bəstəkar, bunu xalq məqamları əsasında əks etdirir” [5; s. 15].

Silsilənin sonuncu pyesi olan “Noktürn” (d-moll) “d” mayəli şur məqamına əsaslanır. Bu pyesi bəstəkarın “12 miniatür” fortepiano məcmuəsində də görürük. Burada o, cis-moll tonallığındadır.

Nümunə 6

The musical score for "Noktürn" is written for piano and flute. It is in D minor, 8/8 time. The first system is marked "Moderato" and "espressivo". The second system is marked "rit.", "a tempo", and "simile". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "p".

“Noktürn” reprizsiz sadə ikihissəli formada yazılıb. Eyniadlı major-minor boyaları pyesə həzinlik bəxş edir. Əvvəldə yenə də fleytanın daxil olması üçün iki xanədən ibarət fon verilir.

Nümunə 7

The musical score for "Noktürn" is written for piano and flute. It is in D minor, 8/8 time. The first system is marked "Andante cantabile" and "mp espress.". The second system is marked "mp" and "espress.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "p".

Birinci hissə (23 *xanə*) iki cümləli dövrüdür. Birinci cümlədə (10 *xanə*) eyniadlı harmonik major, ikinci cümlədə (10 *xanə*) isə natural minor, major-minor təzadlığı vardır (D-d). Şur kadensiyası üçün xas olan beşinci pillə ilə təqdim olunan səs sırası (3 *xanə*) növbəti hissəyə keçid edir.

İkinci hissə (22 *xanə*) forma baxımdan birinci bölməni təkrarlayır. Bu dəfə fleytanın registri də dəyişilmir. Sadəcə fortepiano partiyasında cüzi dəyişiklik hiss olunur. Sonda yenə də şur məqamının kadansı silsiləni həm ritmik, həm funksional ostinato kimi tamamlayır. Pyesin funksionallığı haqqında danışsaq deməli ki, bu pyesə avtentiklik (D-t-D-t) xasdır. Amma bu zaman major-minor qarşıdurmasında natural minor üstünlük təşkil edir. Burada natural minor üstünlük təşkil etdiyi üçün dominantanın özündə plaqallığa xas yumşaqlıq hiss olunur. İkinci hissənin sonunda (38-ci *xanə*) $S^M-t - d^{nat} - t$ ardıcılığında, subdominanta və tonika funksiyalarının d-moll tonallığında melodik, dominanta və tonika funksiyalarının isə natural qarşıdurmasının şahidi olur.

Beləliklə, pyesdən-pyesə davam edən bir sıra ümumi inkişaf prinsipləri silsiləyə xas olan cəhətlərə çevrilir. Oktava yuxarı təkrar zamanı melizmatikanın artırılması, Azərbaycan xalq musiqisinə əsaslanan məqam sırası, muğam improvizə xüsusiyyətləri yenə də fleyta alətinin təbii imkanları ilə uzlaşır. Bəstəkar Azərbaycan təbiətinin gözəlliyini, məişətini tərənnüm etmək üçün məhz fleyta alətini seçmişdir. O, Azərbaycan xalq musiqi aləti olan tütəyə yaxındır və bunu həm tembr-registr xüsusiyyətlərində, həm də texniki imkanların istifadəsində hiss etmək olar. Fleyta Azərbaycan təbiətini, onun bulaqlarını, çoban zümzüməsini ən gözəl ifadə edən nəfəs alətidir. Azərbaycan professional musiqisində bir çox yeniliklərə imza atan Fikrət Əmirov yaradıcılığında fərdi üslub və özünəməxsus ifadəliliyi ilə seçilən əsərlər xüsusi yer tutur. Bu əsərlərin sırasında onun fleyta və fortepiano üçün yazılmış pyesləri melodik gözəlliyi, özünəməxsus məqam boyası, həssas obrazları, tembr rəngarəngliyi ilə zəngindir. Eyni zamanda dövrü üçün aktualıq və əhəmiyyət kəsb edən bu silsilə bir sıra fərdi xüsusiyyətləri, obraz müxtəlifliyi ilə böyük marağa səbəb olmuşdur. Dəyərli sənətkarın “Fleyta və fortepiano üçün yazdığı altı pyes” bu günədək ifaçıların həm tədris, həm də konsert repertuarında xüsusi yerlərdən birini tutur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Adıgözəlov Z. Fikrət Əmirovun fortepiano üçün miniatürləri. B.: İşıq, 1979, 31 s.
2. Əmirov F. Fleyta və fortepiano üçün pyeslər. B.: Музыка, 1976, 32 s.
URL:http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/amirov_pyesi_dla_fleyti.pdf
3. Əmirov F. Miniatur. B.: Azərnəşr, 1963, 21s.
4. Hacıbəyli. Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Şərq-Qərb, 2019, 355 s.
5. Qasımova S., Abdullayeva Z. Fikrət Əmirov. B.: Nağıl evi, 2004, 210 s.
6. Məmmədova L. Fikrət Əmirov və Elmira Nəzirovanın fortepiano əsərlərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri. B.: ULU, 2014, 75 s.
7. Mazel L.A. Musiqi əsərlərinin quruluşu. B.: Maarif, 1988, 510 s.

8. Виноградов В.С. Мир музыки Фикрета. Б.: Язычы, 1983, 130 с.
9. Искендеров А. М. Стилиевые и исполнительские особенности произведений для флейты. Б.: Адилоглы, 2002, 194 с.

Saytoqrafiya:

10. Fikrət Əmirov - Fleyta və f-no üçün "6 pyes". URL:<https://www.youtube.com/watch?v=BkKUBrUoMPo>
11. Sona xanımın C.Cabbarlı ilə bağlı xatirələri. URL:<https://kayzen.az/blog/az-proza/12206/sona-xan%C4%B1m%C4%B1n-c.cabbarl%C4%B1-il%C9%99-ba%C4%9Fl%C4%B1-xatir%C9%99l%C9%99ri.html>

Айну́р ИСКЕНДЕ́РОВА
Докторант и преподаватель
БМА им. У.Гаджибейли

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ПЬЕС ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО ФИКРЕТА АМИРОВА

Резюме: В статье представлен анализ шести пьес выдающегося азербайджанского композитора Фикрета Амирова, написанных для флейты и фортепиано. Все пьесы программные, лаконичные по форме, каждая из них несет в себе определенный образ. Композитор виртуозно использовал в этих пьесах импровизированные свойства мугама, традиции народной музыки. Основная цель статьи - раскрыть стилистические особенности каждой пьесы.

Ключевые слова: Фикрет Амиров, флейта, фортепиано, мугам, пьеса

Aynur ISGANDAROVA
Doctoral Student of U.Hacibeyli BMA and
Lecturer of BMA

STYLE FEATURES OF PIECES FOR FLUTE AND PIANO BY FIKRET AMİROV

Summary: The article presents an analysis of Fikret Amirov's six pieces for flute and piano. These plays are laconic, bear extra-musical, programme, each of them carries a certain image. F. Amirov skillfully used the improvisational features of mugham and the folk music traditions. The main objective of the article is to disclose stylistic features of each piece and find the characteristic features of composer's musical language.

Keywords: Fikrat Amirov, flute, piano, mugham, piece

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Ülviyyə İmanova
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Könül Nəsirova

Şanə MƏMMƏDOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı
Elmi rəhbər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor Gülzar Mahmudova

AMK-nın müəllimi

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

E-mail: pikkolo.velizade@mail.ru

VASİF ALLAHVERDİYEVİN MAHNI YARADICILIĞININ BƏZİ QURULUŞ XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

***Xülasə:** Məqalədə müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin nümayəndələrindən biri, xalq artisti Vasif Allahverdiyevin mahnı yaradıcılığı təhlil olunub. Bəstəkar səs və kamera orkestri üçün çoxsaylı mahnı nümunələri yazmışdır. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq irsində xüsusi yer tutan mahnı janrına bəstəkar özünəməxsus şəkildə yanaşaraq, fərdi üslubunu yaratmağa nail olmuşdur. Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılığında vokal musiqinin keçdiyi inkişaf yoluna nəzər salınmış, bu kontekstdə Vasif Allahverdiyevin mahnıları araşdırılmışdır.*

***Açar sözlər:** xalq musiqisi, vokal janr, Vasif Allahverdiyev, mahnılar, üslub xüsusiyyətləri, obraz aləmi*

Dərin və mənalı inkişaf yoluna XX əsrin əvvəllərində qədəm qoyan professional Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tez bir zamanda Avropa musiqi irsinin əsrlər boyu əldə etdiyi nailiyyətlərini uğurla özündə “cəmləşdirə” bildi. Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin üzvi qovuşması XX əsr Azərbaycan musiqisinin inkişafını müəyyənləşdirən əsas istiqamətlərdən biri kimi qiymətləndirilir. Bu məsələ Üzeyir bəydən sonra milli bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılığında fərdi, özünəməxsus yanaşma ilə öz əksini tapmışdır. Avropa musiqisində bərqərar olmuş ənənəvi janrların Azərbaycan xalq musiqisi ilə yaxınlaşması fərdi, özünəməxsus üslubun, yeni janrların yaranmasına zəmin yaradır. Beləliklə, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti irsinə simfonik, xor, kamera-instrumental, vokal və başqa janrlar kimi sanballı nümunələr daxil edilir. Vokal musiqi janrlarının ən geniş qolu mahnı və romanslar Ü.Hacıbəyli başda olmaqla, M.Maqomayev, A.Zeynallı, Q.Qarayev, Niyazi, F.Əmirov, S.Rüstəmov, S.Hacıbəyov, C.Cahangirov, T.Quliyev, R.Hacıyev və bəstəkarlıq məktəbinin digər görkəmli nümayəndələrinin yaradıcılığında mədəniyyət salnaməsinin ayrılmaz hissəsinə çevrilib və bir sıra Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq irsinin aparıcı qolunu təşkil edir. Bu

məqamda bir nüansı qeyd etmək lazımdır ki, istər vokal, istərsə də instrumental janrda yazılmış kiçik həcmli əsərlər hər bir bəstəkarın yaradıcılığında mərhələli rolu ilə yanaşı, həm də müəyyən mənada yaradıcılıq laboratoriyası və iri həcmli əsərlərə keçid rolu oynamışdır.

Öz başlanğıcını şifahi ənənəli professional janr olan muğamlardan götürən milli mahnı və romanslar onun ifadəli obrazlılıq, melodik və konstruktiv into-nasiyalı tərəflərini, sərbəst improvizəli və dəqiq metroritmik hissələrin səciyyəvi cəhətlərini özündə daşıyırdı. Tədricən bu istiqamətin öz daxili inkişafı nəticəsində janr müxtəlifliyi - sadədən mürəkkəbə doğru bölünür. Beləliklə, xalq mahnılarından müəllif mahnıları (kütləvi və lirik mahnılar), mahnı-romans və müstəqil romans kimi janrların müəyyənləşməsi baş verir [1, s.7].

Geniş kütlə auditoriyasına ən yaxın janr kütləvi mahnılardır. Bu mahnılara mövzu müxtəlifliyi xasdır. Kütləvi mahnıların ilk nümunələri 20-30-cu illərdə meydana gəlmişdir. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında “Qara gözlər”, “Komsomolçu qız”, “Süvari mahnısı”, “Kolxoz çöllərində”, “Mazut”, Müslüm Maqomayevin “Neft”, “Tarla”, “Bahar” kimi nümunələr bu dövrdə yazılıb. 40-cı illərdə mahnıların məzmun və obraz dairəsi genişlənir, qəhrəmani-vətənpərvərlik mövzusunda yazılmış mahnılar çoxluq təşkil edir. Ü.Hacıbəylinin “Döyüşçülər marşı”, “Vətən ordusu”, “Çağırış”, “Cəbhəyə”, “Şəfqət bacısı”, “Ananın oğluna nəsihəti”, C.Cahangirovun “416-cı diviziya”, S.Ələsgərovun “Gözlə məni”, “Gözləyirəm sevgilim”, T.Quliyevin “Döyüşçülər marşı” və başqa mahnılar bu dövrün yaradıcılıq məhsuludur. Lirik mahnılar da mahnı janrının çox istifadə olunan növlərindəndir. İnsanın daxili aləminin ən xəfif, həssas duyğularını, düşüncə və həyəcanını özündə əks etdirən lirik mahnılar Niyazi, F.Əmirov, S.Rüstəmov, C.Cahangirov, V.Adıgözəlov, T.Quliyev, R.Hacıyev və digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında parlaq, mükəmməl nümunələrlə musiqi tarixinə daxil olmuşdur.

20-ci illərin sonu 30-cu illərin əvvəllərinə romans janrı Asəf Zeynallının yaradıcılığında ilk klassik nümunə kimi Azərbaycan musiqi tarixinə yazılır. Məhz A.Zeynallının kamera-vokal əsərlərinin təzahüründə romans professional Azərbaycan musiqi mədəniyyəti sistemində digər janrlar kimi sərbəst və bərabər hüquq əldə edir.

XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin bəstəkarlar nəslinin yaradıcılığında vokal musiqi çiçəklənmə dövrünü yaşayır. F.Əmirov, C.Cahangirov, S.Rüstəmov, T.Quliyev, Z.Bağirov, S.Ələsgərov, R.Hacıyev, Ə.Abbasov, Q.Hüseynli, A.Rzayeva, Ş.Axundova, R.Mirişli və digər bəstəkarların yaradıcılığında mahnı janrı özünün istər kütləvi, istər lirik janr istiqamətlərində inkişaf edir. Hər bir bəstəkar bu janra fərdi şəkildə yanaşaraq özünəməxsus üslub xüsusiyyətləri əldə edir. Bu dövrün görkəmli mahnı ustalarından olan T.Quliyev yaradıcılığında kütləvi mahnıların üslub xüsusiyyətlərini milli xalq musiqisinin ənənəvi və səciyyəvi cəhətləri ilə birləşdirmişdir. Bəstəkar mahnı janrına estrada və caz musiqisinin xüsusiyyətlərini daxil edərək yeni istiqamətlərə yol açmışdır.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar yaradıcılığında müxtəlif xasiyyətli və formalı mahnıların təqdim olunması ilə yanaşı, eyni zamanda fortepiano-nun müşayiəti və səs üçün, xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti və səs üçün, estrada orkestrinin müşayiəti və səs üçün, müxtəlif ansambların müşayiəti və səs üçün çoxlu sayda mahnılar yazılmışdır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf mərhələsinin çağdaş dövründə də müasir Azərbaycan bəstəkarları yaradıcılıqlarında mahnı, romans janrından yan keçməmişlər. Dövrümüzün məhsuldar bəstəkarlarından sayılan, müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin tanınmış nümayəndələrindən biri, yaradıcılıq portfoliosu zəngin və çoxşaxəli olan xalq artisti Vasif Allahverdiyevin vokal musiqi nümunələri olduqca rəngarəng, parlaq əhval-ruhiyyə daşıyır və müxtəlifliyi, bənzərsizliyi ilə seçilir. Onun mahnıları dəfələrlə konsert salonlarında ifa olunmuş, ifaçıların tez-tez müraciət etdiyi əsərlər sırasındadır. Bəstəkarın vokal lirikası öz-özlüyündə müəyyən mərhələlərə bölünür və ümumi özəlliyi odur ki, o mahnılarının böyük qismini səs və fortepiano-nun müşayiəti üçün deyil, məhz səs və kamera orkestri üçün yazıb. V.Allahverdiyevin vokal yaradıcılığının melodik dilinə lirik ifadəlilik xasdır. Nəqlətmə, düşüncə dolu, sual xarakterli intonasionalar monoloq səciyyəsi alaraq verilən obrazın daxili aləmi, yaşantıları, düşüncələrinin ifadəsi kimi təqdim olunur. Bir nüansı da qeyd etməliyik ki, V.Allahverdiyev silsilə mahnılardan imtina edərək, müxtəlif mövzulara əsaslanan, lirik xəttin müxtəlif cəhətlərini özündə əks etdirən nümunələr yaratmışdır. Bəstəkarın mahnı yaradıcılığının əsas özünəməxsus cəhətləri onun melodik üslubu ilə bağlıdır. Burada hər mahnının fərdi xarakterində xalq intonasionaları ilə sıx bağlılığı müşahidə olunur. Mahnılar zəngin və ifadəli melodik xətti ilə seçilir. Vasif Allahverdiyevin vokal yaradıcılığı araşdırılmamış mövzudur. Məqalədə bəstəkarın 5 mahnı nümunəsinin təhlili verilib. Bu nümunələr onun yaradıcılıq fəaliyyətinin müxtəlif dövrlərində (2000-2015-ci illər) yazılmışdır.

“O yollar” mahnısı səs və kamera orkestri üçün yazılıb. Lirik əhval-ruhiyyəli mahnının poetik mətni Maya Heydərqızına məxsusdur. Şeirdə keçmişinə, yaşadıklarına və nakam qalan arzularına dönüb baxan bir insanın bütün həyatına şahidlik edən, onun dərd ortağı olmuş yollara müraciəti - monoloqu verilib:

Hanı mənə baxan yollar?
Ürəyimi yaxan yollar,
Qəmli-qəmli axan yollar,
O yollarda gözüm qaldı.
Alovlanmış közüm qaldı,
O yollarda gözüm qaldı,
Külə dönmüş közüm qaldı.

Bəstəkar şeirin poetik məzmunundakı müraciət-sual intonasionalasını, lirik və kədərli abı-havasını musiqidə uğurla əks etdirir.

“O yollar” mahnısı “H” mayəli şur məqamına əsaslanır. Əsər reprizi genişlənmiş, sadə ikihissəli formada yazılıb. Bəstəkar mahnıda ənənəvi bənd-nəqərat formasından imtina edir. Kamera orkestrinin ifasında girişlə başlayır. Giriş hər biri dörd xanədən ibarət iki cümləli, kvadrat quruluşlu sadə dövrüdür. Hər cümlə iki dəfə təkrar olunur. Birinci cümlə iki eyni ibarənin təkrarından, ikinci cümlə isə iki müxtəlif ibarədən təşkil edilib. Girişin pilləvari, stabil melodik inkişafı burada da davam edir. Cümlələr arasında müraciət, sual-cavab intonasiyaları duyulur. İkinci cümlə iki müxtəlif ibarədən təşkil olunub.

Nümunə №1

İkinci hissənin birinci cümləsi yeni musiqi fikridir. Mahnının emosional kulminasiyası bu hissəyə təsadüf edir. Əsərin “zili” burada səslənir. Bəstəkar mahnı boyu təkrar quruluşlu motivlərdən istifadə edir. Bu cəhət onun xalq mahnı yaradıcılığı ilə bağlılığından qaynaqlanır. Mahnının reprizi genişlənmişdir. Birinci hissənin ikinci cümləsində “hanı mənə baxan yollar?” intonasiyası, yəni birinci hissədə səslənən ibarədən istifadə olunur.

Əsərdə orkestr müşayiət funksiyasından daha geniş əhəmiyyətli olub, mahnıya xüsusi rəng qatır. Ənənəvi kamera orkestrinə fleyta, klarnet və fortepianonu daxil edən bəstəkar bu tərkibin ifasında hər təkrar quruluşlu motivin, cümlənin sonuna imitativ “sonluq” əlavə edir. Fleyta və klarnetin ifasındakı bu bağlayıcı “sonluq” təkrar quruluşları arasında sanki əlaqə rolunu oynayır. Mahnının ikinci hissəsinin birinci cümləsi zildə kulminasiyanı daha emosional səsləndirmək üçün melodiya bütün orkestrin ifasında paralel olaraq səslənir. Kulminasiya xarakterli zildən sonra orkestrin emosional ifası sanki “sönür” və sonluğa hazırlayır.

Beləliklə, “O yollar” mahnısının forma sxemi aşağıda verilir:

Sxem №1

Giriş I hissə II hissə

$8x+8x$ $8x + 8x$ $8x + 12x$

$4x+4x$ $4x+4x$ $4x+4x$ $8x+4x$

“Gözləyəcəyəm səni” – lirik mahnı janrındadır. M. Heydərqızının sözlərinə yazılıb. Mahnının maraqlı süjet xətti var. Burada bir aşiqin ona həmdəm olan, onu başa düşən sevgili yarından ayrı düşməsi və bu intizara son qoyaraq, yarını səbirsizliklə gözləməsi təsvir edilir.

Əsər fleyta, qoboy, klarnet, simlilərdən ibarət kamera orkestri və səs üçün yazılıb. “C” mayəli bayatı-şiraz məqamına əsaslanır. Reprizli, sadə ikihissəli formanı özündə ehtiva edən mahnı dörd xanədən ibarət kiçik, yığcam girişlə başlayır. Burada təkrar quruluşlu iki motiv növbələşir. Bu növbələşmə həm ölçüdə ($4/3-4/2-4/3-4/2$), həm orkestrin ifasında (simlilər, ağac nəfəs alətləri və fortepiano-nun “dəyişməsi”), həm də ritmik quruluşun dəyişilməsində özünü göstərir. Qeyd etmək lazımdır ki, sadalanan hər üç cəhət bütün əsər boyu müşahidə oluna-caq. Bu motivin əsər boyu orkestrin ifasında bir neçə dəfə cüzi dəyişiklərlə əsərə rondovari xarakter verir. Beləliklə, giriş burada müqəddimə rolundan kənara çıxaraq, daha geniş mənə daşıyır.

Nümunə №2

The image displays a musical score for the piece "Gözləyəcəyəm səni". It consists of five staves: Flute, Oboe, Alto (B), Piano, and Canto. The Flute, Oboe, and Piano staves show a melodic line with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The Alto (B) staff provides a harmonic accompaniment. The Canto staff is currently empty, indicating where the vocal line would be placed. The score is divided into two main sections, I and II, with a repeat sign at the beginning of section II. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) throughout.

Musical score for Violini I, Violini II, Viola, Cello, and Contrabass. The tempo is Moderato. The score shows a 2/4 time signature and includes dynamic markings like *mf* and *piaz.* There are trills (*tr*) and a first ending bracket labeled '1'.

Birinci hissə iki cümlədən ibarət sadə, kvadrat quruluşlu dövrüdür. Hər cümlə öz daxilində iki ibarəyə bölünür və sual-cavab intonasiasını daşıyır. Melodik xətt sekunda intervallı pilləvari yuxarı doğru hərəkətlə inkişaf edir.

Mahnının emosional kulminasiyası əsərin ikinci hissəsinin birinci bölməsində verilir. Əsərin mülayim axımlı melodik xətti sanki “ləngidilmiş”, daha sakit səslənir. Burada ölçü (2/4), temp (*Meno mosso*), faktura dəyişilir. Orkestr müşayiəti daha intensiv səciyyə alır.

Reprizdə birinci hissənin ikinci cümləsi keçir. Genişlənmiş reprizdir. Bəstəkar bu genişlənmədə girişin musiqi materialında səslənən motivləri bölərək ayrırıqda təqdim edir. Mahnının təhlil sxemi aşağıda təsvir olunub:

Sxem №2

Giriş	I hissə	II hissə
4x	12x+12x	12x+22x

Vasif Allahverdiyevin vokal yaradıcılığının növbəti nümunəsi **“Bəlkə görüşdük”** mahnısı səs və kamera orkestri üçün yazılıb. Məhəbbət mövzusunda, dinamik əhvali-ruhiyyəli, Allegro tempində, 3/4 ölçüdə yazılmış oynaq mahnıdır. Sözləri Telman Biləsuvarlıya məxsusdur. Poetik mətnə tale yolları ayrılan iki aşiqin ömrün son çağında olsa belə “bəlkə görüşdük” ümidilə qovuşmaq arzuları təsvir olunub. Əsər boyu 2/4-3/4 ölçülərinin növbələşməsi beş çərək hesabını özünəməxsus şəkildə əldə etmiş olur. Qeyd etmək lazımdır ki, bu ritmik quruluş özünəməxsus ölçü növü olaraq eyni zamanda, sinkopa ritmindən qaynaqlanan xüsusiyyət mahnıya şıltaq əhval-ruhiyyə qatır.

Nümunə №3

The image displays a musical score for a piece titled "Nümunə №3". The score is written for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments and voices included are Flute, Alto (B), Piano, Canto, Violini I, Violini II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 2/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The piano part is marked with a forte (f) dynamic. The string section (Violini I, Violini II, Viola, Cello, and Double Bass) is marked with a forte (f) dynamic and includes markings for vibrato (V) and arco (arco). The tempo is marked as Allegro. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Əsərə şərti olaraq variantlı bənd-nəqərat forması kimi baxmaq olar: A, C – bənd, B – nəqərat (A-B-A-C-B). O, mətn və musiqinin mükəmməl vəhdətini əsas tutaraq və arasıkəsilməz, fasiləsiz inkişafli quruluşa nail olur.

“Bəlkə görüşdük” mahnısı girişlə başlayır. Müqəddimənin mövzusu bəndin aparıcı melodiyasına əsaslanır. “C” mayəli bayatı-şiraz məqamına əsaslanan giriş fasiləsiz, bir nəfəsə, axıcı səslənən bir cümlədən ibarətdir (8 xanə). Aşağı hərəkətli oynaq, dinamik mövzu müşayiət fakturasını hazırlayır. Oynaq, nikbin, şən əhval-ruhiyyə, axımlı melodik xətt, intensiv müşayiət bütün əsər boyu dəyişməz harmonik fon yaradır.

A – bənd bir-birinə intonasiya baxımından yaxın olan, sadə, kvadrat quruluşlu iki cümləli dövrüdür. Ölçü növbələşməsi burada intensivləşərək, hətta xanə-xanə dəyişir. Akkord müşayiətinin orkestrə paylaşımı simlilərin daha çox funksionallığını, nəfəs alətlərin isə imitasiyalı gəzişmələrini öz üzərinə götürür.

Mahnıda B – nəqərat girişin mövzusu olub, özündə eyni zamanda refren xüsusiyyətlərini daşıyır. Sual-cavab intonasiyalı cümlə iki dəfə dəyişilmədən tək-

rar olunur. Mövzu fleytanın ifasında unison səslənir. Orkestr partiyasında sinkopa ritminin istifadəsindən dolayı əsərin qıvraq, oynaq əhvali-ruhiyyəsi saxlanılır.

Daha sonra yenidən A – bənd təqdim olunur. Lakin bəndin emosional ab-havasını daha da qabartmaq üçün giriş mövzusu verilir. Bu mövzu əsasında qurulmuş orkestrin mövzusu həm də bənd-nəqərat arasında sanki keçid rolunu oynayır. Bəndin yalnız poetik mətni dəyişilmiş şəkildə təqdim olunur.

Fleyta və klarnetin ifasında bir xanəlik qammavari yuxarı hərəkətli kiçik keçiddən sonra yeni C bəndi başlayır. Bu hissə eyni zamanda özünəməxsus orta bölmə xarakterli olub, əsərin bədii və emosional kulminasiyasıdır. Dinamikanın kəskin artımı, tonal dəyişimi (Es-dur) müşahidə olunur. İki cümlədən ibarətdir. Nəfəsli solistlərin ifasında kiçik gəzişmə xarakterli keçiddən sonra bu cümlə təkrarlanır. Yenidən zilə qalxan keçid verilir. Cavab intonasiyası ilə səciyyələnən ikinci cümlədəki kiçik “reçitativ” muğam gəzişməsini xatırladır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, əsərin məqam əsası şurda idisə, bu hissə Bayatı Qacar muğamının “Çoban Bayatı” şöbəsinin xüsusiyyətlərini özündə daşıyır. Cümlənin sonunda not uzunluqları sayəsində əmələ gələn “fermato” durğunluq ab-havası gətirir. Bu sakit sonluqdan sonra fasiləsiz, “attaca” şəkildə yenidən şən, dinamik nəqərat (B) olduğu kimi iki dəfə səslənir.

Sonda “bəlkə görüşdük” intonasiyalı motivindən ibarət kiçik koda verilir. Bu intonasiya təkrar səslənərək, sanki təsdiq xarakteri daşıyır. Sonda orkestr partiyasında səslənən akkord “bəlkə görüşdük” intonasiyasından irəli gələn ümidin sanki bir əksidir.

Göründüyü kimi, mahnı janr xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən bu əsərdə eyni zamanda bir neçə ənənəvi klassik quruluşların təsiri duyulur. Məsələn, hansısa mənada burada mürəkkəb üçhissəli formanın xüsusiyyətlərini görə bilərik: A-B-A formanın birinci hissəsi, C mərkəzi epizod – orta hissə, B repriz kimi qəbul edilə bilər. Təbii ki, bu bölgü şərtidir.

Beləliklə, aşağıda “Bəlkə görüşdük” mahnısının sxemi təqdim olunur:

Sxem №3

Giriş A (Bənd) B(nəqərat) A(giriş-bənd) C(bənd) B(nəqərat) koda
8x 8x+8x 8x+8x (8x) + 8x+8x 10x+8x 8x+8x 6x

“Hara gedirsən” səs və kamera orkestri üçün yazılıb. Poetik mətnin müəllifi anonimdir. Lirik mövzulu mahnının ədəbi mətnində ayrılıq acısını “dadmış” bir kəsin sevgilisinə çarəsizcə “hara gedirsən?” deyərək müraciəti mahnının da melodik xəttində aparıcı intonasiya kimi səslənir:

Xatirə tək yaddaşımda qala-qala
Yurd salmışan ürəyimdə qala-qala
Bu dünyada mənə məndən ala-ala
Hara gedirsən, hara?

Mahnıda musiqi ilə mətn vəhdət təşkil edir. Əsər emosional ruhuna görə dinləyicidə sanki hansısa operadan bir qəhrəmanın lirik ariyası təəssüratını yaradır. Axımlı, geniş nəfəsli melodik xətt, kədərli, düşüncə xarakterli monoloqu bütün əsər boyu davam edir. Orta bölmədən sonra yenidən birinci hissədən cümlə səslənir, daha sonradan yenidən əsərin kulminasiyası - ikinci hissəyə qayıdış əsərin quruluşunu 3-5 hissəli edir (A-B-A-B-A).

Mahnı orkestr partiyasında 8 xanelik girişlə başlayır. Kiçik orkestr mövzusu tematik cəhətdən mahnının əsas melodiyasına müşayiət edəcək fonu yaradır. II violin partiyasında sinkopa ritmli monoton ifa mahnıya soyuq gərginlik gətirir. Bu intonasiya ritmik ostinato ilə yanaşı mövzuya səsaltı elementləri ilə durğun atmosfer yaradaraq mahnının həzin, lirik, kədərli obrazlar aləmini açmağa imkan verir.

Nümunə №4

The musical score is for a string ensemble consisting of Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score shows a 4-measure excerpt. The first measure is a whole rest for all instruments. The second measure starts with a forte (ff) dynamic. Violini II plays a rhythmic pattern of eighth notes. Viole, Violoncelli, and Contrabassi play a sustained note. The third measure continues the ff dynamic. Viole has a 'div.' (divisi) marking. The fourth measure transitions to a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Əsərin birinci hissəsini sual-cavab xarakterli iki cümlənin təkrarı ilə ifa olunan sadə dövr kimi dəyərləndirmək olar. Birinci cümlə iki eyni ibarətin təkrarına əsaslanır. İkinci cümlə ona cavab mahiyyəti kəsb edərək genişlənmiş şəkildə verilir ($8x+12x$). Bu hissə bir-birindən yaranan üç intonasiyadan ibarətdir. Hər bir cümlənin təkrarları mətnin ümumi ab-havasını yaratmağa kömək edir. Bu zaman həm ostinatlı quruluş xüsusiyyəti, həm də sual intonasiya tərzli tədricən ahəstə inkişaf edərək mahnının mərkəzi bölməsinə - kulminasiyaya gətirib çıxarır. Kulminasiya - “zil” - orta bölmə rolundadır. Bir növ fəryadı, etirazı ehtiva edir. Əsərin “zili” orta bölmədə iki cümləli period ilə ifadə olunur.

Orkestr dinamikasında da sıçrayış baş verir. Zidd intonasiya kiçik süjet xəttinə uyğun təkrarlıq tələb edir. Bu baxımdan da reprizin statik quruluşunu ha-

zırlayır. Repriz özünəməxsus əvvəle qayıdır, qısaldılmış şəkildə təqdim olunur. Birinci hissənin bir cümləsi ixtisar edilib. Orkestr partiyasında da “sönmə” sanki əsərin sonluğunu hazırlayır. Əsər mahnının əsas özəyini təşkil edən “hara gedirsən?” sual intonasiyası ilə tamamlanır.

“Azərbaycanım” mahnısı kütləvi mahnı janrında yazılıb və vətənpərvərlik hisslərini aşılayır. Sözləri M.Heydərqızına məxsusdur. Şeir Odlar yurdu Azərbaycana bağlılıq, heyranlıq, Vətəndən ilhamlanaraq yaşayıb yaratmaq eşqi, ulu torpağa sevgi hissləri ilə aşılanıb. Poetik mətn mahnının geniş nəfəsli melodiyası ilə mükəmməl tandem təşkil edir. Mahnı səs və kamera orkestri üçün yazılıb. Bəstəkar vokal yaradıcılığında ənənəvi orkestr tərkibinə milli xalq çalğı aləti olan zurnanı daxil edir. Mahnının zəngin orkestr boyası, yallı ritmikası, himnvariliyi onun janr xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirir. Orkestr tuttisinin daimiliyi mahnıya möhtəşəmlik verir. Fortepianonun partiyası ümumiləşdirici orkestr fakturasının klavirdə təcəssümüdür. Eyni zamanda konsert ifası zamanı orkestr tərkibinə milli zərb alətləri (nağara) də əlavə edilmişdir. Bu həm əsərə əzəmət, həmçinin arxaik obrazlılıq gətirir. Səslənmədə polifonik kontrapunktdan istifadə edən bəstəkar ziddiyyətli polifonik qarşıdurmanı yaradır.

Mahnının quruluş prinsipləri haqqında danışarkən qeyd etmək lazımdır ki, bu nümunədə də bəstəkar yenidən bənd-nəqərat ardıcılığını ənənəvi üçhissəliliklə birləşdirmiş və təkrarlığa əsaslanan cümlələrin vəhdəti ilə forma yaratmışdır. Beləliklə, əsər mürəkkəb üçhissəli formanı özündə ehtiva edir.

Mahnı sadə, kvadrat quruluşlu iki cümlədən ibarət olan dövrə əsaslanıb orkestr müqəddiməsi ilə başlayır (8+8). “H” mayəli şur məqamına əsaslanır. Girişin tematik əsası mahnının mövzularından götürülüb. Birinci cümlədə yalnız simli alətlərin ifasında iki ibarədən təşkil olunmuş melodiya verilir. Kiçik qammavari keçiddən sonra ikinci cümlə səslənir. Bu dəfə orkestr partiyası tutti səslənmə ilə ifadə olunur. Zurnanın əhəmiyyətli rolunu vurğulayaraq bütün orkestr səslənməsini “üstələdiyini” qeyd etmək lazımdır.

Mahnının birinci hissəsi reprizsiz sadə ikihissəli formada yazılıb. Birinci hissədə sual-cavab intonasiyalarını özündə əks etdirən iki cümlə verilir. Birinci cümlə təsdiq intonasiyalı iki eyni ibarədən təşkil olunub. İkinci cümlə də iki təkrar ibarəlidir və intonasiya baxımından birincini davam etdirir. Reprizdə girişin melodik materialı səslənir. Bu zaman əsərin melodik xəttində emosional inkişaf müşahidə olunur. Mövzu fleyta və klarnetin ifasında da unison səslənir. Daha sonra orkestr partiyasının girişi yenidən keçir.

Orta hissə - özünəməxsus kulminasiya, Şur Şahnaz şöbəsində mahnının “zili”dir. Kvadrat quruluşlu sadə period formasındadır. Yenidən təkrar quruluşlu mövzu tematik dəyişmələrlə verilir. Bu hissənin daha bir xarakterik cəhəti vokal-orkestr partiyasının “deyişməsi”dir.

Repriz qısaldılmışdır və tamamlayıcı xüsusiyyət daşıyır. Burada birinci hissənin iki cümləsi səslənir. Birinci hissənin aparıcı motivi bir növ təsdiqləyici

intonasiya xarakterli olub, giriş mövzusunun motivi ilə eyni olan üçüncü cümləyə keçir və dinamik sonluğa gətirib çıxardır. Mahnının koda orta hissənin mövzuna əsaslanır və daha qətiyyətli səslənir. Əsər ifaçıların tam kadansı uzadaraq ifası fonunda orkestr ifasında girişin qısa motivinin (Sənsən ana yurdum, Azərbaycanım!) səslənməsi ilə təntənəli şəkildə sona çatır.

Nümunə №5

“Azərbaycanım” mahnısının forma sxemi aşağıdakı şəkildədir:

Sxem №4

Giriş I hissə Orta hissə Repriz Koda
 $8x+8x$ $8x+8x+8x$ $8x+8x$ $8x+8x$ $7x$

Nəticədə, apardığımız təhlili nəzərə alaraq ümumi fikirlərə gəlmək olar. İlk olaraq qeyd etmək lazımdır ki, V. Allahverdiyevin yaradıcılığında mahnı və romans janrı öz daxilində müəyyən mərhələlərə bölünür. Bəstəkarın romansları səs və fortepiano üçün, elegiya səs və kamera orkestri üçün, mahnılar isə səs və kamera orkestri üçün yazılıb. Bir nüansı qeyd etmək lazımdır ki, V. Allahverdiyev də mahnı və romans janrlarını digər bəstəkarlar kimi sanki yaradıcılıq “laboratoriyasına” çevirir, kiçik həcmli quruluşu genişləndirərək iri həcmli formalar üçün zəmin yaradır. Bununla da o, gələcəkdə simfonik, kamera və kamera instrumental əsərlərindəki inkişafı sanki kiçik həcmli janrlarda məşq etdirir.

Mahnı xalqa yaxın bir janr kimi V. Allahverdiyevin yaradıcılığında mühüm yer tutur. O, həm xalqdan qaynaqlanan, həm də ona qaytarılan bir janrdır. Mətn mahnını əsasını təşkil edən önəmli cəhətlərdəndir. Bəstəkar musiqini yazdıqca

sanki onun poetik mətnində gizlənən səsləri üzə çıxarır. Bu baxımdan, V.Allahverdiyevin vokal yaradıcılığının araşdırılmasına müxtəlif prizmalardan yanaşarkən ilk növbədə unutmamalıyıq ki, mahnı sözlərin musiqisidir. Bu nümunələrin formasını müəyyənləşdirdikdə sərbəstlilik, təkrarlılıq, rəqətiativ xüsusiyyətlərini, klassik forma çərçivəsindən bəzən kənara çıxmalar, xalq mahnılarından qaynaqlanan cəhətlər müşahidə olunur. Bəstəkar rəqətiativin istifadəsi zamanı bədii mətndəki poetik sərbəstliyi uğurla musiqi vəznində təsvir etməyə nail olur. Mahnıları səs və kamera orkestri üçün yazarkən bir neçə nəfəs alətindən - fleyta və klarnet və s. istifadə etməsi təsadüfi deyil. Bu alətlər bəstəkar üçün vokal partiya ilə səsləşmə, həmahənglik yaratmaq, imitasiya təşkil etmək üçün köməkçi vasitədir.

V.Allahverdiyevin vokal yaradıcılığının araşdırılmasına iki fərqli təhlil prizmasından yanaşmaq olar: ənənəvi Şərq xalq mahnı yaradıcılığı və Qərb ənənəvi forma quruluş baxımından. Onun bütün əsərlərini araşdırarkən önəmli bir nüansı hər dəfə xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, bəstəkar xalq musiqisi, muğam sənətinə mükəmməl bələddir və yaradıcılığının dərin kökləri xalq musiqi ənənələrindən qaynaqlanır. Xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan melodik inkişaf, məqam əsası, metro-ritmik xüsusiyyətlər Vasif müəllimin vokal yaradıcılığında müxtəlif kontekstlərdə özünü büruzə verir. Vokal nümunələrin bir çoxunda əsərin kulminasiya anı - “zil”i nəqəratə və ya orta bölməyə təsadüf edir. Bu da xalq mahnı yaradıcılığından irəli gələn cəhətdir. Həmçinin, ənənəvi xalq musiqisinə xas olan xüsusiyyətlər mahnıların musiqi quruluşundakı təkrarlılıq və variantlı inkişaf tərzini, melodiyanın məqamın istinad pillələri ətrafında gəzişməsi hesabına qurulması onun vokal yaradıcılığında müşahidə edilir. Bəstəkar bəzi mahnılarda muğam tərzli qısa melodiyları, sərbəst inkişafli rəqətiativ parçaları, improvizələri ustalıqla təqdim edir.

Qərb musiqi ənənəsi ilə bağlılığın ilkin təzahürü quruluş struktur baxımından özünü büruzə verir. Ümumiyyətlə, kökü Ü.Hacıbəylidən gələn, onun yaradıcılığı dühasını təşkil edən Qərb musiqi dili imkan vasitələri ilə milli musiqini birlikdə təzahür etmək prinsipinə əsaslanaraq, V.Allahverdiyev dahi bəstəkarın yolunun davamçısı kimi həmin prizmadan çıxış edir. Bu nümunələri araşdırarkən ənənəvi olaraq təkrarlılıq, variantlılıq, improvizə xüsusiyyətlərini muğamlarla, xalq mahnı janrları ilə əlaqələndirməyə çalışdıq. Təhlil olunan əsərlərin bütün struktur xüsusiyyətləri Qərb musiqi ənənələrinin quruluşuna xas olan musiqi forması - mahnı janrı ilə üzvi bağlılığı vardır. Çünki, istər Qərb, istərsə də Şərq ənənəsinə bağlılıq olsa belə ümumi yanaşma zamanı mahnı yaradıcılığının üzərində bu iki istiqamət sanki üzvi şəkildə birləşdirilir.

V.Allahverdiyevin mahnı yaradıcılığının maraqlı tərəflərindən biri əsərlərin orkestr boyasının olduqca parlaq, rəngarəng təqdim olunmasıdır. Bəstəkar mahnıların bir çoxunda sərbəst muğam improvizələrini xatırladan melodik parçaları fleyta alətinin partiyasına daxil etməklə milli xalq boyalarını yaradır, bununla da Şərq və Qərbin əlaqəsini mükəmməl təqdim etmiş olur. Həmçinin, bəzi əsərlərin-

də zərb alətlərindən istifadə etməklə obraz aləminə Şərq ruhunu, onun yaradıcılığına xas türkçülük məfkurəsini daxil edir. Beləliklə, sadalanan nümunələrlə yuxarıda qeyd etdiyimiz fikri bir daha təsdiq etmiş oluruq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Гусейнова Т. М. Азербайджанская камерная вокальная музыка. Б.: Орхан, 2005, 137 с.
2. Гусейнова Т. М. Камерно-вокальные циклы в азербайджанской музыке. Б.: Ширваннешр, 2005, 192 с.
3. Эфендиева И.М. Азербайджанская советская песня. Б.: 1983. 150с.
4. Bəstəkarın şəxsi arxivi
5. Mahmudova C.E. Azərbaycan bəstəkar mahnılarında poeziya ilə musiqi. B.: Mars Print, 2009, 253 s.
6. Vasif Allahverdiyev - O yollar. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-VGkF96wEWM>
7. Vasif Allahverdiyev – Azərbaycanım.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d2Op04Dhjq5>
8. Vasif Allahverdiyev - Hara gedirsən?
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MPoD026lbeo>
9. Vasif Allahverdiyev - Bəlkə görüşdük.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=_LjAdUTT0sU
10. Vasif Allahverdiyev - Gözləyəcəm səni.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zWC8q59mQx4>

Шана МАМЕДОВА
Докторант БМА
им. У. Гаджибейли

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СТРОЕНИЯ ПЕСЕН В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИФА АЛЛАХВЕРДИЕВА

Резюме: В статье анализируется творчество народного артиста Васифа Аллахвердиева, представителя современной азербайджанской композиторской школы. Композитором написано множество прекрасных песен для голоса с различными составами оркестров. Композитор сумел создать свой стиль, уникальным образом подойдя к песенному жанру, занимающему особое место в творческом наследии азербайджанских композиторов. В данной статье прослеживается путь развития вокальной музыки в творчестве азербайджанских композиторов и в этом контексте рассматриваются песни Васифа Аллахвердиева.

Ключевые слова: Васиф Аллахвердиев, народная музыка, песни, особенности стиля, образность, стиль

Shana MAMMADOVA

PhD Student of Uzeyir Hajibeyli BMA,
Senior Lecturer of ANC

ON SOME FEATURES OF THE STRUCTURE OF SONGS IN THE VOCAL WORKS OF VASIF ALLAKHVERDIEV

Summary: *The article analyzes the creative output of People's Artist Vasif Allahverdiyev, a representative of modern Azerbaijani composition school. The composer has written numerous nice songs for voice with various kinds of orchestra. The composer managed to create his own style by approaching in a unique way the song genre, which has a special place in the creative heritage of Azerbaijani composers. This article analyzes the development of vocal music in the works of the representatives of the Azerbaijani school of composition and examines the songs of Vasif Allahverdiyev in this context.*

Keywords: *Vasif Allahverdiyev, folk music, songs, features of style, imagery, style*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Gülzar Mahmudova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev

Рухсара АЛЛАХВЕРДИЕВА

Преподаватель Гимназии Искусств при АНК
Диссертант БМА им. У.Гаджибейли
Научный руководитель: доктор философии
по искусствоведению, профессор Алиева Хокюме
Адрес: Баку, Насиминский район, Ш.Бадалбейли 98
Email: ruhsara_i@hotmail.com

ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА ИМЕНИ К.КАРАЕВА

Резюме: Представленное исследование посвящено освещению некоторых важных фактов из истории формирования и развития Азербайджанского Государственного Камерного Оркестра имени К. Караева. Заслуженный авторитет коллектива в нашей стране, а также интерес к его деятельности со стороны зарубежной аудитории, вызывает необходимость появления специальных научных исследований, освещающих деятельность оркестра с различных аспектов. Современная история Азербайджана насыщена большими событиями во всех проявлениях жизнедеятельности, как в политической, социально-экономической, так и культурной. В формировании международного имиджа нашей страны, особенно важного с последними событиями по освобождению захваченных территорий, несомненно, огромная роль принадлежит сфере культуры и искусства. В данном ракурсе, актуальным является изучение творческой деятельности тех личностей и коллективов, которые прославляют нашу родину на широкой международной арене. Наиболее важными аспектами в статье являются: определение точной даты создания Камерного оркестра, выяснения роли выдающихся личностей в процессе формирования коллектива, освещение важных исторических фактов, не нашедших отражение в специальных публикациях, а также вопросы концертной деятельности и репертуара Камерного оркестра.

Ключевые слова: камерный оркестр, дирижёр, концерт, гастроли, творческая деятельность

Азербайджанский Государственный Камерный оркестр имени Караева - один из прославленных и востребованных музыкальных коллективов нашей страны. Пройдя более чем полувековую историю развития под руководством целой плеяды выдающихся отечественных дирижёров, этот оркестр продолжает сохранять статус одного из узнаваемых символов

современной национальной музыкальной культуры за рубежом. Многочисленные проекты, связанные как с юбилейными мероприятиями, посвящёнными выдающимся азербайджанским композиторам, так и с празднованиями государственных праздников за пределами страны, почти всегда ознаменованы активным участием этого замечательного музыкального коллектива. В копилке достижений оркестра, в том числе, успешные выступления с прославленными солистами и дирижёрами, характеризующиеся богатой и разнообразной музыкальной программой. Неслучайно, что в 2007 году Азербайджанский Государственный Камерный оркестр был удостоен почётной республиканской премии «Хумай» за пропаганду Азербайджанской классической музыки за рубежом.

История развития талантливого коллектива изобилует множеством интересных фактов и событий, многие из которых до настоящего времени оставались не до конца освещёнными в научной литературе. В своём исследовании мы попытались обозначить некоторые важные факты из истории формирования и развития Азербайджанского Государственного Камерного Оркестра, которые не нашли должного внимания в азербайджанской научной литературе до сегодняшнего дня. Данный факт определяет научную новизну представленной работы. Кроме этого, заслуженный авторитет коллектива в нашей стране, а также интерес к его деятельности со стороны зарубежной аудитории, вызывает необходимость появления специальных научных исследований, освещающих деятельность оркестра с различных аспектов.

За все годы существования Азербайджанского Государственного Камерного Оркестра наиболее полной работой, посвящённой деятельности коллектива, можно считать небольшую брошюру исследователя Рены Фархадовой «Азербайджанский Государственный Камерный Оркестр», изданную в 1973 году и, вероятно, приуроченную к первой юбилейной дате, а именно десятилетию коллектива [4]. Отметим, что сам автор книги не указывает причину, по которой она обратилась к освещению деятельности оркестра. Десятилетний рубеж творческой деятельности оркестра, как мотив для появления данного исследования, является предположением. В дальнейшем же, специальных исследований, посвященных изучению творческой и концертной деятельности Камерного оркестра, не было.

В истории развития Камерного оркестра одним из важных вопросов, получивших в разных источниках различное освещение и толкование, является сама дата появления оркестра, а также роль отдельных выдающихся азербайджанских деятелей в процессе создания данного коллектива.

Относительно первого аспекта заявленной проблемы мы можем констатировать следующие факты. Датой создания камерного оркестра, по нашему мнению, следует считать 1963 год. Именно в этот год был сфор-

мирован и утверждён состав оркестра, а также начался репетиционный процесс разучивания репертуара коллективом. Известно, что первые месяцы репетиций оркестра проходили в стенах Азербайджанской Государственной Консерватории имени У.Гаджибейли. Неслучайно, что упомянутый выше труд Р.Фархадовой, появился в 1973 году, то есть спустя 10 лет после формирования состава оркестра и таким образом, приуроченный 10-летию юбилею камерного оркестра. При этом следует отметить, что в данной работе нет упоминания о конкретной дате формирования оркестра, даются только – сведения о дате проведения первого концерта коллектива.

В тоже время, на официальном сайте Азербайджанской Государственной Филармонии имени Муслима Магомаева, на странице, посвящённой Азербайджанскому Государственному Камерному Оркестру имени Кара Караева, датой появления коллектива назван 1964 год [5]. Причиной данного факта, на наш взгляд, следует считать то, что отсчёт творческой деятельности оркестра в данном источнике ведётся с момента проведения первого концерта оркестра, который состоялся 14 мая 1964 года. Таким образом, разночтения в дате создания Азербайджанского Государственного Камерного Оркестра возникают в связи с тем, какой именно факт – формирование состава оркестра или проведение первого концерта оркестра – считать началом творческого пути коллектива. С нашей точки зрения именно факт формирования состава оркестра будет правильнее считать началом его творческого пути. Достоверным источником информации о времени создания Камерного оркестра для нас стали также устные свидетельства непосредственных участников тех событий, переданные нам.

Ещё более принципиальный и важный аспект отмеченной выше проблемы – это определение роли выдающихся азербайджанских деятелей в процессе создания Камерного Оркестра. Те же источники, что были указаны нами выше (работа Р.Фархадовой и официальный сайт Филармонии) и в данном вопросе разнятся. Рена Фархадова в своей брошюре главным организатором и вдохновителем оркестра называет Заслуженного Артиста Азербайджана Назима Рзаева [4, с.4]. Авторы информации о Камерном оркестре на странице сайта Филармонии инициаторами создания оркестра называют двух великих Азербайджанских композиторов Кара Караева и Фикрета Амирова, не упоминая при этом имя первого главного дирижёра оркестра в качестве организатора коллектива [5]. Вместе с тем имена К. Караева и Ф. Амирова в работе Р. Фархадовой упоминаются в связи с их участием в качестве членов жюри в отборе музыкантов для состава оркестра, наряду с именем другого выдающегося Азербайджанского композитора Д. Гаджиева [4, с. 4]. Такая, на первый взгляд, противоречивая информация по интересующему нас вопросу потребовала более глубокого и тщательного изучения данной проблемы. Наиболее надёжным и достоверным источни-

ком информации в настоящем вопросе мы посчитали непосредственных участников этих далёких событий. В связи с этим мы обратились за сведениями к единственному ныне здравствующему и проживающему на территории Азербайджана музыканту, который входил в один из первых составов оркестра (музыкант начал работу в коллективе спустя полгода после его формирования) и являлся непосредственным свидетелем всех интересующих нас событий. Это альтист Шамиль Алиев. По свидетельству музыканта главная роль в инициативе создания Азербайджанского Государственного Камерного Оркестра, безусловно, принадлежит двум выдающимся музыкальным деятелям Азербайджана - К.Караеву и Ф.Амирову. Именно с их творческой инициативы и обращения Союза Композиторов Азербайджана (Караев как председатель этой организации, а Амиров как заместитель председателя) в вышестоящие инстанции, был запущен процесс образования Камерного оркестра в Азербайджане. Помимо Союза Композиторов Азербайджана этот процесс активно был поддержан Азербайджанской Государственной Консерваторией имени Узеира Гаджибейли, а также Комитетом радио и телевидения при Совете Министров Азербайджанской ССР. С этой точки зрения удивительно, что в книге Р. Фархадовой данный факт не был освещён в достаточной мере. Более того, автор в книге приводит цитату Фикрета Амирова из устной беседы с композитором, в которой музыкант даёт оценку коллектива со стороны, никак не обозначив своего участия в самом процессе создания оркестра: «Наш Камерный оркестр мне очень импонирует, я его очень люблю. Он родился на наших глазах и за короткое время вырос в такой крепкий музыкальный коллектив, что о нем идут самые хорошие, самые лестные суждения, отзывы» [4, с. 28]. Тем самым основополагающая роль двух великих личностей в таком важном для музыкального и, в целом, культурного развития нашей страны, осталась в данной книге в тени.

Хотелось бы отметить, что взаимосвязь композитора Фикрета Амирова и Камерного оркестра не ограничивается его ролью инициатора по созданию данного коллектива. Отдельной страницей в творческой биографии коллектива можно считать обращение оркестра к одному из самых выдающихся азербайджанских произведений для оркестра – струнной симфонии «Низами», созданной её автором в 1947 году к 800-летию юбилею Великого Азербайджанского поэта Низами Гянджеви. Главный дирижёр Камерного оркестра Назим Рзаев не сразу обратился к данному сочинению по причине сложности и многозначности его художественного содержания, а также ответственного отношения музыканта к вопросу интерпретации данного сочинения. Однако результат исполнения этого произведения Камерным оркестром превзошёл все ожидания. На первом этапе дирижёр обратился к скерцо из этой симфонии и лишь после этого разучил с оркестром

симфонию целиком. Следует отметить, что к симфонии «Низами» неоднократно обращались многие отечественные и зарубежные дирижёры, среди которых такие великие мастера, как Ниязи, Г.Рождественский, Р.Абдуллаев и многие другие. Но именно интерпретация Назима Рзаева в среде самих исполнителей признана наиболее органичной. В своей книге Р.Фархадова приводит слова Фикрета Амирова об исполнении его симфонии Камерным оркестром под управлением Н.Рзаева, также свидетельствующие о высокой оценке этой интерпретации со стороны композитора: «В исполнении молодого коллектива чувствовалась увлечённость, и, что особенно приятно и дорого, - глубина и зрелость <...>. Сочинение было сыграно на едином дыхании, что способствовало цельности и органичности восприятия» [4, с. 28]. Здесь также следует обратить внимание на то, что в работе Фархадовой не имеется сведений о точной дате премьерного исполнения этого сочинения Азербайджанским Государственным Камерным Оркестром. В книге упомянута лишь дата исполнения данного произведения Большим Симфоническим оркестром Всесоюзного Радио году под управлением легендарного дирижёра Геннадия Рождественского. Этой датой называется 5 марта 1964 года [1, с. 8]. При этом следует отметить, что именно данное исполнение является премьерным для второй редакции гениальной симфонии Ф.Амирова. В то же время в этой же книге мы можем найти сведения о концерте оркестра, состоявшемся 23 декабря 1966 года, в программу которого уже была включена симфония «Низами» Ф. Амирова [4, с. 24]. Однако, было ли исполнение этой симфонии на данном концерте дебютным для оркестра или нет, автор книги не указывает. Таким образом, эти сведения позволяют нам лишь констатировать тот факт, что струнная симфония «Низами» Фикрета Амирова была включена в репертуар оркестра как минимум с 1966 года.

Существуют устные свидетельства об участии самого композитора в репетиционном процессе Азербайджанского Государственного Камерного Оркестра. При этом Ф. Амиров во время репетиций не оставался сторонним наблюдателем, а сам принимал активное участие в формировании стиля исполнения произведения, что, вероятно, способствовало появлению особого прочтения данного сочинения коллективом оркестра. Возможно, что такая сопричастность композитора к процессу освоения этого произведения Камерным оркестром обусловлена появлением именно в этот период (в 1964 году) новой, ещё более совершенной редакции симфонии. Неслучайно, что спустя десятилетия Камерная симфония Ф.Амирова стала визитной карточкой и самого Азербайджанского Государственного Камерного оркестра и, в целом, Азербайджанской классической музыки.

Возвращаясь к вопросу роли личностей в процессе формирования Камерного оркестра, отдельно хотелось бы остановиться на участии в составе жюри выдающегося Азербайджанского композитора Джевдета Гаджиева.

Несмотря на то, что этот музыкант не играл определяющей роли в инициативе по созданию Камерного оркестра, его роль в процессе отбора музыкальных кадров в первый состав оркестра значительна. На момент формирования Камерного оркестра Д. Гаджиев возглавлял Азербайджанскую Государственную Консерваторию (1957-1969 гг.). Его деятельность на посту ректора АГК была очень продуктивна, музыкант обладал непререкаемым авторитетом и уважением среди коллег, к мнению композитора не просто прислушивались, во многих вопросах это мнение становилось определяющим. Д.Гаджиев хорошо знал всех талантливых исполнителей того времени. Именно в период руководства Д.Гаджиевым в АГК были созданы оперная студия, а также кафедры азербайджанской народной музыки и, что особенно важно, кафедра камерного ансамбля [1, с. 104]. Таким образом, интерес к камерной инструментальной музыке этого музыканта выражался, в том числе, в стремлении включить в систему образования специальные занятия, воспитывающие определённые навыки исполнительства в ансамбле с другими музыкантами.

Вместе с тем, многие из организационных вопросов в процессе формирования оркестра, действительно, легли на плечи талантливого азербайджанского дирижёра Назима Рзаева. Назим Рзаев – легендарная личность в истории азербайджанского дирижёрского искусства. Его должности художественного руководителя и главного дирижёра только что созданного Камерного оркестра предшествовали прекрасное образование и работа со многими талантливыми музыкальными коллективами. Как известно, Н.Рзаев – выпускник Московской Государственной Консерватории имени П.Чайковского по специальности скрипка. Своё обучение в Москве музыкант проходил в классе профессора М. Козолуповой [1, с. 26]. По возвращению в Баку Н. Рзаев, проработав семь лет концертмейстером оркестра в театре Оперы и балета им. М. Ф. Ахундова, сменяет свою деятельность и становится дирижёром оркестра театра, постепенно обогащая свой дирижёрский багаж рядом выдающихся азербайджанских опер и балетов. Музыкант в этот период дирижировал такими произведениями, как оперы «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Кёроглу» У.Гаджибейли, «Севиль» Ф.Амирова, а также балетом «Семь красавиц» К. Караева. Профессиональному росту Н.Рзаева в качестве дирижёра способствовала двухгодичная стажировка в Большом театре в Москве. Показательно, что, не ограничиваясь исключительно совершенствованием собственных профессиональных навыков, музыкант большое внимание уделяет вопросу пропаганды азербайджанской музыки, подготовив и записав с оркестром Большого театра «Азербайджанское каприччио» Ф.Амирова и «Танцевальные картинки» Р. Гаджиева [4, с. 26]. Дальнейшая работа музыканта ознаменована руководством Оперной студией АГК, а также концертными выступлениями с симфоническим оркестром.

На новом этапе дирижёр, помимо работы над знакомыми произведениями с новым коллективом, обращается к таким новым для себя произведениям, как опера «Тайный брак» Чимарозы (постановка в Оперной Студии АГК), а также Четвёртая симфония И.Брамса, увертюра «Кориолан» Л. Бетховена, симфоническая поэма «Дон Кихот» Р.Штрауса. С программой симфонических произведений музыкант в качестве дирижёра Государственного симфонического оркестра имени У. Гаджибекова дебютировал на сцене Азербайджанской Государственной Филармонии имени М. Магомаева 1 февраля 1963 года. В дальнейшем музыкант ещё неоднократно выступал с коллективом данного оркестра. Также следует отметить его внимание к творчеству совсем еще молодых азербайджанских композиторов, только что окончивших композиторское отделение АГК. С коллективом симфонического оркестра дирижёр Н. Рзаев подготовил большое число сочинений, созданных юными и талантливыми азербайджанскими композиторами [4, с. 26-27]. Таким образом, необходимо подчеркнуть роль музыканта в таком важном деле, как пропаганда современной азербайджанской музыки.



Дирижёр Назим Рзаев во время работы

Отдельного внимания заслуживает освещение процесса подбора музыкальных кадров для коллектива оркестра. С этой целью было сформировано специальное жюри, в состав которого входили инициаторы создания оркестра К.Караев и Ф.Амиров, первый главный дирижёр Н.Рзаев, а

также композитор Д. Гаджиев. По свидетельству музыкантов того времени, в том числе названного выше Шамиля Алиева, процесс отбора исполнителей для состава Камерного оркестра проходил невероятно строго. Конкурс исполнителей составлял шесть человек на одно место. Сама программа конкурса по отбору участников коллектива оркестра состояла из двух туров, а процесс отбора продолжался более двух месяцев. Важно отметить, что при выборе каждого музыканта учитывались не только его исполнительские навыки: техника игры, звукоизвлечение, интерпретация, передача художественного образа и пр. Не менее важным аспектом при выборе музыкантов для состава оркестра являлись личные качества исполнителя, его кругозор, интеллект, мировоззрение, а также способность работать и взаимодействовать в коллективе. Отметим, что подобные критерии отбора просуществовали не только во время конкурса для формирования первого состава Камерного оркестра, но и в дальнейшем, вплоть до 1990-х годов. Неслучайно, что многих, даже очень талантливых и перспективных исполнителей вначале принимали в Камерный оркестр на испытательный срок, который длился два месяца. И только после его прохождения музыкант мог считать себя полноправным участником коллектива. Такая строгость в критериях отбора имела свои положительные результаты. Практически каждый исполнитель, который вошёл в первый состав оркестра, представляет собой значимую величину в истории музыкального исполнительского искусства Азербайджана. Достаточно вспомнить имена таких выдающихся исполнителей, как Сервер Ганиев, Баяндур Мехтиев, Рауф Адигёзалов, Кямил Абаскулиев, Чингиз Мамедов, Расим Абдуллаев, Тельман Гаджиев, Рамиз Меликасланов и многие другие. Высокий индивидуальный исполнительский талант оркестрантов был отмечен самим дирижёром. В одном из интервью, который музыкант дал газете «Баку», на вопрос о том, кто станет солистами на предстоящем большом и ответственном концерте на сцене Кремлёвского Дворца съездов (город Москва), Н. Рзаев ответил, что у нас в оркестре «каждый музыкант-солист» [3].

Столь высокая оценка таланта оркестрантов, данная руководителем коллектива, обязывает нас в рамках исследования озвучить имена участников самого первого состава Камерного оркестра. Отметим, что в первый состав входил всего 21 музыкант. Среди них:

- Пять первых скрипачей – С.Ганиев (солист и концертмейстер), Б.Мехтиев (концертмейстер), Р.Адигёзалов, Ю.Стембольский, Х.Рагимов
- Пять вторых скрипачей – К.Абаскулиев (концертмейстер), Ф.Касимова, В.Баранов, С.Нейматзаде, Т.Абдуллаева
- Трое альтистов – С.Мамедов (концертмейстер), Ш.Алиев, И.Ахмедов
- Два виолончелиста – К.Алиев (концертмейстер), Р. Абдуллаев

- Один контрабасист – С.Шимелов
- Один флейтист – Т.Гаджиев
- Два гобоиста – В.Бабаев, О.Гречко
- Один фаготист – А. Пашаев
- Один пианист – В. Матюшкин [4, с. 28].

Отметим, что практически каждый из музыкантов, вошедший в первый состав Камерного оркестра, несмотря на свою молодость, имел за плечами личные успехи и достижения в профессиональной деятельности. Так, солист и концертмейстер Камерного оркестра С. Ганиев, прошедший высокую профессиональную подготовку и аспирантуру в Московской консерватории в классе педагога Д.Цыганова, в 1960 году на Первом Закавказском конкурсе молодых исполнителей завоёвывает Вторую премию, а в 1961 году становится дипломантом Всесоюзного конкурса молодых музыкантов-исполнителей [4, с. 29]. Уже будучи в составе оркестра, многие музыканты продолжали совершенствовать свои сольные исполнительские качества. Так, на Втором Закавказском конкурсе молодых исполнителей сразу трое солистов оркестра – альтист З. Рустамзаде, виолончелист Р. Абдуллаев, пианист В. Матюшкин – заняли первые места в своих категориях. Другой исполнитель оркестра – виолончелист Ю. Абдуллаев стал дипломантом этого конкурса, а спустя 5 лет в 1970 году музыкант уже становится лауреатом Всесоюзного конкурса виолончелистов. Победрами участников коллектива Камерного оркестра также был отмечен Третий Закавказский конкурс молодых исполнителей в 1969 году. На этом конкурсе первые места заняли альтист Ч. Мамедов и контрабасист С. Шимелов [4, с. 30].

Совокупность таланта и трудолюбия главного дирижёра оркестра и молодых музыкантов привели к значимому достижению уже на первом этапе развития оркестра. Коллектив оркестра получил заслуженное признание, завоевав в период 1960-70-х годов весьма почётное второе место на Всесоюзном конкурсе Камерных оркестров, а также получив не менее почётную по тем временам Премию Ленинского комсомола. Со временем Азербайджанский Государственный Камерный Оркестр под управлением Назима Рзаева в среде профессионалов был признан одним из лучших на просторах Советского Союза наряду с Московским Камерным оркестром под управлением Р.Баршая [2].



Творческую деятельность данного коллектива, как правило, принято делить на несколько периодов, каждый из которых связан с руководящей ролью того или иного дирижёра. С этой точки зрения история развития Камерного оркестра представляется состоящей из следующих этапов:

1. С момента основания 1963 год (1964 год) по 1992 год – главный дирижёр и художественный руководитель Народный Артист Азербайджана Назим Рзаев
2. 1992–1995 годы - главный дирижёр и художественный руководитель Рамиз Меликасланов
3. 1995–1997 - главный дирижёр и художественный руководитель Народный Артист Азербайджана Яшар Иманов
4. 1998–2018 годы - главный дирижёр и художественный руководитель Народный Артист Азербайджана Теймур Геокчаев
5. С 2018 года по настоящее время главным дирижёром и художественным руководителем оркестра является Народный Артист Азербайджана Фахраддин Керимов

Самый продолжительный этап деятельности Камерного Оркестра (около 30 лет) связан с именем Назима Рзаева. Вместе с тем ни в одном из доступных источников не освещена информация о том, что главный дирижёр оркестра в 1983 году в связи поступившим предложением работать по контракту в Турции, уехал на три с половиной года из страны. Дело в том, что в этот период музыкант был приглашён с целью постановки в Театре оперы и балета города Анкары двух знаковых балетных произведений. Первое – это балет Глазунова «Раймонда», а второе – балет «1001 ночь» Ф. Амирова. В этой связи необходимо подчеркнуть, что Назим Рзаев был одним из четырёх личностей, кому было доверена постановка этого балета за всю историю его сценической жизни [2]. Хорошо известно, что работа в Турции на том этапе оказалась настолько плодотворной и успешной, что спустя почти десять лет, а именно в 1992 году Назим Рзаев решает навсегда связать свою творческую деятельность с дружественным государством. С этой точки зрения важно понимать, что творчество талантливого музыканта, дирижёра оказало существенное влияние на развитие исполнительского искусства не только его родной страны, но и братской Турции.

По сложившимся обстоятельствам, во время первого отъезда Н. Рзаева в Турцию, руководство оркестром на данный период времени перешло к Сарвару Ганиеву – солисту и концертмейстеру первого состава оркестра, за плечами которого на тот момент был также опыт работы за рубежом.

Отметим, что обозначенный выше период был одним из самых интенсивных и активных этапов в гастрольной деятельности коллектива оркестра. Это связано с тем, что незадолго до отъезда Н. Рзаева, в 1981 году, впервые с момента формирования оркестра его курирование перешло от Министерства Культуры к Государственному гастрольному объединению под общим названием «Азконцерт». Это наложило определённый отпечаток на гастрольный график оркестра. Музыканты за четыре года работы с «Азконцертом» по несколько раз объездили весь Советский Союз – от Прибалтики и Западной Украины до Сибири и Дальнего Востока. Гастрольные поездки носили постоянный характер и продолжались порой по 30 или 40 дней. Отметим, что в обычное время концертный график коллектива был не столь насыщенным. Помимо специальных концертов и мероприятий, посвящённых юбилейным датам выдающихся музыкантов или важных исторических событий и государственных праздников, концертный график включал обязательный минимум, состоящий из определённого количества выступлений, а именно 8 выступлений в месяц. В этот минимум входили два обязательных концерта в месяц, организованных на основе специального обращения со стороны Союза Композиторов Азербайджана. Не менее регулярный характер носили выступления Камерного оркестра с разнообразной программой на сцене Азербайджанской Государственной Филармонии имени

М. Магомаева. Правило обязательного выполнения минимума концертов для оркестра за каждый месяц имело, как свои достоинства, так и свои недостатки. По свидетельству непосредственных свидетелей и участников событий, коллективу Камерного оркестра регулярно приходилось давать концертные программы в различных районах республики, при этом зачастую в залах, не совсем подходящих для такого рода концертов, как, например, на заводах, фабриках и т.д. или на открытых площадках. Нередко неподходящие условия становились причиной того, что такого рода концерты приходилось организовывать сокращённым составом оркестра. Вместе с тем, регулярные концерты высокопрофессионального коллектива оркестра, насыщенные интересной и разнообразной программой, состоящей из произведений отечественных и зарубежных композиторов, даже в отдалённых районах республики способствовали повышению уровня культурной жизни, как отдельных регионов, так и всего Азербайджана в целом.



Камерный оркестр под управлением Теймура Геокчаева

Следует отметить, что коллектив оркестра, возможно, является одним из самых гастролирующих музыкальных коллективов страны. Данная тенденция имела место с зарождения Камерного оркестра. Первые гастроли коллектива были организованы менее чем через месяц после дебютного выступления оркестра у себя на родине в Баку на сцене Азербайджанской

Государственной Филармонии имени М. Магомаева. Гастроли состоялись в Москве и представляли собой творческий отчёт мастеров искусства. Отметим, что в эти гастроли молодой оркестр отправился совместно с другим коллективом - Государственным эстрадным оркестром Азербайджана под управлением Рауфа Гаджиева [4]. Программа, представленная Камерным оркестром на сцене Кремлёвского Дворца Съездов, была практически идентичной той, с которой музыканты выступали в Баку. Она включала пьесу «Ашугская» У.Гаджибейли, написанное композитором в 30-е годы для фортепианного трио и переработанное К. Караевым специально для существовавшего на тот момент состава Камерного оркестра. Ещё одним переработанным произведением в программе оркестра стала «Русская песня» И. Стравинского, новая инструментальная версия которой принадлежала главному дирижёру и художественному руководителю Назиму Рзаеву. Следует подчеркнуть, что Н. Рзаев, будучи от природы очень талантливым музыкантом, за время своей работы с Камерным оркестром много раз становился автором переложений, обработок, инструментовок классических и современных музыкальных произведений, сделанных дирижёром специально для состава своего оркестра и значительно обогащавших репертуар коллектива в течение долгих лет [4, с. 27]. Во время первых Московских гастролей в исполнении Камерного оркестра прозвучали ещё две пьесы: «Ночная серенада» Моцарта и «Мимолётности» Прокофьева [4]. Впоследствии оркестр имел приблизительно по 5 или 6 концертов в год в Москве либо на сцене Колонного зала Дома Союзов, либо на сцене Концертного зала «Россия».

Помимо насыщенной гастрольной жизни на просторах Советского Союза, творческая деятельность Камерного оркестра на первом этапе своего развития отмечена также зарубежными концертными поездками. Так, в июне 1968 года оркестр представлял Азербайджанское искусство в рамках Второго фестиваля дружбы советской и чехословацкой молодёжи. А спустя год в 1969 году коллектив оркестра был направлен с гастролями в Польшу. В дальнейшем Камерный оркестр неоднократно выступал на сценах зарубежных концертных площадок. При этом всегда в программу этих концертных выступлений, как и любых других, включались произведения азербайджанских композиторов. Исполнения талантливых произведений национальной композиторской школы в интерпретации высокопрофессионального коллектива оркестра способствовало популяризации азербайджанской музыки по всему миру.

Подводя итог данному исследованию, отметим, что даже небольшой обзор некоторых фактов из истории формирования и развития Азербайджанского Государственного Камерного оркестра имени Кара Караева, свидетельствует о его большой роли в общем развитии азербайджанской

музыкальной культуры. Существенным является вклад данного музыкального коллектива в деле пропаганды Азербайджанской музыкальной культуры за рубежом и утверждения авторитета отечественной музыки по всему миру. С этой точки зрения необходимо уделять более пристальное внимание творческой деятельности коллектива, поскольку имеется ряд неосвещённых, но при этом важных фактов из жизни оркестра, о некоторых из которых мы впервые рассказали в данной статье.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова: 1921–1971. (Э.Г. Абасова, Д.Х. Данилов, Л.В. Карагичева, К.К. Сафар-Алиева); под общ. ред. С.И. Гаджибекова; ред. кол. К.А. Касимов, Б.М. Мамедова, С.А. Рустамов. Баку, Азернешр, 1972, 214 с.
2. Гусейнзаде Э. От нас ушёл маэстро // газета «Зеркало» от 6 мая 2006 года
3. Накануне Кремлёвского. // газета «Баку» от 3 июня 1964 год
4. Фархадова Р. Азербайджанский Государственный Камерный Оркестр. Б.: Азернешр, 1973, 33 с.

Сайтография

5. Официальный сайт Азербайджанской Государственной Филармонии имени Муслима Магомаева. Режим доступа: <http://filarmoniya.az/ru/collectives-ru/>
Дата обращения: 28 сентября 2017

Rüxsarə ALLAHVERDİYEVA

AMK nəzdində İncəsənət Gimnaziyasının müəllimi
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı

Q.QARAYEV ADINA AZƏRBAYCAN DÖVLƏT KAMERA ORKESTRİNİN YARANMA VƏ İNKİŞAF TARİXİNƏ DAİR

Xülasə: Təqdim olunan tədqiqat Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrinin yaranması və inkişafı tarixinin vacib səhifələrinin işıqlandırılmasına həsr olunub. Orkestr barədə bir sıra önəmli faktlar elmi ədəbiyyatda layiqli yerini tutmadığından bu araşdırma tədqiqat işinin ərsəyə gəlməsinə ehtiyac yaranmışdır. Bundan əlavə, ölkəmizdə kollektivə olan münasibət, o cümlədən, xarici auditoriyanın orkestr fəaliyyətinə olan marağı onun fəaliyyətini müxtəlif aspektlərdən öyrənmək üçün xüsusi elmi işlərin yaranması zərurətini yaradır. Sosial və iqtisadi cəhətdən inkişaf edən, işğal olunmuş torpaqlarını azad etmiş Azərbaycan üçün onun adını dünyada tanıdan kollektiv və şəxsiyyətlərinin elmi və yaradıcılıq fəaliyyətinin öyrənilməsi əsas məqsədlərdəndir. Tədqiqatda öz əksini tapan vacib aspektlər kamera orkestrinin yaranma tarixinin müəyyənləşməsi, kollektivin formalaşmasında görkəmli şəxsiyyətlərin rolu, ilk dəfə bəzi tarixi faktların işıqlandırılması, həmçinin Kamera orkestrinin repertuar və konsert fəaliyyətidir.

Açar sözlər: kamera orkestri, dirijor, konsert, qastrol səfərləri, yaradıcılıq fəaliyyəti

Rukhsara ALLAHVERDIYEVA
The teacher of the Gymnasium of Arts
at the Azerbaijan National Conservatory

**FROM THE HISTORY OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT
OF THE AZERBAIJAN STATE CHAMBER ORCHESTRA NAMED
AFTER K. KARAYEV**

Summary: *The presented research is devoted to highlighting some important facts from the history of the formation and development of the Azerbaijan State Chamber Orchestra named after K. Karayev. The well-deserved authority of the orchestra in our country, as well as the interest in its activities on the part of the foreign audience, necessitates the emergence of special scientific research, covering the orchestra's activities from various aspects. The modern history of Azerbaijan is full of great events in all manifestations of life - political, socio-economic and cultural. In the formation of the international image of our country, which is especially important with the recent events in the liberation of the occupied territories, undoubtedly, a huge role belongs to the sphere of culture and art. In this perspective, it is relevant to study the creative activities of those individuals and collectives who glorify our homeland in the wide international arena. The most important aspects in the article are: determining the exact date of the creation of the Chamber Orchestra, clarifying the role of prominent personalities in the process of setting the collective, highlighting important historical facts that have not been reflected in special publications, as well as issues of concert activities and the repertoire of the Chamber Orchestra.*

Keywords: *chamber orchestra, conductor, concert, tour, creative activity*

Rəyçilər: professor Nəzmiyyə Abbaszadə
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Hökümə Əliyeva

“ŞUŞANIN DAĞLARI” MAHNISININ TARİXİNƏ BİR NƏZƏR

Çoxəsrlilik tarixə malik Azərbaycan muğam sənəti, eləcə də xanəndəlik məktəbi şifahi şəkildə nəsildən-nəsilə ötürülmüşdür. Muğam sənəti əsasən inkişaf etmiş bölgələrdə daha çox yayılmışdır. Təsadüfi deyildir ki, Qarabağ musiqi mədəniyyəti – ifaçılıq ənənələri, muğam sənəti, ustad sənətkarlıq baxımından daha çox tanınır və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsidir. Məhz buna görə Qarabağ bütün Şərqdə və eləcə də Qafqazda “musiqi beşiyi” hesab olunur. Belə ki, Qarabağ muğam məktəbi və məclisləri Azərbaycan musiqi incəsənətinə görkəmli sənətkarlar bəxş etmişdir. Onların sırasına Xanəndə Yusif, Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Əbdülbaqi Zülalov, Malıbəyli Həmid, Mirzə Sadıq Əsəd oğlu, Mirzə Muxtar, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryağdıoğlu, Bübülcan, Seyid Şuşinski, Bülbül, Xan Şuşinski, Mütəllib Mütəllibov və başqalarını aid etmək olar.

Azərbaycan klassik muğam sənətinin misilsiz ifaçılarından biri də Xan Şuşinskiyədir. Geniş diapazonla malik, muğamlarımızın mahir ifaçısı və bilicisi olmuş Xan Şuşinski şux səsi ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyətini dünyaya təbliğ edən sənətkarlardan biri olmuşdur. Xüsusən “Mirzə Hüseyn segah”ı onun yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Azərbaycan muğam tarixində öz sözünü demiş, ifa üslubu ilə seçilən ustad xanəndənin məktəbini keçmiş ifaçılara misal olaraq Əbulfət Əliyev, Sara Qədimova, Arif Babayev, Cənəli Əkbərov, Qaraxan Behbudov, Vəli Məmmədov kimi ifaçıların adını çəkmək olar.

Musiqi tariximizə həm görkəmli xanəndə, həm də bəstəkar kimi düşmüş Xan Şuşinski bir çox mahnıların müəllifidir. Onun tərəfindən bəstələnən mahnılar insanlar tərəfindən o qədər sevilmişdir ki, hətta bəzən onların xalq mahnısı olduğunu söyləyənlər də az olmamışdır. Mələhətli və bənzərsiz səsə malik ustadın “Al yanağında”, “Qəmərim”, “Ölürəm a ceyran bala”, “Şuşanın dağları”, “Ay gözəl”, “Nə halətdir”, “Ay gəşəng ceyran”, “Dilbərim”, “Məndən gen gəzmə”, “Dağlarda çiçək”, “Gözəl yarım” kimi mahnıları müasir dövrümüzdə ifa olunan və zövqlə dinlənən musiqilər sırasındadır. Sözügedən mahnılar xalq yaradıcılığından bəhrələnərək meydana gəlmişdir. Xan Şuşinski aşığı yaradıcılığına da müraciət etmişdir. Məsələn, “Apardı sellər Saranı”, “Əlində sazın qurban”, “Ceyran balam” mahnıları aşığı yaradıcılığına məxsus olsa da, Xan Şuşinski onlara yeni nəfəs verərək yeni formada dinləyicilərə təqdim etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, 2004-cü ildə Xan Şuşinskiyə məxsus mahnıların bir qismi Müəllif Hüquqları Agentliyi tərəfindən təsdiq edilmişdir.

Təkcə Azərbaycanın incisi yox, eləcə də Qafqaz regionunun gözəl guşələrindən biri olan Şuşa şəhəri haqqında ilk mahnı məhz Xan Şuşinski tərəfindən bəstələnmişdir. Mahnı XX əsrin 30-cu illərində meydana gəlmişdir. Qeyd edək ki, musiqi ilə yanaşı bu mahnının sözləri də Xan Şuşinskiyə məxsusdur. Dillər əzbəri

olmuş “Şuşanın dağları” mahnısı muğam üçlüyü – xanəndə (qaval), tar və kamança ifaçıları üçün nəzərdə tutulmuşdur. Tez bir zamanda sevilən və xalq mahnısı kimi qəbul edilən “Şuşanın dağları” bəstəkar Səid Rüstəmov tərəfindən nota alınaraq “Azərbaycan xalq mahnıları” toplusunda (1967) çap olunub.

Poetik baxımdan “Şuşanın dağları” mahnısında Şuşa bir gözəl qıza bənzədilir. 3 bənddən ibarət olan mahnıda musiqi nikbin və şux xarakterə malikdir. Mövzu-obraz baxımından musiqi və mətn vəhdət halında çıxış edir. Mahnının sözləri aşağıdakı kimidir:

I bənd:

Şuşanın dağları başı dumanlı,
Qırmızı qoftalı, yaşıl tumanlı,
Dərdindən ölməyə çoxdur gümanım.

II bənd:

Şuşada axşamlar yanar ulduzlar,
Onlardan gözüldür gəlinlər, qızlar,
Oturub yol üstə yarını gözlər.

III bənd:

Şuşanın hər yandan gəlir sorağı,
Tərifə layiqdir İsa bulağı,
Dağları, bağları, qızlar oylağı.

Nəqərat:

Ay qız, bu nə qaş göz, bu nə tel,
Ölərəm dərdindən onu, onu bil,
Danışmasan da balam, barı gül.

Sözlərdən göründüyü kimi, xanəndə Şuşanı və onun gözməli-görməli yerlərini vəsf etməyə çalışmışdır. Burada “Şuşanın dağları başı dumanlı” başı örtülü qıza, “qırmızı qoftalı” yəni düzənliklərində olan güllər-çiçəklər, “yaşıl tumanlı” isə dağların ətəyindəki düzənliklərlə ifadə olunur.

“Şuşanın dağları” mahnısının ölçüsü xalq mahnılarımızda tez-tez tast gələnən 6/8 ölçüsündə, tempi isə *Moderatodur*. Melodiyada eyni musiqi quruluşu bir neçə dəfə təkrar səslənərək kuplet – nəqərat formasını meydana gətirir. Mahnı E mayəli segah məqamına əsaslanır. Bildiyimiz kimi, segah məqamı bədii-ruhi təsir cəhətdən dinləyicidə məhəbbət və sevgi hissi yaradır. Bu baxımdan, “Şuşanın dağları” mahnısının melodiyasında bunu duymaq mümkündür. Mahnı instrumental giriş ilə başlayır. Melodiyanın diapazonu k_6 (kiçik seksta) intervalını təşkil edir. Sıçrayışlar isə x_4 , b_3 , k_3 (xalis kvarta, böyük tersiya, kiçik tersiya) intervallarına baş verir. Melodik xətt axıcı, dalğavari şəkildə inkişaf edir.

Nümunə 1.

1. Şu - şa - nın dağ - la - rı de - yil du - man - lı,
 Qur - mı - zı qof - ta - lı, ya - şıl tu - man - lı,
 dər - din - dən ö - lü - rəm xey - li za - man - dı,
 dər - din - dən ö - lü - rəm xey - li za - man - dı.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, Xan Şuşinski müəllifi olduğu mahnılarını bəstələyərkən xalq musiqisindən bəhrələnmişdir. Elə ona görə də “Şuşanın dağları” mahnısında xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan musiqi bəzək vasitəsi mordentdən, tremolodan geniş şəkildə istifadə olunur. Melodiyada sinkopalı ritm-intonasiya üstünlük təşkil edir. Bunu elə solo hissənin birinci xanəsindən etibarən görmək mümkündür. Kupletin hər cümləsi əsas tonun kvintasında tamamlanır. Bu isə yarım kadansları əmələ gətirir. Mahnının təhlilinə nəzər salsaq burada art₂ (artırılmış sekunda) intonasiyasının tez-tez səsləndiyini görə bilərik. Məsələn, kupletin II, IV, VIII, XI xanələrində artırılmış sekunda *as-h* səslərində yuxarı istiqamətdə, VII və X xanələrində isə *h-as* aşağı istiqamətdə. Bu intervalın əmələ gəlməyinə səbəb milli məqam xüsusiyyətləridir.

Nümunə 2.**Nəqərat**

Ay qız, bu nə qaş - göz, bu nə tel,
 ö - lü - rəm dər - din - dən bu - nu bil,
 Da - nış - ma - san da ba - n, gül.

Nəqarət hissəsi tam kadans ilə yəni “e” notu ilə tamamlanır. Qeyd etmək lazımdır ki, nəqarət əsas tonun alt aparıcı tonu ilə başlayır. Lakin burada əsas tonun aparıcı tonu “h” yarım ton bəmləşərək “b” kimi təqdim olunur.

Mahnıda daha maraqlı məqam isə pauzalarla bağlıdır. Belə ki, bütün mahnı boyu istər kuplet, istərsə də nəqarət hissəsində yalnız bir dəfə səkkizlik pauza verilir.

“Şuşanın dağları” mahnısının tarixi keçməkeşli yollardan keçmişdir. SSRİ dövründə mahnıdakı bəzi sözlərə görə görkəmli xanəndə təqiblərə və iradlara məruz qalmışdır. Dəfələrlə inzibati orqanlara çağırılaraq Xan Şuşinski izahatlar verirdi. Bildiyimiz kimi, Sovet hakimiyyəti öz yeni idealogiyası ilə xalqların keçmişini, folklorunu, adət-ənənəsini unutturmağa çalışırdı. Mahnıda istifadə olunan “Şuşanın dağları başı dumanlı”, “ölürəm” kimi ifadələr SSRİ idealogiyası üçün yad idi. Belə ki, bu sözlər vasitəsi ilə kədər və nisgilin təlqin edildiyi düşünülürdü. Bu səbəbdən Sovet Bədii Şurası mahnının sözlərinin dəyişdirilməsini tələb edir. Halbuki, Şuşa şəhəri dağlarla əhatələndiyindən daim başı dumanlı idi. “Ölürəm” sözü isə məcazi mənada istifadə olunurdu. Təqib və iradlarla qarşılaşan Xan Şuşinski, məcburiyyət qarşısında mahnının sözlərini dəyişərək belə ifa etmişdir: “Şuşanın dağları deyil dumanlı”. Belə ki, rəsmi məclislərdə, lent yazılarında sözlər dəyişilmiş şəkildə ifa olunmuşdur. Mahnı iki dəfə 1946-cı ildə muğam üçlüyü, 1962-ci ildə isə xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiəti ilə lent yazısına alınmışdır. Sevindirici haldır ki, müasir dövrümüzdə müğənnilər tərəfindən ifa olunan “Şuşanın dağları” mahnısı ilkin variantda dinləyicilərə təqdim olunur.

Sözügədən mahnıya bir çox xanəndə və müğənnilər müraciət etmişdir. Eləcə də, bu mahnı bəstəkar Adilə Yusifova tərəfindən xor üçün işlənilərək çap olunmuşdur.

1992-ci il 8 may tarixindən etibarən bu mahnı ifaçılar və eləcə də xalq tərəfindən böyük kədər, qəm və nisgilli hisslər ilə qarşılanırdı. Düşmənlər tərəfindən əsarətə düşmüş Şuşanın dağlarını həqiqətən qara buludlar alır. Əbəs yerə deyil ki, Ümummilli lider Heydər Əliyev Şuşa şəhərini Azərbaycan xalqı üçün olan əhəmiyyətini belə ifadə etmişdir: “Şuşasız Qarabağ, Qarabağsız isə ümumiyyətlə Azərbaycan yoxdur!”.

28 illik davam edən əsarətə, ayrılığa 2020-ci il 8 noyabr tarixində son qoyuldu və Şuşa şəhəri yenidən Azərbaycanın ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrildi. Ümid edirik ki, çox yaxın zamanda Cıdır düzündə Xanın səsi havalanacaq və “Şuşanın dağları” mahnısı artıq böyük sevinc və fəxarət hissi ilə elə öz doğma Şuşasında səslənəcək.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan xalq mahnıları. I cild. B.: Öndər nəşriyyat, 2005, 168 s.
2. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.
3. Şuşinski F.M. Xan Şuşinski. B.: İşıq, 1989, 99s.
4. Xan Şuşinski - Şuşanın Dağları.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=dlT6_HaulxY
5. Şuşanın dağları başı dumanlı.
URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Şuşanın_dağları_başı_dumanlı
6. Xan Şuşinski – 110. // “Səs” qəzeti. 2011.12 avqust. s. 12.
URL: <http://anl.az/down/meqale/ses/2011/avqust/195138.htm>
- “...Qırmızı koftalı, yaşıl tumanlı...” - Xan Şuşinski bayrağımızı gizli musiqi ilə vəsf etmişdi. URL: <https://modern.az/az/news/28952/qirmizi-koftali-yasil-tumanli-xan-susinski-bayragimizi-gizli-musiqi-ile-vesf-etmisdi-maraqli>
8. Xan Şuşinski filarmoniyada necə ağlatdılar? – “Şuşanın dağları” mahnısı haqda bilmədiklərimiz. URL: <https://kulis.az/news/37368>

Zümrüd PAŞAYEVA

AMK-nın “Milli vokal” kafedrasının baş müəllimi

ƏNƏNƏ BƏRPA OLUNDU: ŞUŞA – “XARIBÜLBÜL” FESTİVALI

Artıq musiqimizin beşiyi olan Şuşamız illər sonra ən gözəl baharını yaşayır. Əsirlikdən qurtulmuş Şuşamız bu gün muğamımızın sədaları altında rahat nəfəs alır. Günəş bu bahar onu bir başqa salamlayır.

Vətən, oğullarınla fəxr edə bilərsən!

Kürəyi elinə dayaq, sinəsi düşməyə çəpər olan oğulların, sənin nigilinə son qoydu. Həsərət qaldığımız Cıdır düzündə, indi dünya bizim mədəniyyətimizin şahidi olur. Buna görə şəhidlərimizə borcluyuq. Hər zaman doğru qərarlarla xalqını düşünən cənab prezidentimiz İlham Əliyevin ətrafında bir yumruq kimiyik. O dəmir yumruğun bir hissəsiyik.

İgid oğul və qızlarımız tarixdə şanlı salnamələr yazıb. İkinci Qarabağ müharibəmiz bu tarixin yeni bir səhifəsi oldu. Ənənə halını almış, lakin ayrılığımızla əlaqəli yarımçıq qalmış festivallar yenidən keçirilməyə başladı.

Heydər Əliyev Fondunun təşkilatçılığı ilə Azərbaycanın Mədəniyyət paytaxtı Şuşada keçirilən “Xaribülbül” musiqi festivalı hər birimizi qürurlandırdı. Bildiyimiz kimi, “Xaribülbül” festivalı məşhur xanəndə Seyid Şuşinskiyin 100 illik yubileyi ilə əlaqədar 1989-cu ildən keçirilməyə başlayıb. Müxtəlif ölkələrdən olan musiqi qruplarının iştirakı bu günədək yaddaşlarda xoş xatirələrlə iz qoyub. Nəhayət, 12 may 2021-ci il tarixində doğma Şuşanın səmasında illər əvvəl olduğu kimi Qarabağ şikəstəsi eşidildi. Bununla da illər sonra “Xaribülbül” festivalına start verildi.



Açılışda Cənab Prezidentimiz, müzəffər ordumuzun ali baş komandanı İlham Əliyevinin çıxışı həm tamaşaçıları, həm iştirakçıları ruhlandırırdı. Şəhidlərimizin əziz xatirəsinə həsr olunun “Xarıbülbul” festivalı xoş günlərinin əvvəlidir, Əziz Şuşa. Axı sənsiz bu festivalı necə keçirə bilərdik? Həsəratimizi ifadə edə bilmədiyimiz kimi, sevincimizi də ifadə etmək mümkün deyil. Bu festival tək musiqilər üçün deyil, hər bir Azərbaycan vətəndaşı üçün böyük bayramdır.

Festivalın birinci günü Azərbaycanda yaşayan azsaylı xalqların musiqinə böyük yer verildi. Bu da təsadüf deyildir. Məhz Cənab Prezidentin vurğuladığı kimi, 44 gün ərzində torpaqlarımızın işğaldan azad olunması üçün bütün etnik və dini icmaların nümayəndələri vahid amal, vahid bayraq altında birləşərək çiyin-çiyinə döyüşmüşdür. Bu da eyni zamanda, Azərbaycanda əsrlərlə mövcud olmuş tolerant mühitin, multikulturalizm ənənələrinin qorunmasının sübutudur. Vətən müharibəsindəki Qələbədə bütün icmaların payı, töhfəsi vardır. Beləliklə də, Azərbaycan Prezidentinin tövsiyəsi ilə builki “Xarıbülbul” festivalı həm də Azərbaycan multikulturalizm ənənələrinin simvoluna çevrildi. Burada biz, milli musiqi nümunələriylə yanaşı, müxtəlif folklor qruplarının ifasında avar, talış, kürd, ləzgi, udin, slavyan, tat, yəhudi, gürcü, saxur xalqlarının musiqisini dinlədik. Bu dostluğun, həmrəyliyin sübutudur. Festival həm azərbaycanlılara, həm də azsaylı xalqların nümayəndələrinə qələbə hədiyyəsi idi. Zaqatala rayonunun “Micaqna” folklor kollektivinin ifa etdiyi “Salam Alek” saxur xalq mahnısı insanlara müdriklik mesajı idi. Hətta tanımadığın bir insanla salamlamaq, əl uzatmaq, hal-əhval almaq səmimi qəlbədən gələn hissdır ki, mahnıda öz əksini tapmışdır.

Bülbul, Xan Şuşinski, Seyid Şuşinski, Rəşid Behbudov, Şövkət Ələkbərovanın video ifalarının təqdimi keçmişlə bu günün bağlantısı təəssüratı bağışlayırdı.



“Xarıbülbul” festivalına etinasız qalmaq mümkün deyil. Baxmayaraq ki, Şuşada deyildik, lakin böyük həyəcanla, şövlə, fəxr hissi ilə festivalı izlədik. Səmədə pərvaz edən qartal da, sanki şəhidlərimizin dilindən iştirakçılara xeyir dua verirdi. Qartalın simasında Şuşamız da sanki qəfəsdən çıxdı, azad oldu.

Festivalın ikinci günündə artıq Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri və Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasının ifasında bəstəkarlarımızın bənzərsiz klassik əsərlərini dinlədik. Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından Uvertüra bu dəfə bir başqa səsləndi. Azərbaycanın vizit kartına çevrilmiş uvertüramız qələbəmizi, uğurumuzu təntənəli şəkildə Cıdır düzündən dünyaya car çəkdi.

Festivalda tək musiqi deyil, incəsənətin bütün sahələri təqdim olunurdu. Qonaqları əhatə etmiş rəngarəng Xarıbülbul maketləri diqqəti cəlb edirdi. Maketlərin üzərində Qarabağı səyahət etmiş yerli və xarici rəssamların təəssürləri əks olunmuşdu. Al-əlvan maketlərdəki bülbul indicə çiçəyin üzərindən qalxıb, qanad çalıb, çiçəkdən-çiçəyə qonaraq cəhcəh vuracaq. Onlar sanki qonaqları qarşılayıb bağrına basırdılar. Bütün bunlara tamaşa etdikcə təbiətlə musiqinin vəhdətini duyurduq, hiss edirdik. Konsertdə səslənən muğam, mahnılar, ifa edilən rəqslər, bəstəkar musiqisi bir səma altında birləşib, təbiətin al-əlvan rənglərinə boyanırdı, çiçəklərin ətri duyulurdu.



Bütün musiqi nümunələri gözəlliyi, məhəbbəti təqdim edirdi. Bunlar bizi şah əsərə – V.Adıgözəlovun “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyasına gətirib çıxardı. Bu, musiqidə atəşfəşanlıq idi. Bildiyimiz kimi, oratoriyada qəmli notlar var. Lakin, əsər bu dəfə daha təntənəli səsləndi. Bununla, sanki “Məhz bu torpağın sahibləri Qarabağ şikəstəsini yaradanlardır” deyirdi. Son 30 ildə Şuşaya, Qarabağa aid nəğmələr, mahnılar, klassik əsərlər yazıldı. Hər birində Qarabağa qayıdış ümidi var idi, hər birində bir həsrət, yaşanan kədər, bir nisgil hiss olunurdu. Artıq dönüş, qayıdış iri həcmli əsərlərdə, oda və simfoniyalarda əks olunmalıdır. Həmin əsərlərdə məğrurluğumuz, dillərə dastan olan qələbəmiz tərif olunmalıdır.



Başqa bir sevindirici hal isə festival çərçivəsində Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndələrinin əsərlərinin notlarından ibarət “Əbədi imzalar” toplusunun təqdim edilməsi idi. Layihə birinci vitse-prezident, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban Əliyevanın təşəbbüsü ilə həyata keçirilib. Bu təqdirəlayiq bir təşəbbüsdür. Bu layihənin davamı da var. Məhz festival çərçivəsində notların təqdimatı vacib idi, “Əbədi imzalar” toplusu Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin dünyada təbliği üçün əhəmiyyətli layihədir. Biz həmişə deyirik Qarabağ istedadlar diyarıdır. Onlar Natəvan bulağından su içmiş, təbiətdən ruhlanmışlar. Məhz belə tədbirlər sahib olduqlarımızı yeni nəsrlə ötürməyimiz üçün vasitədir. “Xarıbülbül” festivalı yeni istedadların üzə çıxmasına səbəb olacaq, onlar bizim olanı dirçəldib, davam etdirəcəklər.



Ümummilli liderimiz Heydər Əliyevin “Şuşa Azərbaycanın gözüdür. Şuşa hər bir Azərbaycanlı üçün iftixar nöqtəsidir. Şuşa bizim mədəniyyətimizin, tariximizin rəmzidir” söylədiyi səs yazısını dinlərkən və cənab Prezidentin nitqini izləyərkən qürurlanmamaq, kövrəlməmək mümkün deyildi.

Beləliklə, festival çərçivəsində açıq səma altında, ana təbiətin qoynunda, Cıdır düzündə teatraşmış möhtəşəm konsertə tamaşa etdik. Əzəmətli “Xarıbül-bül” festivalı mədəniyyətimizin, incəsənətimizin uğurudur.

Adilə YUSİFOVA

*bəstəkar, əməkdar müəllim, professor,
F.Əmirov adına Onbirillik İncəsənət Məktəbinin direktoru*

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

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

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

№ 2 (51)

Bakı – 2021



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2021 №2 (51), 118 s.

Yığılmağa verilmişdir: 20.06.2021

Çapa imzalanmışdır: 28.06.2021

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 356

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru