



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

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

KONSERVATORİYA

Sənətşünaslıq üzrə elmi jurnal
Scientific Journal of Scientific Studies

№ 3 (52)

Bakı – 2021

TƏSİSÇİ:
Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Print ISSN: 2518-7074
Online ISSN: 2522-1612

“Konservatoriya” elmi jurnalı

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



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

 **INTERNATIONAL
STANDARD
SERIAL
NUMBER**
“Konservatoriya” elmi jurnalı
2016-cı ildən etibarən Print və
Online ISSN almışdır.



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



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



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



Scientific Indexing Services

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



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

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

REDAKSIYA HEYƏTİ

Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Malik Quliyev

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

Sənubər Bağirova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Kamilə Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Aida Hüseynova

PhD, professor, ABŞ, İndiana University
Bloomington

Oqilxon İbrahimov

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Özbəkistan

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

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

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Rafiq Musazadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar müəllim

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, professor

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor**Lalə Hüseynova**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Baş redaktorun müavini**Ülkər Əliyeva**

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

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

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Operator:**Gülnarə Rzayeva****Dizayn:****Gülnarə Rəfiq**

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26

(Elmi işlər üzrə prorektor:
Lalə Hüseynova)

(050) 329-67-98

(Məsul redaktor: Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

© AMK– 2021

MÜNDƏRİCAT

İslam mədəniyyəti

Əfsanə BABAYEVA

Türk dini musiqisində azan və onun nota alınması.....6

Firudin QURBANSOY

Xələtlə mükafatlanmanın tarixçəsi.....18

Musiqi tarixi

İradə HÜSEYNOVA

XX əsrin əvvəlində Azərbaycanda musiqi təhsilinin təşəkkülündə rus
pedaqogikasının rolu28

İfaçılıq sənəti

Hüseyn HƏSƏNOV

Azərbaycan vokal musiqisində çərək tonların tətbiqi məsələləri.....39

Natavan HƏSƏNOVA

Qanun və kamera orkestri üçün yeni konsert.....45

Bəstəkar yaradıcılığı

Naibə ŞAHMƏMMƏDOVA

Ramiz Mirişlinin fortepiano üçün əsərləri.....57

Leyla ASLANOVA

Elnarə Dadaşovanın “Müəllimin xatirəsinə” fortepiano məcmuəsinin üslub
xüsusiyyətləri.....67

Muğamşünaslıq

Vüqar ƏLİYEV

Bayatı-Şiraz muğamı haqqında bəzi mülahizələr.....81

Tanıtım

Əhsən RƏHMANLI

Daha bir elektron çalğı aləti – RA.TAR.....88

BMA – 100

НАРМИНА ГУСЕЙНОВА

Роль азербайджанских женщин в развитии музыкальной культуры
Азербайджана.....93

Əfsanə BABAYEVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutu,
aparıcı elmi işçi
Ünvan: Bakı ş., H.Cavid pr., 115
E-mail: afsanababayeva@mail.ru

TÜRK DİNİ MUSIQISINDA AZAN VƏ ONUN NOTA ALINMASI

***Xülasə:** Məqalədə türk musiqi elmində dini musiqinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan azanın nota alınma probleminə baxılır. Türk musiqişünaslığında azanın not yazılarının tarixi mərhələləri və hər mərhələnin xüsusiyyətləri göstərilir. Türk makamları əsasında oxunan azanın not nümunələrində ifanın etnoregional özünəməxsusluğu göstərilir. Türk dini musiqisində oxunan azanın not yazılarında klassik ərəb ifaçılıq ənənəsindən milli-etnik tərəfə dönməsi müşahidə olunur. Bu da dini oxumaların intonasiya məzmununda əksini tapır. Türk dini musiqisində azanın oxunuşunda türk makamlarının mental xüsusiyyətlərinin əksini tapması milli spesifikanı bildirən vacib amil kimi dəyərləndirilir.*

Türk musiqi elmində azanın nota alınması ilə üç əsas funksiya yerinə yetirilir: I – türk azan nümunələrinin not yazılarının arxivləşdirilməsi, sənədləşdirilməsi; II – azanın ifasında türk ənənəsinin öyrənilməsi məqsədilə istifadə olunan vasitələrin fiksasiyası; III – türk azan nümunələrinin öyrənilməsində milli özünəməxsusluğun tədqiqinin reallaşdırılması.

***Açar sözlər:** azan, dini musiqi, makam, notasiya, meloqram, histogram, müəzzin, musiqişünaslıq*

Hər bir kəs, yəqin ki, İslamda ibadətin başlanmasını xəbər verən çağırış səhnəsinin şahidi olmuş və bu mənzərənin ecazkar, möcüzəli təsirinə biganə qalmamışdır. Gözəl Şərq təbiəti qoynunda yerləşən möhtəşəm məscid minarəsindən göyə ucalan azan səsinin sehri insanın diqqətini özünə cəlb etməyə bilməz. İbadətə çağırış forması olan azanın belə bir emosional təsir gücünə malik olmasında, şübhəsiz, onun avazla oxunması xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Məlumdur ki, azan oxunarkən ənənəvi intonasiyalardan geniş istifadə edilməsi dini mətnin dərinədən dərk olunmasında mühüm vasitə kimi əhəmiyyətli rol oynayır.

Tədqiqatçıların araşdırmalarına görə, azanın çox olmayan kanonlaşmış melodik formulları bir sıra bölgələrdə bəzi xüsusiyyətlərə malikdir və “ifa tərz-i coğrafi amildən asılı olaraq dəyişir” (9, s.28). Orta əsrlər ərəb musiqisinin və musiqi nəzəriyyəsinin görkəmli tədqiqatçılarından biri olan ingilis musiqişünası Henri

Corc Farmerin [6, s.54] müşahidələrinə əsasən, Orta əsrlərdə Mərakeş sahillərindən tutmuş Türkiyənin sərhədlərinədək nə qədər məscid vardısı, o qədər də müxtəlif melodiylarda dini oxumalar eşitmək olardı. Alman şərqşünası Adam Mets yazırdı ki, hətta Orta əsrlərdə ərəb məscidlərində azan hər gün müxtəlif makamlarda – Üşşaq, Siqa, Çahargah, Rast, Bayatı və s. üstə oxunurdu, lakin belə ifalar ortodoks din xadimləri tərəfindən qadağan olunur, bu cür “eksperimentlərin” dayandırılması tələb edilirdi [10, s.277].

Bütün bunlar onu deməyə əsas verir ki, hər bir etnik regionda dini mətnlərin, o cümlədən, azanın oxunuşunda xalq musiqisinin, müxtəlif milli dillərin və onların lokal xüsusiyyətlərinin intonasiya cizgiləri özünü aydın göstərir. Başqa sözlə desək, müxtəlif etnik regionda hər bir din xadimi (müəzzin) azanı, o cümlədən “mətni sabit saxlamaq şərti ilə Allah “kəlamını” öz ləhcəsinə müvafiq surətdə oxuyur” [2, s.7]. Bu baxımdan ayrı-ayrı etnik regionlarda oxunan azan nümunələrinin bəziləri melodik cəhətdən daha geniş inkişafı, digərləri bir qədər ciddi, sadə və daha bəsit, kiçik diapazonla malik olması ilə fərqlənir. Burada vahid mətnin tələblərindən meydana gələn ümumi, universal cəhətlərlə yanaşı, azanın vokalizasiya dərəcəsi, melodik inkişaf prinsipi, səs düzümü və s. müxtəlifliyi yerli, milli musiqi ənənəsinin (istər folklor, istərsə də professional) təsiri altında formalaşır. Bütün deyilənlər türk dini musiqi ənənəsi kontekstində özünü aydın göstərir.

İslam yarandığı və yayıldığı vaxtdan müxtəlif etno-regional mühitlərin, o cümlədən, türkdilli xalqların məskunlaşdığı bölgələrin İslamdan öncəki musiqi ənənələrini ciddi ideoloji “təftişə” məruz qoymuş və onların əvvəllər mövcud olan musiqi ənənələrinin etno-regional üslub xüsusiyyətlərini tam unutdurmasada, özünün *vahid musiqi-mədəni konsepsiyasını* yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Sonradan həmin musiqi üslub xüsusiyyətləri, hətta islamın ibadət və mərasim musiqisi ənənəsində “baş qaldırır” etnik özünəməxsusluğun təminatçısına çevrilmişdir. Təsədüfi deyil ki, musiqi təcrübəsində, əsasən də Türkiyə musiqi elmi aparatında “türk dini musiqisi” anlayışı meydana çıxmışdır. Bu, “Orta Şərq musiqisi”, yaxud buna uyğun olan “müsəlman musiqisi”, “İslam dini musiqisi” kimi ümumi, universal məna kəsb edən anlayışlardan fərqlənərək İslamda fərdi, etnik özünəməxsusluğu bildirən və çox geniş məna (bura həm cami musiqisi, həm də camidən kənar dini musiqi forma və janrları daxildir) kəsb edən bir anlayışdır. Bu anlayışın meydana gəlməsində müəyyən səbəblər də mövcuddur.

Türk dini musiqisi anlayışının meydana gəlməsində Türkiyədə İslam dini ibadətində musiqili-poetik forma və janrların özünəməxsus xüsusiyyətlər kəsb etməsi əsas şərt kimi baxıla bilər. Burada ilk öncə, dini mətnlərin ərəb dilindən milli dilə köçürülməsi ilə bağlı problemin həlli əsas olmuşdur.

Azanın “türkcələşməsi” (türk dilində icra edilməsi) ideyası XX əsrin əvvəllərində xüsusi aktualıq kəsb etməyə başlamışdır. Lakin həmin dövrdə ölkənin müharibələrlə məşğul olduğu zaman, bu məsələ gündəmdən çıxarılmış və yalnız Türkiyə Cümhuriyyəti yarandıqdan sonra, yenidən İslam dini ibadət formalarının

türk dilində icrası məsələsi gündəmə gəlmişdir. Bir çox müqavimət və islahatlar nəticəsində, azanın ibadətə çağırış forması kimi, ilk dəfə olaraq türk dilində icrası 1932-ci il yanvarın 31-də mümkün olmuşdur. Bu proses 1950-ci ilin 23 iyun tarixinədək davam etmişdir. Həmin tarixdən başlayaraq azanın yenidən əski dildə (ərəbcə) və üslubda oxunmasına dönüş bütün İslam birliyinə bağlılığın nümunəsi olaraq bərpa edilmişdir [4, s.106-113].

Azan türk dini musiqisinin xüsusi bir qolunu təşkil edən cami musiqisində ən öndə duran forma və janrlarından biridir. Yaxşı məlumdur ki, hər hansı bir musiqi janrının tədqiqatı onun notlaşdırılmasından başlayır. Azanın da notlaşdırılması onun musiqi təşkilində milli özünəməxsusluğun göstərilməsi üçün vacib şərtlərdən biridir. Türkiyəli musiqişünaslar bu sahədə zəngin təcrübəyə malikdirlər. Xüsusi olaraq XX əsrin son onilliklərindən başlayaraq günümüzədək bu istiqamətdə maraqlı tədqiqatlar aparılır.

Bildiyimiz kimi, şifahi ənənəyə əsaslanan musiqi materialının notlaşdırılması tarixində bir neçə mərhələ mövcud olmuşdur. Folklorşünas alimlər bununla bağlı bir neçə notlaşdırma tipini ayırırlar:

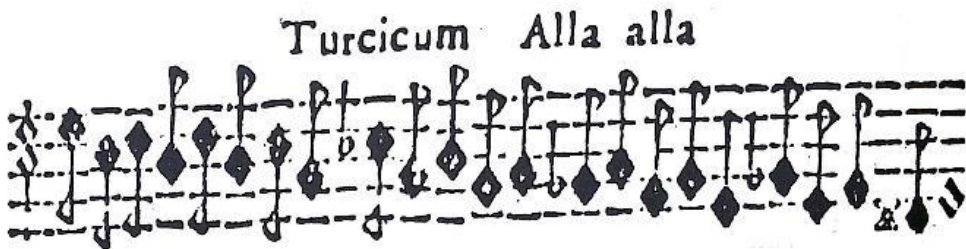
I – bəstəkar, peşəkar-musiqiçi və həvəskarların eşitmə əsasında yerinə yetirdikləri notlaşdırmalarda bir qayda olaraq, musiqi materialının estetik qavranılması, səslənmənin obarzlı-bədii xüsusiyyətlərinə meyl prioritet olmuşdur.

II – səsyazma texnikasının meydana gəlməsi ilə bağlı *transkripsiyalı notlaşma* yaranır. Bu tip sənədləşmə xarakterinə malikdir və həm not, həm də poetik mətnin dəqiq, ətraflı göstərilməsi ilə seçilir.

III – *analitik notasiya* musiqi materialının yazıya alınmasının elmi metodlarının işlədilməsi ilə xarakterizə olunur. Not orfoqrafiyası (ifanın konkret detallarının qeydə alınması) sahəsində yeniliklərin tətbiq edilməsi ilə seçilir.

IV – ölçmə aparatlarının və kompüter texnologiyasının istifadəsilə yerinə yetirilən *elektroakustik notasiyada* səsə yüksəkliyi, səslənmənin müddəti, dinamika, tembr dəqiq ölçülür, audioqramlar yaradılır.

Nümunə 1.



Kircher, “Turcicum Alla Alla”, 1650.

Diqqətəlayiqdir ki, türk elmi mənbələrində azanın mövcud olan bütün bu notlaşdırma tiplərini müşahidə etmək mümkündür. Türk dini musiqisində azanın

ilk not fiksasiyası XVII əsrə təsadüf edir. Bu, xarici nümayəndə – Kitçer adlı şəxs tərəfindən menzural notasiya ilə yazıya alınmış azan parçası olduğu ehtimal edilir [13, s.34] (Nümunə 1). Böyük bir zaman kəsiyindən sonra notasiya yenə də xarici tədqiqatçılar tərəfindən yerinə yetirilmişdir. Bu, 1963-cü ildə azanın Kurt və Ursula Reinhartlara məxsus olan not yazısıdır ki, burada artıq analitik notasiyanın tələblərinə cavab verən yazı texnikasını müşahidə edirik [12, s.56]. Həmin not yazısı müəyyən çatışmamazlıqlarla yanaşı, bütövlükdə elmi araşdırma üçün müvafiq şəkildə yerinə yetirilmişdir (Nümunə 2).

Nümunə 2.

EZAN
Ritm çox serbest; başlanğıçta entonasyon tam değil

+ seslerin tizleşmesi -:seslerin pesleşmesi
* ykl: yaklaşık

Ümumiyyətlə, müsəlman dini ibadət musiqisinin müxtəlif etnik regionlarda ilk not nümunələrinin məhz xarici tədqiqatçılar və ya həvəskar araşdırmaçılar tərəfindən qeydə alınması məlumdur. Məsələn, XIX əsrə aid ərəb azan nümunələri ilə biz ingilis ərəbşünası E.U.Leynin XIX əsrin 30-40-cı illərində Misirə səyahətindən aldığı təəssüratlarının əks olunduğu kitabından tanış oluruq. Misirlilərin adət və ənənələri araşdırılan kitabda Misir cəmiyyətinin həyatının bütün tərəfləri əhatə olunmaqla yanaşı, burada azanın və digər dini mətnlərin not nümunələrinə də yer verilməsi böyük maraq kəsb edir [8].

Türkiyə musiqi elmində azanın nota alınmasında növbəti mərhələ (XX əsrin sonlarından günümüzədək) türkiyəli tədqiqatçılar tərəfindən mükəmməl şəkildə davam etdirilir. Bunlardan professor – doktor Alaəddin Yavaşca, dosent-doktor Bayram Ağdoğan, Fatih Koca, doktor Mustafa Tahir Öztürk, professor Atilla Sağlam, Əhməd Hatiboğlu, Sadettin Volkan Kopar və başqalarının not yazıları diqqəti cəlb edir.

Mövcud elmi mənbələrə əsasən demək olar ki, türk musiqişünas və alimləri tərəfindən yerinə yetirilən azanın not yazılarında başlıca özünəməxsus cəhət azan nümunələrinin türk makamlarına istinad etməsindən ibarətdir.

Bildiyimiz kimi, musiqinin milli spesifikasiyasının başlıca göstəricisi məhz makam əsasıdır. Makam sistemi Orta əsr musiqi fikrinin ümumi qanunauyğunluqlarının formalaşmasında mühüm yer tutmuş və müsəlman Şərq xalqlarının musiqisində bir neçə inkişaf mərhələsi keçərək İslam mədəniyyətinin formalaşdığı və çiçəkləndiyi dövrdə ən yüksək səviyyəyə çatmışdır. Lakin, Üzeyir Hacıbəylinin yazdığı kimi, “XIV əsrin sonlarında sosial-iqtisadi və siyasi dəyişikliklərlə əlaqədar bu nəhəng musiqi “binası”nda çatlar yaranmış” və nəticədə o, tamamilə dağılmışdır. Hər bir xalq bu dağılmış “bina”dan qiymətli cəhətləri götürərək özünün “lad materialı” əsasında və öz milli üslubunda makam sistemini qurmuşdur [1, s.10-11]. Beləliklə, məhz məqam sistemi milli musiqinin hər cür müxtəlifliyinin birləşdiyi funksional əsas olmuşdur.

Bu baxımdan türk dini musiqinin də əsaslandığı makamlar onun icra olunduğu etno-regional mühitdən asılı olaraq milli cizgilərlə təmin edilir. Tədqiqatçıların müşahidələrinin nəticələrinə görə, Türkiyədə azanlar, ümumiyyətlə, günün vaxtından asılı olaraq bu makamlarda oxunur:

Sübh azanı: Saba, Dilkəşhavəran.

Günorta azanı: Hicaz, Rast, Üşşaq.

İkinci azan: Hicaz, Rast

Axşam azanı: Hicaz, Rast, Segah

Gecə azanı: Hicaz, Bayatı, Neva, Rast (7).

Türkiyəli tədqiqatçıların not yazılarında azanın başlıca olaraq beş-yeddi makam əsasında icrası onların ümumi birləşdirici xüsusiyyəti kimi dəyər-ləndirilir. Lakin buna baxmayaraq, Volkan Koparın not yazılarında biz fərqli makamlara əsaslanan azan nümunələrini müşahidə edirik. Burada tədqiqatçı azanın ifa olunduğu vaxtdan asılı olmayaraq, hər bir azanı əsaslandığı makama uyğun adlandırır: 1.Nikriz azan; 2.Əcəm aşiran azan; 3.Nihavənd azan; 4.Bayat Araban azan; 5.Evec azan; 6.Əcəm kürdi azan; 7.Hicazkar azan [7, s.34-70].

Volkan Koparın not yazıları melodik zənginliyi, dəqiqliyi ilə maraq doğurur və analitik araşdırma üçün əlverişli sayılır. Müəllif ilk öncə azanların əsaslandığı türk makamların xüsusiyyətləri, onların səs düzümü, dayaq pərdələri haqqında məlumat verdikdən sonra bu makamlarda oxunan azanların musiqi nəzəri təhlilini aparır. Sonda müqayisəli təhlil metodu vasitəsilə azanların quruluşunun, poetik əsasının müxtəlif makamlarda eyni prinsip üzrə oxunduğunu (dayaq pərdələrə istinad edilərək), türk makam təfəkkürünə uyğun şəkildə icrasını aşkar edir.

Bunlardan fərqli olaraq Fatih Kocanın [5, s.143-147] not yazıları isə melodik cəhətdən sadə, melizmatik bəzəklərdən məhrum, inkişafsız, çox yığcam və konkret quruluşlu strukturlar kimi təqdim olunur. Müəllifin qeyd etdiyi kimi, bu not yazıları daha çox azanın gözəl oxunmasını öyrətmək məqsədi daşdığından bir çalışma kimi yazılması göstərilir.

Bütün bu not yazıları sırasında Uğur Alkanın tədqiqatı (13) böyük maraq doğurur. Bu araşdırmada azanın not yazıları professor Atilla Sağlam tərəfindən yüksək səviyyədə (istər melodik, istərsə də zaman baxımından bütün xırdalıqlarla) yerinə yetirilərək analitik təhlil üçün geniş imkanlar açır. Bu azan nümunələrinin not yazılarında musiqi materialının əsas göstəricilərindən:

- Temp (metronom) və metri (sərbəst);
- Səsdüzümü xüsusiyyəti (makam əsası, dayaq pərdələrin fiksasiyası);
- İfaçılıq priyomları (forşlaq və digər bəzəklər, ştrixlər: leqato, qlissando, vibrato və s.);
- Musiqi quruluşunun xüsusiyyətləri (tonun variantlarının qeyd edilməsi, qeyri-temperasiyalı səslənmənin xüsusi işarələrlə göstərilməsi);
- İfanın zaman müddəti (saniyələrlə qeydi) və s. əksini tapmışdır. (Nümunə 3)

NÜMUNƏ 3. Uğur Alkan

Sabah Ezanı

Edirne / Selimiye Cami
18.02.2013

Okuyan: Mesut KURBANİ
Notaya Alan: Prof. Atilla SAĞLAM

00.01 00.04

Al la hu Ek ber Al la hu Ek ber

3 00.07 00.26

Al la hu Ek ber Al la hu Ek ber

4 00.30

ç he dü en la i la he il lal la

5 00.48

h

6 00.51

ç he dü en la i la he il lal la

7 01.10

h

8 01.13 01.28

Eş he dü en ne Mu ham me der re sū lul la

9 01.31 01.49

Eş he dü en ne Mu ham me der re sū lul la

10 01.53 02.13

Hay ye a les sa lâ

h

Copyright © uguralkan@yandex.com

2

11 02.17 02.33

Hay ye a les sa lâ h

12 02.38 02.57

Hay ye a lel fe lâ h

13 03.02

Hay ye a lel fe lâ

14 03.21

h

15 03.26 03.43

es sa lâ tū hay rum mi nen nev_____ m

16 03.46 04.00

es sa lâ tū hay rum mi nen nev___ m

17 04.03 04.17

Al..la hu Ek ber Al la hu Ek ber

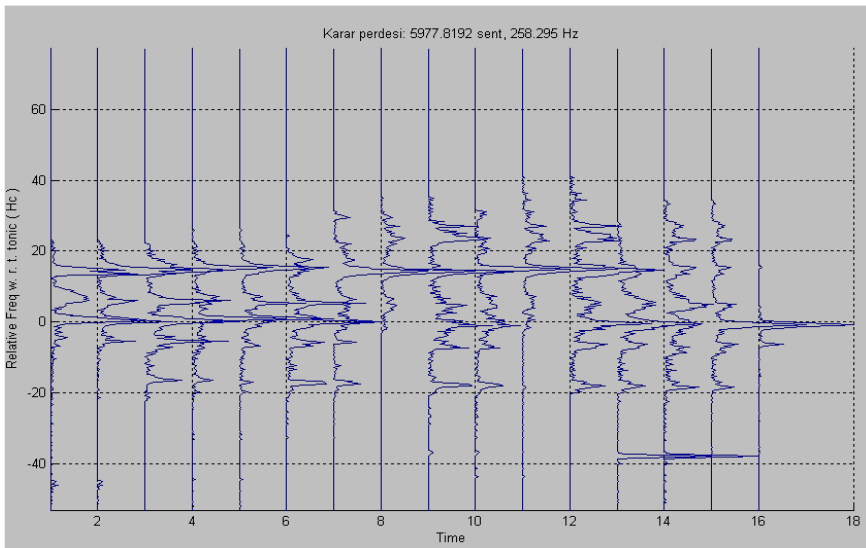
18 04.20 04.39

Lâ ilâ he il lâl la h

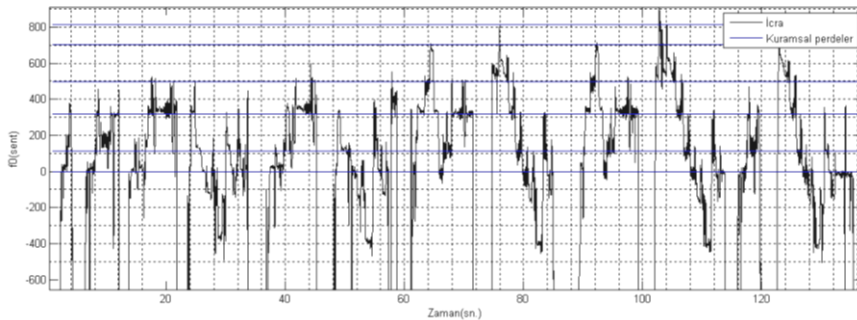
Bütün bunlarla yanaşı, Uğur Alkanın tədqiqatı təkcə not yazıları ilə deyil, həm də azanların səs materialının müasir texnologiyalarda, kompüter proqramlarında dəqiq işlənməsi ilə xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Burada müasir musiqi elmində tətbiqini tapan səsin kompüter vasitəsilə təhlili metodikasından istifadə olunur. Musiqi materialının təhlilinə belə yanaşma metodu səslənmənin diapazonunu, səs yüksəkliyi təşkilinin xüsusiyyətini dəqiqliklə müəyyənləşdirməyə imkan verir. Məhz belə yazı metodları – *meloqramlar*, *sonoqramlar*, *histoqramlar* – vasitəsilə türk azan oxumanın dəqiq yazısını aparmaq mümkündür. Belə yazı metodu azanın müxtəlif ifadələr (müəddinlər) tərəfindən fərqli və ya oxşar oxunuşunu təkcə səslənmə baxımından deyil, həm də vizual cəhətdən də aydın görməyə imkan verir.

Nümunə 4

(Zaman) Histoqram. Mesut Kurbani Axşam Azanı



Meloqram. Mesut Kurbani. Axşam Azanı



Meloqramlarda əsas tonların tezliyinin koordinatlarda əks olunması səs yüksəkliyinin təhlilində vacibdir. Kompüter meloqramması – oxumada istifadə olunan səssirasının özünəməxsusluğunu aşkarlamağa imkan verir (Nümunə 4).

Histoqram – “zaman, tezlik, amplituda” koordinatlarında akustik spektrin üçölçülü qrafik təsviridir. Bu, ifanın tembr, dinamika və aqogika cəhətdən incəliklərini izləməyə imkan verir. Qrafik şəkildə müəyyən zaman arasında yerləşən səslər, həmçinin, yüksəkliyin dəyişilməsi (sürüşmə və qlissando şəklində) əks olunur (Nümunə 4).

Bu not və kompüter yazılarına istinadən öz araşdırmalarını Uğur Alkan üç müəzzinin oxuduğu azan nümunələri əsasında apararaq, onların uyğun və fərqli cəhətlərini müəyyənləşdirir. O, hər üç müəzzin tərəfindən eyni makamlara (səba, üşşaq, rast, segah, hicaz) əsaslanan azan ifalarında bənzər üslubun olduğunu aşkarlayır. Bunların hər birinin ənənəvi ifadan uzaqlaşaraq türk musiqi sənətinə uyğun bir ifa nümayiş etdirdikləri aydınlaşır. Müəzzinlərin azan oxumasında türk makamlarını spesifik qırtlaq avazları ilə bəzəməsi onların milli özünəməxsusluğunu daha da gücləndirir.

Azan nümunələrinin təhlilini yekunlaşdıraraq U.Alkanın sonda təqdim etdiyi təhlil cədvəlləri də çox böyük dəqiqliklə tərtib edilmişdir. Cədvəllərdə tədqiqatçının azan nümunələrini kompozisiya vahidlərinə (təkbir, şəhadət, təzvi, təkrarlar) bölərək müqayisəli aspektdə, intonasiya, zaman-məkan kateqoriyaları baxımından apardığı müşahidələri cəmləşdirilərək əksini tapır. Burada hər üç müəzzinin eyni kompozisiya vahidində ifa etdiyi makamın ifa müddəti, keçidlərin mümkünlüyü əyani surətdə göstərilir ki, bu da müəzzinlərin fərdi ifaçılıq qabiliyyətini, özünəməxsusluğunu və milli mənbələrə dərinlən bağlılığını daha qabarıq şəkildə əks etdirir.

Not yazılarına əsasən türk azan oxumasında klassik ərəb ənənələrindən milli-etnik tərəfə metamorfozlar dini oxumaların intonasiya məzmununda baş verir və türk makam təfəkkürünün xüsusiyyətləri aydın ifadəsini tapır.

Bütün bunları nəzərə alaraq türk azan nümunələrinin nota alınmasının üç əsas önəmə malik olduğunu qeyd edək:

1 – türk azan nümunələrinin notla fiksasiyasının sənədləşdirilməsi, arxivləşdirilməsi;

2 – türk azan oxuma ənənəsinin öyrədilməsinə dəstək olma məqsədilə istifadə olunan vasitələrin qeydə alınması;

3 – türk dini musiqisinin tərkib hissəsi kimi azanın tədqiqində milli özünəməxsusluğun öyrənilməsinin reallaşması.

Təqdim olunan materialdan göründüyü kimi, türkiyəli musiqişünasların azanın öyrənilməsi və nota alınması istiqamətində apardıqları geniş və fundamental işlər türk dini musiqisində milli özünəməxsusluğun müəyyənləşdirilməsi üçün böyük əhəmiyyət kəsb edir. Baxılan aspektin müasir Azərbaycan musiqişünaslığı üçün də xüsusilə, aktual olması şübhə doğurmur. Belə ki, bu istiqamətdə

Azərbaycan musiqi elminin qarşısında həllini gözləyən problemlər çoxdur. Uzun illər dini musiqinin hər cür təzahürlərinin tədqiqinə qarşı qoyulan qadağalar bu sahədə böyük “boşluqlar”ın yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu baxımdan müasir dövrdə yaranmış şərait həmin boşluqların aradan qaldırılmasına və türkiyəli musiqişünasların dini musiqinin tədqiqi sahəsində əldə etdikləri nailiyyətlərinin və topladıqları təcrübənin musiqişünaslarımız tərəfindən mənimsənilməsinə geniş imkanlar açır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 154 s.
2. Quran. Ön söz. B.: Azərnaşr, 1991, 711 s.
3. Akdoğan Bayram. Türk din Musikisi dersleri. Belge Mat., Ankara, 2010, 213 s.
4. Akgün Seçil. “Türkce Azan”. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, cild 13, sayı 24, 1980.
5. Fatih Koca. Ezanı güzel okumayı öğrenme hususunda bir çalışma (kalıp Ezan Çalışması) - Ankara Üniversitesi İlahiyyat Fakültesi dergisi. 56,02(2015), s.133-148.
6. Farmer H.G. History of Arabian Music. To the X111 th century – London: Lizac & Co., 1929, 264 p.
7. Kopar Volkan. Çeşitli Türk Musikisi Makamlarında Ezan. T.C. Ankara Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarixi ve Sanatları Anabilim Dalı Türk Din Musikisi Bölümü Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2010, 101 s.
8. Лэйн Э.У. Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX века. М.: Наука, 1982, 436 с.
9. Махмуд Геттат. Исследование общих элементов в исламском музыкальном искусстве. – Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М.: Советский композитор, 1987, с.27-34.
10. Мец Адам. Мусульманский ренессанс. М.: Наука, 1966, 456 с.
11. Öztürk Mustafa Tahir. Türk Dini Makamlarında Ezan. Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001, 183 s.
12. Reinhard Kurt-Ursula. Türkiyenin Muzigi. Cilt 1, Sun Yayınnevi Ankara, 2007, 226 s.
13. Uğur Alkan. Osmanlı başkentlerinde günümüz ezan və salat-u Selam musikisi uygulamalarının değerlendirilmesi. Edirne, 2013, 233 s.

Афсана БАБАЕВА

Институт Архитектуры и Искусства НАНА

Ведущий научный сотрудник,

АЗАН В ТУРЕЦКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ МУЗЫКЕ И ЕГО НОТАЦИЯ

Резюме: В статье рассматриваются нотные записи азана, являющегося неотъемлемой частью турецкой религиозной музыки. Прослеживается история записи азана в турецкой музыкальной науке. Судя по образцам нотных записей,

данные азаны воспроизводятся на основе турецких макамов, также наблюдается этнорегиональная особенность исполнения. Таким образом, просматривается тенденция перехода от классических арабских традиций чтения к национально-этнической основе, что отражается в ладо-интонационном содержании религиозных чтений, где ярко выражены особенности ментальности тюркских макамов.

В статье отмечается, что нотные записи азана имеют следующие три основных значения:

1 – архивирование нотной фиксации турецких образцов азана; 2 – фиксация средств, используемых в целях поддержки изучения турецкой традиции исполнения азан; 3 – реализация исследования национальной специфики в изучении азана, как неотъемлемой части турецкой религиозной музыки.

Ключевые слова: азан, религиозная музыка, макам, нотация, мелограм, хистограм, мuezзин, музыковедение.

Babayeva Afsana

Institute of Architecture and Art of ANAS

Leading scientist

AZAN IN TURKISH RELIGIOUS MUSIC AND PROBLEM OF ITS NOTATIONS

Summary: The article analyzes the notation features of azan, which is an integral part of religious music in Turkish musicology. According to the samples of notes, ethno-regional specificity is observed in the azans, which are recited on the basis of Turkish makams. According to the examples of notes, the tendencies in the Turkish azan recitation from the classical Arabic traditions to the national-ethnic side are reflected in the lad intonation content of religious recitations, and the features of Turkish makam mentality are clearly expressed here.

The article mentions that notations of azan has three main importance as follows:

- 1 - archiving of fixation through notes of Turkish azan samples;
- 2 - demonstrate the tools used to support the teaching of Turkish azan singing tradition;
- 3 - realization of the study of national identity in research of azan as an integral part of Turkish religious music.

Keywords: azan, religious music, makam, notation, meloqram, histoqram, muezzin, musicology

Rəyçilər: AMEA-nın müxbir üzvü, professor Rəna Məmmədova
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev

Firudin QURBANSOY

AMK-nın dosenti, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Ünvan: Bakı şəhəri, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: fqurbansoy@gmail.com

XƏLƏTLƏ MÜKAFATLANMANIN TARİXÇƏSİ

Xülasə: Məqalədə İslam mədəniyyət ənənələri içərisində kamil sənətkarlara ən yüksək mükafat kimi hökmdarların xələt təqdim etməsi ənənəsinin tarixçəsi araşdırılır. Mənbələr əsasında yazılan araşdırmada tarixi fakt kimi şeir nümunələrindən də istifadə olunub.

Açar sözlər: Burda qəsidəsi, Kəəb ibn Züheyr, xirqə, əba, xələt

Xalq nağıllarında şahın hansısa bir adamdan ağıllı söz eşidib bəyəndiyi an çığırdığı bir cümlə uşaq zamanlarından çoxumuzun qulaqlarında indi də qalır: “Ay mənə istəyən, bu adama xələt versin!”. Hamı şahı çox istədiyini göstərmək üçün bəhsə-bəhs qonşusundan daha çox “xələt” (nəmər – pul) verməyə çalışır. Həmin adam o qədər xələt alır ki, “dünya malından qəni (varlı) olur.”

Azərbaycanda toy adətlərində iki növ xələtvermə olub: bəyə və musiqiçilərə. Bəyə verilən xələt haqqında etnoqraf H.A.Quliyev “Azərbaycanda ailə məişətinin bəzi məsələləri” kitabında yazırdı: “Toyun axıncı günü “bəy durdu” adəti icra edilirdi. Bu adət şəhərlərdə bəy hamamdan gələndən sonra, yəni öz bəylik paltarlarını geyəndən sonra həyata keçirilirdi. Bəy toyxanaya gətirilir və pulyığma başlanırdı. Qohum-əqrəba ona xalat (XƏLƏT) adı ilə paltarlıq parça bağışlayır, boynuna salırdılar, xonça verirdilər” [18, s. 76]. Yeni qurulan gənc ailələrə maddi dəstək verməkdən ötrü xalqımızın hər məqamdan istifadə edib bunu ənənəyə çevirməsi təqdirəlayiqdir.

Musiqiçilərə verilən xələt isə, ancaq dövriyyədə olan əsginas nümunələri şəklində olurdu. Musiqiçilərin bunu toy adamlarından, hətta tələb ədasıyla istəməyində heç bir qəbahət yoxdu; yəni mən öz sənətimi göstərmişəm, buyur, sən də aldığın həzzə görə sənətkarın haqqını ödə. Ozan Dədə Ələsgərin (12.03.1821-09.03.1926) “Sarıköynək” rədifli qoşmasının möhürbəndində bu ovqat qələmə alınıb:

**Tuti dilli, sərv boylu Salatın,
Yoxdu mərhəməti bu səltənətin.
Göndər gəlsin Ələsgərin XƏLƏTin,
Eyləmə əməyin zay, sarıköynək** [23, s. 125].

Toyların sonunda bəytərifləri zamanı “xələt almaq” xüsusi bir ritualdır. Xanəndə və ya aşıq xoşagələn həzin avaz üstündə gəzişmələr edə-edə oxuyur, hansı şəxsə işarə olunursa, kimin adı çəkilsə, o da durub musiqiçilərə qulpundan çıxan qədər əsginas əta edir.

*Sənə qurban olum oğlan anası,
Başına örtübdür Şirvan laləsi,
Silinsin könlünün qalması pası.
Oğlun olsun 12 oğul atası
Görüm, a bəy, toyun mübarək olsun,
Apardığın qız da sənə yar olsun!*

*Dənizdə oynayır nəhəng bir balıq,
Gəlini saxlasın göydəki xalıq,
Dəf çalana xələt, mənə arxalıq,
Görüm, a qız, toyun mübarək olsun,
Götürdüyün qədəm xoş qədəm olsun!*

*Həccə gedib oldum həclər həcisi,
Mən olmuşam şirinlərin acısı.
Bizə xələt versin oğlan bacısı
Görüm, a bəy, toyun mübarək olsun,
Apardığın gəlin xoş qədəm olsun!*

*Xonçaya qoyulub noğulnan badam,
Toyunu eylərəm, ürəkdən şadam.
Sağ olsun toyuna yığılan adam,
Görüm, a bəy, toyun mübarək olsun,
Apardığın gəlin xoşqədəm olsun!*

Abşerondakı toy məclislərinin sonunda meyxanaçılar da 1-2 saat yarışandan sonra, əsas meyxanaçı toy adamlarını tanıyan bir nəfərin suflyorluğu ilə məclisdə iştirak edənləri adbaad qafiyəli misralarla “xələt” verməyə çağırır. İmkanlı adamların şəninə bir neçə bəndlik xüsusi meyxana söylənir, təbii ki, bu vaxt mükafatlanma daha da çox olurdu. Ümumi çağırış repertuarından kiçik nümunə:

*Anadan kim var ki, dərdə yanısı,
Bizə xələt versin bəyin anası...
Əmanətimiz var bizə çatası,
Çağırın gətirsin, bəyin atası...*

*Qoy dünəndə qalsın dərdin acısı,
Bizə xələt versin gəlin bacısı...
Həmişə uca olsun görüm başları,
Xələtimizi versin bəy qardaşları...*

*Bu toyda bilinmir adam sayısı,
Bizə xələt versin bəyin dayısı...
Dəryada qərq olub Nuhun gəmisini,
Bizə xələt versin bəyin əmisini... və s.*

Adı çəkilənlərin kişilərin özləri, xanımlarınsa ya əri, ya da oğlan övladı xələt üçün ayrılmış böyük qutuya (çox vaxt qarmon alətinin qılafına) nəmərlərini salardılar, xələt verməmək əskiklik sayıldığı üçün hər kəs imkanından daha çox xərcləməyə çalışırdı.

Musiqiçilərin, şair-xanəndələrin, aşıqların toy adamlarından aldığı qələmiyyənin (qonorarın) “xələt” adlanmasının xüsusi tarixçəsi var. Bu tarixçə ərəblərin klassik şairi Kəəb bin Züheyryn (569-647) adı ilə bağlıdır. Kəəb bin Züheyryn nəslə şairlərlə doludur: şəcərəsinə görə, bin Əbu Sülma, bin Rəbiyyə, bin Rəyah, bin Əl-Əvam, bin Qürrət, bin Əl-Haris, bin Mazən, bin Xələvət, bin Sülbə, bin Səvr, bin Hərmə, bin Latəm, bin Osman, bin Məzinə kimi tanınır. Şair Müzeynə qəbiləsindəndir, atası müəlləqə (cahiliyyə zamanı Kəbə divarından asılan seçmə 7 qəsidə) şairi Züheyr, babası Əbu Sülma, qardaşı Büceyr, oğlu Ukbə, nəvələri Əvvam və Qureyd, xalaları Xansə ilə Sülma da şair olublar.

Şeytanın cazibəsinə düşüb mənəmliyini göstərməklə ətraf mühitdən fərqlənmək üçün şair İslamı qəbul etmək istəmirdi. Cahil qalmaqla kifayətlənməyib, müsəlman olanların sayı artdıqca, Kəəbin İslama və onun Peyğəmbərinə qəzəbi tutur, çox ağır sözlərlə həcvlər yazırdı. Poeziya ərəblərin həyat tələbatlarının əsəsindən olduğu üçün, xalq arasında təsiri də böyükdü.

Hələ çox-çox öncələr Peyğəmbərimizin gələcəyi barədə Musa Peyğəmbərə endirilən Tövratda məlumat var. İbn Abbasdan “razı – Allahü anhumâ” belə rəvayət edilmişdir: “Peyğəmbər əfəndimizin “səllallahü təâlâ aləyhi və səlləm” Tövratda “Əhməd, Dahuk, Kattal, dəvəyə minən və *yun xirqə geyən*, aza qane qalan, qılınıcı həmişə yanında olan” – kimi isim və sifətlərlə keçdiyini xəbər verib [15, s. 41].

Peyğəmbərin təvəllüdündən 6 əsr öncə Kəəb adlı bir şair onu mədh edən şeir yazmışdı. Nur əd – Din Əbd ər-Rəhman ibn Əhməd Cami (18.08.1414-19.11.1492) “Şəvahid ün – Nübüvvə li-təqviyəti əhlil-fütüvvə” (Peyğənbərlik təqvaları və fəthlərinə şahidliklər) adlı əsərində bu barədə yazılı mənbələr əsasında qeydlər edib: “Kə’b bin Lüey bin Gəlib, Rəsûlullahdan “səllallahü aləyhi və səlləm” beş yüz altmış il öncə yaşamışdır. Tövrat və İncil əhlindən Peyğəmbər əfəndimizin mədhini və vəsflərini eşitmişdi. Xütbələrində həmişə eşitdiyi bu vəsfləri və mədhləri söylərdi. Ərəbcə beytin tərcüməsi həməm mədhıyyədəndir:

*İnsanlar gəflətdə ikən gəlir uca Peyğəmbər,
Məhəmməddir, doğrudur, ondadır doğru xəbər! [15, s. 58].*

Bu faktı bilənlər çox təəccüb edirdi ki, Tövrat və İncildə vəd olunan Peyğəmbər artıq aramızdadır, ancaq 560 il öncə yaşamış adaşından fərqli olaraq, bu

mürtəd küfrə aparan şeirləri ilə xalqı çaşdırır. Tərəddüd edənləri düz yola gəlməkdən sarpdılan kifayət qədər ustalıqla yazılmış bu şeirlər insanları qəzəbləndirir, şairin ölümünə fətva verməsini Rəsul-Allahdan tələb edirdilər. Şairin qardaşı Büceyri Kəəbin yanına Peyğəmbər (s.ə.s.) göndərdi ki, onu düz yola çağırınsın. Bu ərəfəyə aid də hədis var. “Meymunə “razı Allahü anhâ” belə anlatmışdır: Rəsul Allah – səllallahü əleyhi və səlləm – bir gecə mənim evimdə idi. Abdəst almaq üçün qalxmışdı. Üç kərə “Ləbbeyk” dediyini eşitdim.

– Ya Rəsul – Allah, orada kim var, kiminlə qonuşursunuz? – deyər soruşdum. Bəni – Kə’b qəbiləsinin şairi, Məkkədə öldürüləcəklərini zənn etmişlər, məndən yardım istədi, buyurdu. Üç gün sonra Bəni – Kə’b qəbiləsindən bir kimsə gəldi. Rəsul Allah – səllallahü əleyhi və səlləm – ilə namaz qıldı. Sonra bir şeir oxudu. Şeirdə Rəsulullahdan – səllallahü əleyhi və səlləm – yardım istədiyini anladır. Rəsul Allah – səllallahü əleyhi və səlləm – “Ləbbeyk, Ləbbeyk” buyurdu. Sonra Mədinədən dışarıya çıxıb, Ravhada qonaqladı. Havada bir bulud gördülər. Bəni – Kə’b qəbiləsinə yardım üçün gəlmişdir, buyurdu” [15, s. 235].

Kəəb Hicrətin 9-cu ilində, 630-cu ildə Mədinəyə, Peyğəmbərin hüzuruna gəldi, ənsar və mühacirlərdən ibarət bir məclisdə islamı qəbul edib Rəsul-Allahın şərəfinə bir qəsidə oxudu. Qəsidə ərəbcə “qəsd” sözündəndir, məqsəd mənasını daşıyır. Qəsidə yazan şairə farsca “qəsidəsəra, qəsidəpərdaz”, qəsidə oxuyana isə “qəsidəqu” deyirlər. Ərəb şairləri hansısa bir istək məqsədilə məmduhlarına (tərif etdikləri) maddi imkan sahiblərinə qəsidə ünvanlayırdılar. Əsas istək mətləbinə keçməzdən əvvəl şairlər qəsidənin “nəsəb” adlanan hissəsində lirik təsvirlər, və ya insanın kövrək hissələrinə toxuna biləcək hadisə nəql edirdilər. Kəəb ibn Züheyr də əsas məqsədini söyləməzdən öncə sevgilisi ceyran gözlü Suadın yaşadığı yerdən zorla aparılmasını yanıqlı təsvir edəndən sonra deyir ki, bu məni incitsə də, daha ağır o oldu ki, İslam Peyğəmbəri mənim ölümümə fərman verib.

بَانتَ سَعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتَبُولُ
مُنِيمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفَدَّ مَكْبُولُ

وَمَا سَعَادُ عِدَاةَ النَّبِيِّ إِذْ رَحَلُوا
إِلَّا أَغْنُ غَضِيضَ الطَّرْفِ مَكْحُولُ

[3, s. 86].

“Yerindən ayrılmış sürməli gözlü, yaralanmış bir ceyran kimi Suadı götürüb getdilər. Könlüm buna görə elə sınıqdır ki... Könlüm, azadlıq bilməyən əzgin bir kölədir. Suad dan söküləndə köçdü buralardan” misraları ilə başlayan 57 beytlik sonuncu, qafiyə hərfi “lam” olduğu üçün “qəsideyi – lamiyyə” adlanan qəsidəsini yanıqlı avazla oxudu.

أُنَبِّتُ أَنْ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي
وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولُ

مَهْلًا هَدَاكَ الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةً ال
قُرْآنَ فِيهَا مَوَاعِظٌ وَتَفْصِيلُ

[3, s. 86].

Tərcüməsi: (*Xəbər gəldi: “Peyğəmbər, səni elə bir cəza verəcək ki!..”*

Ey zavallılar! İndi, ürəyimdə sonsuz bağışlanma ümidilə onun qapısındaşam.

Ondan üzür diləməyə gəldim, əfv istəməyə gəldim, çünki O sirri biləndir, bağışlayandır.

O, əfv edənlərin ən üstünüdür.

İçə hidayət öyüdlü ən uca gerçəklər dolu Quranı

Sənə ərməğan edən Allaha xatir, mənə düz yola gəlmə möhləti ver.)

إِنَّ الرَّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ
مُهْنَدٌ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مَسْلُوكٌ

[3, s. 86]

Tərcüməsi: (*Bu vadiyə öz biləyinin gücünə güvənən neçə kişidən üstün,*

Şübhə yoxdur ki, Peyğəmbər, ən kəskin bir qılıncdır qılınclarından – Allahın sonsuz bir qurtuluşa, nura və hidayətə alıb götürən bizi.)

Bu beyt oxunduqda Peyğəmbər (s.ə.s.) duyğulanaraq ayağa qalxdı, üzərindəki Yəmən bürdəsini (xırqəni, xələti) əynindən çıxartdı, mükafat kimi Kəəbin çiynlərinə atdı. Bu hadisə hamını mütəəssir etdi. Sonradan həməən qəsidə “Bürdə” adlandı.

Peyğəmbərimizin (s.ə.s.) xələti “Xırqeyi-Səadət” 124 santimetr ölçüsündədir, geniş qolludur, içi oxra – ət rəngində, üstü qara yunlu qumaşdan tikilib. Peyğəmbərin (s.ə.s.) bağışladığı xırqəni Kəəb ibn Züheyryn böyük iftixarla həmişə üzərində daşdığı nəql edilir. Peyğəmbərə məxsus hər hansı əşyanın, geyiminin böyük bioenerjisi və həmin əşyanın insan talelərinə fatal təsirləri haqqında çoxsaylı hədislər mövcuddur. Kasıb, alveri getməyən tacirə Peyğəmbərin (s.ə.s.) verdiyi xırda mis pulun müqabilində tacirin az zaman ərzində varlanması, hətta işinin çoxluğundan namazı tərk etməsi, həmin sikkəni tacirdən alandan sonra, yenidən kasıblaşması barədəki hədis məşhurdur. Peyğəmbərimiz (s.ə.s.), kürəkəni İmam Əli, qızı Fatimə, nəvələri İmam Həsən və İmam Hüseyinlə birlikdə “Ali-Əba” (Əba camaatı) adlanması bir hədisə dayaqlanır. Ali-Əba və ya Kisa hədisi – Məhəmməd peyğəmbərin əbasının altına Əlini, Fatiməni, Həsəni və Hüseyini alması və Əhzab surəsinin 33-cü ayəsini oxuması barəsindədir, başqa məzhəb mənbələrdə də həməən hədis nəql olunub. Bu məzhəbdə ən mötəbər hesab olunan Səhihi-Müslim kitabında Peyğəmbərin zövcəsi Ayişədən nəql olunur: “Bir gün Peyğəmbər kürəyində əba ilə evdən çıxdı. Onu görə Həsən yanına getdi, Peyğəmbər ona əbasının altına girməsini söylədi. Sonra Hüseyin gəldi, Peyğəmbər onu da əbasının altına aldı. Daha sonra Fatimə gəldi, Peyğəmbər onu da əbasının altına aldı. Daha sonra Əli gəldi, Peyğəmbər onu da əbasının altına aldı. Sonra peyğəmbər “Ey əhli-beyt! Allah sizdən çirkinliyi

(günahı) yox etmək və sizi tərtəmiş (pak) etmək istər!” (Əhzab surəsi, 33-cü ayə) ayəsini oxudu (Sahih-i Müslim, c.IV, s.1883, hadis.2424 (Kitab-ı Fezâil-i Sahabe, bab-ı fezâil-i Ehl-i Beyt, 44500). Əbadakı böyül kəramətlərin olduğunu bilən Əməvilər sülaləsinin banisi xəlifə Müaviyyə bin Süfyan (602-680) Kəəb ibn Züheyrə xirqənin müqabilində 10 000 dirhəm (gümüş pul) təklif etsə də, satmamışdı. Xəlifə ancaq şairin vəfatından sonra, varislərindən 20 000 dirhəmə xirqəni satın ala bildi. Sonrakı xəlifələr də bayramlarda bu xirqəni geyərdilər. Mühəddəs miras kimi xirqə Əməvilərdən (661-750) Abbasilərə (750-1258) yadigar olaraq ötürüldü. Bir versiya vardı ki, moğollar 1258-ci ildə Bağdadı istila edərkən xələt yanıb, ancaq onun sonradan yenə meydana çıxması hamı üçün xoş xəbər oldu.

Xələt I Sultan Səlim Yavuz (1470-1520) zamanından Osmanlıların nəzarətində oldu. Bu gün həməən bürdə Türkiyə Cümhuriyyətinin İstanbul şəhərindəki Topqarı Sarayı muzeyində “Mühəddəs əmanətlər” arasında mühafizə olunur.

Poeziya və canlı danışq dilində “xələt” sözü işlənməkdədir. 16 yaşlı Cəfər Cabbarlının 3 aprel 1915-ci ildə “Məktəb” dərgisinin 6-cı nömrəsində nəşr olunan ilk mətbu əsəri olan “Bahar” adlı şeirində “xələt” sözü keçir:

Dərələr, dağlar, ağaclar yaşıl, əlvən hər yan,

Sərbəsər xələti-ətləslə bəzənmiş gülşən.

Bu nə qüdrət ki, ona olmamaq olmaz heyran?

Xəliqin qüdrəti-bihəddinə əhsən! Əhsən! [20, I c., s. 25].

Dilimizdə “xələt” xalat şəklinə düşərək, məişət və müxtəlif peşələrdə istifadə olunan üst geyim anlamındadır. “Ağ xalatlı həkimlər” ifadəsi daha çox istifadə olunur, “Şeirli xalat” adlı film çəkilib. Bəzən, poetik mətnlərdə “xələt” sözü əvəzinə “xirqə” (hırka), “əba” də işlənilir. XİRQƏ ərəbcə “yamaqlı əlbəsə” deməkdir, qurama üsulu ilə müxtəlif qumaş parçaları bir-birinə tikməklə xirqə yaranırdı. Xirqələr ağ, qara, mavi olurdu. Dərvişlər toplum halda zikr edərkən xirqə geyərdi. Bu geyimi geyənlər şeyx müridi, təriqət əhli, digər müridlərin qardaşı sayılır. Xirqə geymək şeyxin müridliyinə qəbul olunmaq rəmzidir. Bu xirqəyə “xirqeyi-iradət” deyirlər. Spiritik Səma rəqsi zamanı vəcd halında xirqəni çıxarıb atırlar. Buna “Rəmyi-xirqə” deyilir. Təriqətə təzə gələnlər qara, müəyyən ruhi dərəcəyə qalxanlar mavi və ya göy, sülukunu tamamlayanlar isə ağ xirqə geyərdi [16, s. 166-167].

Dahi Azərbaycan şairi Seyid Əli Seyid Məhəmməd oğlu İmad əd-Din Nəsimi Şirvani (1369-1417) xirqə geyərək ancaq zahiri görkəmlə irfan əhli kimi görünənləri belə təqdim edir:

Qəradır geydigi, ya gög həmişə zahidin, Ya Rəbb,

Nə matəm düşmüş ana kim, tükənməz heç anın yası? [19, s. 362].

Osmanlı şairlərindən Yenişəhirlili Belig Mehmed Emin (1698-1761) bir beytində buyurub:

Gök hurka gıyıp tekye-i aşkında nüh eflak

Olmuş ezeli şevk ile abdal-i Muhammed [22, s. 152].

Şairin demək istədiyi məna budur ki, dünya yaradıldığı gündən “noh əflak” – doqquz fələk, yəni göyün sferaları Peyğəmbərimizə qulluq etməkdədir. Allah eşqiylə ibadət edən dərviş təkyə küncünə sığınır. Fələklər təkyəyə, bütün səyyarə və ulduzların yerləşdiyi 7 fələk isə göy səmanı xırqə kimi geyən dərvişlərə bənzədilib. 2 fələkdə səyyarə və ulduz yoxdur. İlk gündən fələklər Məhəmməd Peyğəmbərin qulları, müridləridir fikri – dünyanın yaranmasının səbəbini izah edən bir sıra hədisi-Qüdsi ilə səsləşir.

Xələtin sinonimi “ƏBA” sözü ərəbcədir. Dərvişlərin və müridlərin geydikləri qalın və qaba qumaşdan tikilən uzun və gen əlbəsedir. Kasıbların geydiyi bəsit bir geyim olduğu üçün sufilər və dərvişlər bu əlbəsəni Fəqr aləmi və Zöhd nişanəsi olaraq geyməyi seçmişlər.

Osmanlı şairi Dərdli İbrahim (1772-1846) əba ilə bağlı yazıb:

Boş degildir, zahida, köhnə əbası dərvişin,

Dəfinələr, bilməzmişin qəsrin xərabından çıxar [21, s. 124].

Əba dərvişliyin və sufiliyin rəmzidir. Xalq əba geyən sufilərə övliya və yetkin adam nəzəriylə baxıb qayğı göstərirdilər. Bundan istifadə edən bəziləri sufi olmadıqları halda sırf qazanc məqsədiylə əba geymiş və bu qiyafəyə qarşı mənfi rəy formalaşdırmışlar. Ona görə də, el içində belə bir məsələ yaranıb:

“Əba geyən necə zındıq (Allahın yolundan çıxmış)

Qəba (qaftan) geyən necə siddiq (sədaqətli)?!.”

Əbu Həfs əl-Həddad əba əvəzinə qəba geyən Şah Sücanı görəndə “Əbada aradığımı qəbada tapdım” – demişdi. İmam Cəfər Sadiq (20.04.702–14.12.765) də inancdan çıxanlardan fərqlənmək üçün əba geyər, ancaq üstündən də qəba keçirərdi [16, s.17]

Ərəbcə خلعə “xələt” sözü, “başqasına bağışlanan bəxşis” mənasını verir [1, s. 192]. Seyyid Cəfər Səccadi “xələt” sözünü İrfan sferasında Allahın iltifatıdır ki, salikə, yəni irfan yolçuluğuna ilk düşən şəxsə çatır kimi izah edir. [2, s. 358]

Şairlərə mükafat kimi xələtlə yanaşı, o vaxt dövriyyədə olan qızıl pul da verilərdi. 1902-ci ildə Leydendə Paris əlyazması əsasında nəşr olunmuş “Tarix” adlı kitabda İbn Bibinin 1250-ci ildə bitirdiyi əsərinin verdiyi məlumatlara görə (5, s.57-58), 1162-1225-ci illərdə Ərzincan (indi Türkiyə Cümhuriyyətinin ərazisi) hökmdarı olmuş və orada da məqbərəsi qalan Davud oğlu Məlik Fəxrəddin Bəhram şah Şeyx Nizamiyə 2263 beytlik “Məxzən ül-əsrar” (Sirlər xəzinəsi) əsərinin müqabilində 1178-ci ildə 5000 qızıl dinar göndərir. Orta yüzilliklərdə ən yüksək qələmiyyə haqqı hər beytə bir qızıl idi, hətta hər misraya bir qızıl dinar hesabı ilə verilsəydi belə, 274 artıq gəlirdi. Bundan əlavə, şah Şeyxə beş baş yəhərli və üzəngili at, beş baş yaxşı yerişli qatır, ağır qiymətli daş-qaş, cəvahiratla bəzənmiş xələtlər və başqa hədiyyələr əta etmişdi. İlk əsərinin bərəkətindən, sonrakı das-

tanlarından da yüksək qələmiyyə və xələt aldığını Şeyx Nizami “İqbalnamə”nin son bölümündə yazırdı:

هنوز به پنجاه بیت از قیاس
صد اندر ترازو نهاد حق شناس
هنوزم زمانه به نیروی بخت
دهد در بدامان و دیبا بتخت

(*Hənuz be pəncəh beyt əz ğeyas,
Səd əndər tərəzu nəhəd Həqq şonas.
Hənuzəm zəmanə beniruyi-bəxt,
Dəhəd durr be damano diba betəxt.*) [19, s. 228]

Tərcüməsi: Müqayisə üçün, indi əlli beytimə,
Allah tanıyan tərəziyə (tərəzinin o gözündə əsərim) yüz qızıl qoyur.
Bəxtim yar olduğu üçün indi zəmanə,
Ətəyimə dürr tökür, şahənə ipək verir.
Şeyx Nizami Gəncəvi “Şərəfnamə”də Sultan Nüsrət əd-Dinin mədhinin son beytlərində yazıb:

ببخشی تو بی آنکه خاهد کسی
خزینه فراوان و خلعت بسی

(*Bəbəxşi to bey an ke xahəd kəsi
Xəzinə firavano xələt bəsi*) [4, s. 502].

Tərcüməsi: Bir kəs istənmədən də bəxşiş verirsən,
Sevinc verən xəzinələri və çoxluca xələtləri.
Şeyx Nizami sultanın səxavətini, cəmərdliyini göstərmək üçün “xəzinə” və “xələt” sözlərini eyni maddi mükafatlanma çəkisində təqdim edir. Xələt və xəzinə maddi imkanlardan başqa hər adama verilməyən böyük şərəf, ad-sandır.

630-cu ildə olmuş bürqə/xirqə/ xələt bağışlanması hadisəsindən sonra, şairlərə, alimlərə, musiqiçilərə xələt, xirqə bağışlamaq ənənəsi bütünlüklə orta yüzillikdə uzun müddət yaşadı.

Cami həmən kitabda şairlərə dua ilə bağlı bir neçə hadisə də nəql edib: “Nabiqa adlı bir şair, bir gün şeirini Rəsul – Allah – səllallahü əleyhi və səlləm – oxudu. Rəsul – Allah onun haqqında, “Allahü Təala ağzını pozmasın, dağıtmasın” – deyər dua etdi. Nabiqa yüz iyirmi il yaşadığı halda ağzından bir diş düşmədi” [15, s. 215].

Tarixi fakt kimi, onun öz xələtini cəmi bir şairə bağışladığı məlumdur. Xələt bağışlama ənənəsi yayılandan sonra belə, sənətkarların bir sıra mükafatlandırma üsulları da tətbiq edilirdi. Əbül Fərəc Əli Əl-İsfəhani bin Hüseyn, bin Həşim, bin Əbd-ər-Rəhman, bin Mərvan, bin Əbdullah, bin Mərvan, bin Məhəmməd, bin Mərvan, bin Həkim bin Əbül Ass, bin Ümmə bin Əbdüş-Şəms, bin Əbd-Mənaf, Əl-Qüreyşi, Əl-Əməvi (897-967) “Kitab əl-əğani” (Nəğmələr kitabı) əsərində,

xüsusən, Bəşşar ibn Burd haqqındakı bəhisdə Abbasi xəlifələrinin zamanında şairlərin cangüdənlər kimi xəlifə sarayında səhərə qədər növbə çəkdiklərini yazır. Səksənib oyanan şairin ürəyindən yeni şeir eşitmək həvəsi keçirdisə, bunu növbətçi şair icra edirdi. Şeir xəlifənin xoşuna gəlirdisə, qızıl dirhəmləri ovucdayıb şairin ağzına doldururdu. Ovurdları tutana qədər şairlər qonorarını alırdı. Ağillı söz danışana “kişinin ağzından qızıl tökülür” – el misalı həmin dövrlərin yadigarıdır.

Müsəlman xalqları arasında özbəklər yüksək rütbəli alimlərə, sənətkarlara gözəl zövqlə tikmələri olan xələtlə birgə araqçın da bağışlayır. Azərbaycan musiqçilərin arqo dilində (peşə dili) bu gün də “xələt” sözü “nəmə” və “kəlvə” ilə birlikdə maddi mükafatlanma mənasını verir.

Xələt bağışlama ənənəsinə səbəb olan Kəəbin “Bürdə” qəsidəsini avropalı ərəbistlər, XVIII yüzillikdən başlayaraq alman, fransız və ingilis dillərinə tərcümə edib elmi araşdırmalar aparmışlar.

ƏDƏBİYYAT:

1. 2008 المنجد. بيروت، (Locket. Beyrut, 2008)
2. دکتر سید جعفر سجّادی، فرهنگ اصطلاحات و تعبيرات عرفانی، تهران 1379
3. (Doktor Seyid Cəfər Səccadi, Mistik Terminlər və Təfsirlər Lüğəti, Tehran, 2000)
4. ديوان كعب بن زهير : بوابة الشعراء (Şairlər qapısı: Divan Kəab bin Zühəyr)
5. نظامی گنجوی؛ شرفنامه؛ باکو 1947
6. Nizami Gəncəvi; Şərəfnamə; Bakı 1947
7. Ka' b b. Zuhayr / Basset, R. // Encyclopedia of Islam. 2 ed: [англ.]. - Leiden: E. J. Brill, 1960-2005.
8. Arnold, T. A. «Septem Moallakat» (Лпц., 1850);
9. Ahlwardt, W. «Six ancient Arabic poets» (Л., 1870).
10. Caussin de Perceyal. «Essai sur l'histoire des Arabes avant l'Islamisme» (П., 1847, т. II, 527 след.).
11. Кааб бен-Зогейр // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). - СПб., 1890-1907.
12. Wolff, «Die sieben Preisgedichte der Araber», 1857
13. Michael A. Sells and M. J. Sells, Bānat Su'ād: translation and introduction, // Journal of Arabic Literature Vol. 21, No. 2 (Sep., 1990), pp. 140-154
14. Esat Ayyıldız, Klasik Arap Şiirinde Emevî Dönemine Kadar Hiciv. Ankara: Gece Kitaplığı, 2020. p.146-147.
15. Penzer, Norman Mosley. "The Harem", Chapter XI
16. Gilman, D. C.; Peck, H. T.; Colby, F. M., eds. (1905). "Kaab ibn Zuhayr". New International Encyclopedia (1st ed.). New York: Dodd, Mead.
17. Mövlana Abdurrahman Cami “Şevahid-Ün Nübüvvə” (Peygamberlik Müjdeleri) Hazırlayan Hüseyn Hilmi İşık, Hakikat Kitabevi Yayınları № 11, İstanbul, 2015
18. Prof. Süleyman Uludağ “Tasavvuf terimleri sözlüğü” Kabalcı Yayımevi, İstanbul, 2001
19. Ahmet Talat Onay “Eski Türk edebiyatında mezmunlar ve izahı” Milli eğitim basımevi, İstanbul, 1996

20. Quliyev H.A. Azərbaycanca ailə məişətinin bəzi məsələləri. B.: Elm, 1988, 129 s.
21. İmadəddin Nəsimi. Əsərləri. B.: Azərnəşr, 1973, 672 s.
22. Cəfər Cabbarlı. Əsərləri 4 cildə. B.: Şərq-Qərb, 2005. 288 s.
23. Ahmed Talat [Onay], Âşık Dertli: Hayatı ve Divânı, Bolu, 1928.
24. Belîğ, Divan, İstanbul 1258, s. 85, 109, 125 vd.
25. Aşıq Ələsgər. Əsərləri 2 cildə. B.: Elm, 1973, 74 s.
26. Sadakat islami Forum. URL:<http://www.sadakatforum.com/kab-bin-zuheyrin-kasidei-burdesi-t8487.0.html>

Фирудин ГУРБАНСОЙ

Доцент АНК, доктор филологических наук

ОБ ИСТОРИИ НАГРАЖДЕНИЯ ХАЛАТОМ В ИСЛАМСКОЙ ТРАДИЦИИ

Резюме: В статье рассматривается история вручения мантии (халата) в исламской культуре высокопочтенным деятелям искусств как высшей награды от правителя. Арабский поэт-классик Кааб ибн Зухайр (569-647) приехал в Медину, принял Ислам и прочел касыду-панегирик пророку Мухаммеду (мир ему и благословение) и пророк наградил его своим халатом. С тех это стало доброй традицией в исламском мире. В исследовании, написанном на основе достоверных источников, в качестве фактического материала использованы и примеры из классической поэзии.

Ключевые слова: Кааб ибн Зухайр, касыда «Бурда», халат Пророка, хырка, аба

Firudin GURBANSOY

Associate Professor of ANC, Ph.D

THE STORY OF DRESSING GOWN AWARD

Summary: The article discusses the history of presenting a mantle - a robe to highly respected artists as the highest award from a ruler in Islamic culture. The Arab classic poet Kaab ibn Zuhayr (569-647) come to Medina, converted to Islam and read the qasida- panegyric the Prophet Muhammad (peace and blessings be upon him). The Prophet awarded him with his dressing gown. Since then, it has become a tradition in the Islamic world to donate a dressing gown to poet and a highly respected artist's.

Keywords: Kaab ibn Zuhair, Qasida "Burda", the Prophet's robe, xirka, aba, dressing gown.

Rəyçilər: filologiya üzrə elmlər doktoru Fəridə Əzizova
filologiya üzrə elmlər doktoru Məleykə Hüseynova

İradə HÜSEYNOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın baş müəllimi

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

XX ƏSRİN ƏVVƏLİNDƏ AZƏRBAYCANDA MUSIQI TƏHSİLİNİN TƏŞƏKKÜLÜNDƏ RUS PEDAQOGİKASININ ROLU

***Xülasə:** Təqdim edilən məqalə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının yüz illik yubileyinə həsr olunmuşdur. Məqalədə rus pedaqogikasının Azərbaycan musiqi təhsilinin təşəkkülündəki rolu, yerli kadrların yetişdirilməsindəki əvəzsiz xidməti göstərilir. Eyni zamanda, yazıda belə bir möhtəşəm işin bünövrəsində duran Azərbaycan-rus musiqi-mədəni əlaqələrinin tarixi keçmişinə nəzər yetirilir, həmin əlaqələrin səmərəliliyi, faydası qeyd edilir.*

***Açar sözlər:** Azərbaycan-rus musiqi-mədəni əlaqələri, rus pedaqogikası, rus ifaçıları, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası*

Təqdim etdiyimiz məqalə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyinə həsr olunur. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyev əlamətdar tarix ilə əlaqədar bir sıra tədbirlərin keçirilməsi barədə sərəncam imzalayıb. Biz də öz növbəmizdə bu məqalədə Azərbaycanda musiqi təhsilinin yaranmasının şanlı və şərəfli tarixi keçmişinə nəzər saldıq və burada olan bir sıra məsələləri işıqlandırdıq.

Rusiya ilə Azərbaycanın iki əsrə yaxın bir dövrü əhatə edən ünsiyyəti bu xalqların mədəniyyətinin qarşılıqlı təsirinə səbəb olaraq elm, sənət, ədəbiyyat sahəsində bir sıra nailiyyətlərlə zənginləşmişdir. Hər iki xalqın dövlətlərarası və mədəni əlaqələri Azərbaycanda yeni musiqi mədəniyyətinin təşəkkül tapmasında təkanverici amillərdən biri olmuşdur. Azərbaycanda Avropa anamlı professional musiqinin inkişafı prosesində həm klassik, həm də müasir rus incəsənəti, musiqisi, ədəbiyyatı ilə qarşılıqlı təsir müşahidə olunur. Bu əlaqələr özünü əhəmiyyətli dərəcədə geniş miqyasda göstərir.

Hələ XIX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Rusiyada Şərq mədəniyyətinin öyrənilməsinə böyük maraq oyanmış, Şərqin dərk edilməsi prosesi başlamışdı. XIX əsrin 30-cu illərində rus ensiklopediya lüğətində oxuyuruq: “Şərqi bilmək bir çox avropalılar üçün demək olar ki, zəngin maariflənmə, böyük həvəsin nəticəsi, geniş yayılmış, müxtəlifliyə malik olan elmi fəaliyyət növü olmuşdur. Əksi-

nə, Rusiya üçün Şərq ilə tanışlıq sadəcə olaraq ötürü maraq mövzusu deyil, zəruri bir tələbat idi [7, s. 460-461].

Q.N.Qranovski, V.V.Velyaminov-Zernov, A.M.Pozdnev, N.İ.Konrad kimi görkəmli rus alimləri Şərqi öyrənilməsi ilə məşğul olmuşlar. Onlar bir sıra şərq xalqlarının – Kırım, Qazan, Həştərxan xanlıqları, habelə Orta Asiya xalqlarının tarixini, məişətini, adət və ənənələrini, həmçinin ədəbiyyatını öyrənmiş, bu prosesdə Qərb ilə Şərqi fərqi dərk etmiş, onların inkişafındakı ümumi cizgiləri müəyyənləşdirmişlər. Apardıqları tədqiqat işləri, dərc etdirdikləri elmi işlər nəticəsində şərqşünas alimlər Rusiyanın ictimai rəyini demokratik istiqamətə yönəltmiş, rus əhalisində Şərq ölkələri haqqındakı təsəvvürlərin formalaşmasında müsbət rol oynamışlar.

Şərqi – Qafqaz və Kırımın ərazi cəhətdən Rusiyaya yaxın yerləşməsi onun təbiətinin, xalqlarının, tarix və mədəniyyətinin, adət və ənənələrinin öyrənilməsi üçün geniş şərait yaratmışdır. XIX əsrin əvvəllərində Rusiyanın həyat və mədəniyyətinə Şərqlə bağlı olan anlayışlar, obrazlar fəal surətdə müdaxilə etməyə başlayır. Onlar hər bir sahədə – rəssamlıqda, musiqi əsərlərində, ədəbiyyatda öz ifadəsini tapır. B.Asafyev yazır: “Rusların Qafqazı tədricən öyrənməsində Qafqazın musiqi dili və mədəniyyətinin çoxcəhətliliyi qarşısındakı heyranlığı böyük rol oynayır. Mən həmişə fikirləşirəm ki, Qafqaz zamanın dərinliklərinə, musiqinin ulu tarixinə çəkilmiş, bizim ölkəmizin əhəmiyyətli hissəsinin musiqi intonasiyalarının beşiyidir. Yalnız bizim mədəniyyətin yox, Qərbi Avropa musiqisində baş verənlərlə Qafqaz musiqi mədəniyyətləri arasında intonasiya əks-sədası var” [2, s. 139].

Əsl Şərq ilə (Qafqaz ilə) həqiqi tanışlıq sayəsində rus incəsənəti əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşir. Bu da oriyentalizm adlanır. Avropada elə bir ölkə yoxdur ki, musiqisində Şərq obrazlarını rus musiqiçiləri qədər istifadə edə bilsin. Musiqidə təməli M.Qlinka tərəfindən qoyulmuş oriyental ənənələr XIX əsrin ikinci yarısında “Qüdrətli dəstə” bəstəkarlarının yaradıcılığında, XX əsrin yeni şəraitində R.Qliyerin “Şahsənəm” operasında davam etdirilir.

Şərq xalqlarının melosunun Avropa üçün əsl “kəşfi”, zənnimizcə, daha çox rus musiqi sənətinə məxsusdur. Bu baxımdan, Şərq folklorunun, həmçinin, Azərbaycan folklorunun İ.Dobrovolski, P.Siyalski, polyak mənşəli rus konsulu A.Xodzko, həmçinin, M.Balakirev tərəfindən həyata keçirilən ilk not yazıları böyük əhəmiyyət kəsb edir. Folklorşünasları, alimləri, tarixçiləri və bəstəkarları hər zaman klassik nümunə kimi Azərbaycan xalq mahnısı olan “Qaladan qalaya” cəlb edirdi. Həmin melodiyanın variantları ilə biz M.Qlinkanın “Ruslan və Lüdmila” operasındakı “Fars qızlarının xoru”nda, A.Alyabyevin “Fransız kadrili”ndə, M.Balakirevin “Tamara” simfonik poemasında, N.Rimski-Korsakovun “Qızıl xoruz” operasında münəccimin ariosunda rastlaşırıq.

Rus bəstəkarları öz axtarış və tapıntıları nəticəsində Azərbaycan folklor işləmələrinin ilk nümunələrini istifadə etmiş və bununla da, Şərq melosunun, rit-

minin, sintaksisinin, formasının xüsusiyyətlərini göstərmişlər. Həqiqi Şərq mövzularının istifadəsi rus mədəniyyət xadimləri tərəfindən Şərq aləminin əks etdirilməsində tətbiq edilən ən etibarlı üsul idi.

XIX əsrdə fəaliyyət göstərən rus bəstəkarları xalq musiqisinin toplanıb öyrənilməsi sayəsində yüksək mədəni əlaqələr yaratmışlar. Xalq mahnı məcmuələrində və öz əsərlərində keçmişdə məlum olmayan, xalq musiqi yaradıcılığına məxsus olan zənginləşmə yollarını göstərmişlər. İ.V.Pazıçeva öz məqaləsində yazır: ““Bəzəkli”, “naxışlı” melodiya, kəskin, oynaq ritm, qeyri-adi məqam dönmələri, tərəvətli harmoniyalar, zərif orkestr boyaları – bütün bunlar Azərbaycan (daha geniş Şərq) milli üslub xüsusiyyətlərinin yenidən qiymətləndirilməsindən yaranır. İlk zamanlar Şərq obrazlarının yaradılması üçün tətbiq edilən bütün bu vasitələr tədricən rus musiqisi tərəfindən assimilyasiya edilir və rus intonasiyaları ilə qovuşurdu...” [4, s. 175].

Rus fəlsəfi-estetik fikrinin bədii təcrübəyə yaxınlığı XIX əsrin ikinci yarısında musiqi sənətinin yaradıcılıq, ifaçılıq, musiqi təhsili və maarif sahələrinə aid olan əsas estetik problemlərin irəliləməsinə səbəb oldu. XIX əsrdə rus maarifçiliyinin ən tipik ifadəçiləri olan V.F.Odoyevski, A.N.Serov, V.V.Stasov V.Q.Belinski, N.Q.Çernışevski, N.A.Dobrolyubov, A.İ.Gertsen kimi demokrat-publisistlərin ideyalarını təbliğ edirdilər. Rus maarifçilik fikri Azərbaycanın maarifçi ziyalıların, o cümlədən, A.Bakıxanov, M.F.Axundov, H.Zərdabi, N.Vəzirov, C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqqverdiyev, N.Nərimanov, M.S.Ordubadi, Ü.Hacıbəyli və digərlərinin dünyagörüşünün formalaşmasında öz təsirini göstərmişdir.

Rus və Azərbaycan maarifçilik estetikasında kəsişən nəzəri məqsəd – sənətin sosiallaşmasının gücləndirilməsi idi. Məhz bunun üçün də musiqinin müzakirəsində xalq kütlələrinin tərbiyəsi fikri irəli sürülürdü. Milli musiqi sənətinin inkişaf yollarını müzakirə edərkən milli ənənələrin dərinədən öyrənilməsinə, eyni zamanda, milli zəmində Avropa professional musiqi formalarının tətbiqinin zəruriliyinə istinad edilirdi. Problemin bu cür həlli həm nəzəri prinsiplərin, eləcə də, estetik platformanın hasil edilməsində başlıca əhəmiyyət kəsb edir ki, onun da əsasında yeni Azərbaycan professional musiqisi inkişaf etməli idi. Seçilmiş yolun düzgünlüyü və mütərəqqiliyi bütün genişliyi ilə Azərbaycan musiqisinin klassiki Ü.Hacıbəylinin simasında meydana çıxdı. Onun əsərləri aydın sürətdə təsdiq etdi ki, milli mədəni irs bəstəkar yaradıcılığının inkişafının bünövrəsini təşkil edir, digər mədəniyyətlərin elementləri isə milli təfəkkür süzgəcindən keçərək başqa keyfiyyətlər alır, həmin milli formaları zənginləşdirir, həmçinin, yeni, indiyə kimi məlum olmayan fərqləndirici xüsusiyyətlərə malik olur.

XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəllərində rus mədəniyyət xadimlərinin fəal iştirakı ilə Azərbaycan teatr və musiqi mərkəzinə çevrilir. Bakının musiqi məişətində konsert və opera ifaçılıq sənətinin təməli qoyulur. Bununla da, şəhər ziyalılarının tərəqqipərvər təbəqələrinin, Rusiyanın ifaçı və dirijorlarının, balət və opera kollektivlərinin ümumi səyi nəticəsində musiqi ictimai əhəmiyyət

kəsb etməyə başlayır. Bakının konsert həyatını məşhur vokalçılar F.İ.Şalyapin, A.V.Nejdanova, L.V.Sobinov, pianoçular V.İ.Safonov, A.İ.Ziloti, violin ifaçıları L.S.Auer, violonçel ifaçıları A.V.Verjbiloviç, K.Y.Davıdov, həmçinin bəstəkar və pianoçu S.V.Raxmaninovun qastrolları əhəmiyyətli dərəcədə canlandırır. Klassik opera əsərlərini isə P.M.Zurabov, N.N.Fiqner, A.A.Eyxenvald, D.X.Yujin və digərlərinin antrepriz teatrları tamaşaya qoyur. İctimai yığincığın (*Общественное собрание*) dəvəti ilə Bakıda simfonik konsertlərdə M.İ.Çernyaxovski, D.S.Slavinski, S.A.Samosud və başqa dirijorlar çıxış edirlər.

Beləliklə, rus ifaçıları, dirijorları və mütərəqqi ruhlu Bakı ziyalılarının səyləri nəticəsində qarşılıqlı mübadilə prosesi başlayır: azərbaycanlılar Avropa incəsənəti ilə tanış olaraq ictimai orbitə qoşulur, Bakıda yaşayan ruslar isə “şərq həvalarına” qulaq asdıqca Qafqaz xalqlarının musiqisinə ciddi maraq göstərirlər. Bakıda çıxış edən bəzi artistlər qısa müddətdə qalıb işləyir, yaxud da daimi yaşamaq qərarına gələrək şəhərin musiqi mədəniyyətinin inkişafında əsas hərəkətverici qüvvəyə çevrilirlər.

Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə mütərəqqi təmayüllərin üzvi surətdə meydana gəlməsi Azərbaycanın musiqi təhsilində ilk rüşeymlərin baş qaldırmasında mühüm rol oynayır. Azərbaycan professional musiqi təhsili tarixində istedadlı pianoçu A.N.Yermolayeva əhəmiyyətli iz buraxmışdır. O, 1895-ci ildə Bakıda ilk dəfə özəl musiqi məktəbi açır. A.N.Yermolayeva musiqi məktəbinə şəhərin ən yaxşı pedaqoji qüvvələrini cəlb edir. Məktəbdə fortepiano, violin, violonçel və solo oxuma sinifləri üzrə dərslər aparılır. Həmçinin, “məktəb konsert həyatının ocağına çevrilir və müntəzəm surətdə müəllim və tələbələrin iştirakı ilə konsertlər verilir. Bakıda ilk simli kvartet yaradılır və silsilə xarakterli kamera gecələri təşkil edilir” [5, s. 11].

Bir müddət keçdikdən sonra A.N.Yermolayeva Rus İmperator Musiqi Cəmiyyətinin Bakıdakı şöbəsinin yaradılmasında yaxından köməklik göstərir. Nəhayət, 1901-ci ildə Rus İmperator Musiqi Cəmiyyətinin Bakıdakı şöbəsi öz fəaliyyətinə başlayır və onun nəzdində həmin ilin sentyabrında musiqi sinifləri açılır və nüfuzlu təhsil ocağına çevrilir.

Məktəbin müəllim heyətinə A.N.Yermolayeva və Y.N.Yermolayeva bacıları ilə yanaşı, Peterburqdan dəvət almış violin ifaçısı S.R.Kronqold, müğənni A.N.Vişnevski, Moskvadan isə pianoçu R.M.Nikolayeva, violonçel ifaçısı V.N.Dubinski daxil idilər. Sonralar yeni qüvvələrin axını davam edir və pedaqoji kollektiv M.İ.Çernyaxovski, B.A.Semyonov, Y.İ.Qorskaya, eləcə də Dobroxotov ailəsinin nümayəndələri (pianoçu Y.A.Dobroxotova, violonçel ifaçısı V.S.Dobroxotov) ilə tamamlanır. Kövkəb xanım Səfərəliyevanın da yaradıcılıq yolunun başlanğıcı Azərbaycanda on yeddi il çalışan Y.A.Dobroxotovanın adı ilə bağlıdır. Bu barədə A.Mayılova yazır: “1915-ci ildə Rus Musiqi Cəmiyyəti nəzdindəki musiqi siniflərinin binasına daxil olan gənc Kövkəb xanımın musiqi təhsi-

lində bünövrəsini qoyan ilk müəllim və anasından sonra yol göstərəni Yelena Artyomovna Qamazova-Dobroxotova olmuşdur” [3, s. 84].

1915-ci ildən musiqi siniflərinə Odessa Konservatoriyasının professoru Y.A.Rijinski rəhbərlik etməyə başlayır. O, musiqi təhsilinin quruluşunda dəyişiklik etməyi zəruri hesab edir və təhsil planına harmoniya, musiqi tarixi və digər nəzəri fənləri daxil edir. 1916-cı ildə isə musiqi sinifləri Azərbaycanda ilk musiqi məktəbinə çevrilir. Həmin hadisə Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynayır.

1919-cu ildə musiqi məktəbinə rəhbərlik etmək üçün uzun müddət Tiflisin musiqi təhsili sistemində çalışmış və fortepiano siniflərində dərs demiş, həmçinin harmoniya fənnini də aparmış N.D.Nikolayev dəvət edilir. O, pedaqoji tərkibi yüksək səviyyəli mütəxəssislərlə zənginləşdirmək məqsədilə musiqi məktəbinə peşəkar, istedadlı müəllimləri cəlb edir. Bacarığı, keyfiyyətli pedaqoji fəaliyyətləri ilə Azərbaycanda böyük musiqiçi dəstəsi yetişdirmiş həmin müəllimlərdən G.G.Şaroyev, A.A.Aleksandrova, S.İ.Turiç kimi pianoçuların, violin ifaçısı S.L.Bretanitski, kontrabas ifaçısı olan Y.D.Mullerin adlarını çəkmək olar.

Musiqi məktəbi təkcə peşəkar sənətkarların hazırlanması üçün hərtərəfli təhsil proqramını həyata keçirmirdi, həmçinin maarifçilik və konsert fəaliyyəti ilə də məşğul idi. Müəllim və şagirdlərin konsertləri İctimai yığıncağın, müxtəlif xeyriyyə cəmiyyətlərinin zallarında keçirilirdi. Məsələn, “1918-ci ilin fevralında məktəb ifaçılarının qüvvəsi ilə P.İ.Çaykovskinin xatirəsinə həsr olunmuş konsert keçirilir” [1, s. 10].

1920-ci ildə Rus Musiqi Cəmiyyətinin musiqi məktəbi köklü surətdə dəyişərək Xalq Konservatoriyasına çevrilir. 1922-ci ildə isə Bakıda Xalq Təhsilinin Bakı Şöbəsinin (XTBŞ) musiqi texnikumu, bir qədər sonra isə Xalq Maarif Komissarlığının musiqi texnikumu təşkil edilir.

Azərbaycanda sistemli professional musiqi təhsilinin yaradılmasında Ü.Hacıbəylinin misilsiz rolu var. O, Azərbaycanda musiqi təhsilinin yaradılması və inkişafı ilə bağlı böyük işlər görmüşdür. Xalq Maarif Komissarlığında, incəsənət üzrə musiqi şöbəsində müdir vəzifəsində çalışan Ü.Hacıbəyli məhz bu məsələ ilə bağlı məruzə hazırlayır. Məruzədə Azərbaycanda musiqi təhsilinin yaradılması və inkişafı ilə bağlı təkliflər irəli sürülür, Konservatoriya layihəsi açıqlanır. Ü.Hacıbəyli yazıda qeyd edir: “Xüsusi musiqi təhsil işinin əsas məqsədi müxtəlif ixtisaslar üzrə musiqiçilərin, yəni solist instrumentalistlərin, orkestr musiqiçilərinin, musiqi müəllimlərinin, opera müğənnilərinin, bəstəkarların hazırlanıb hər il buraxılmasından ibarətdir” [1, s. 25].

Ü.Hacıbəyli mövcud şəraitdə musiqi sənətinin inkişaf etdirilməsi üçün respublikada yaradılacaq professional musiqi təhsilinin proqramını hazırlayır. Proqram Xalq Maarif Komissarlığı tərəfindən qəbul edilir və 1921-ci il, 21 avqustda, “Kommunist” qəzetinin 194-cü nömrəsində Xalq Komissarları Sovetinin 65 sayılı “Dekret”i dərc olunur. Dərc olunmuş “Dekret”də qısa zaman çərçivəsində Azər-

baycan Dövlət Musiqi Akademiyasının təşkili, mövcud olan musiqi məktəblərinin iki pilləli (ibtidai və orta), Akademiyaya hazırlıq xarakterli musiqi təhsil müəssisələrinə çevrilməsi kimi qərarlar özünə yer alır.

Ü.Hacıbəyli respublikadakı musiqi təhsili sahəsindəki proqram xarakterli estetik baxışlarını “Vəzifəyi-musiqiyyəmizə aid məsələlər” adlı məqaləsində ifadə edir. Bəstəkarın müəyyənləşdirdiyi əsas məsələlərdən biri “Azərbaycanda yaşayan ümumxalq mərifəti musiqiyyədən hissəbərdar olub zövqlərinə tərbiyə vermək üçün hər bir yerdə xüsusi və ümumi musiqi məktəbləri açılması işlərinə tərəqqi vermək” idi [7, s. 200].

Azərbaycan musiqisinin klassiki yazırdı ki, “ümumi musiqi sənəti tərəqqi taparsa, bizim də xalq özündə musiqiyə olan bütün istedadını aləmə göstərməyə qadir olar. Bizlərdən də kompozitorlar, pianistlər, artistlər əmələ gəlməklə biz də öz mədəniyyət borcumuzu insaniyyət bazarına çıxara bilərik”. Daha sonra o, qeyd edirdi: “Ümumi musiqi sənətini öyrənərsək, öz milli musiqimizin tərəqqisinə böyük-böyük xidmətlər etmiş oluruq, əks surətdə, yəni musiqi elmindən bixəbər qalarsaq, öz musiqimizi bir qədər dəxi irəli apara bilmərik”. Nəhayət, Ü.Hacıbəyli fikrini belə ifadə edir: “Xülasə, bu yazdıqlarımızı dürüst mülahizə edərsək, ümumi musiqi sənəti təliminin Azərbaycan türkləri arasında nə qədər lazım və vacib olduğunu iqrar edərək” [7, s. 201-202].

Nəhayət, 1921-ci il oktyabrın 15-də Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında dərs ili başlayır. Qeyd etməliyik ki, Azərbaycanda professional musiqi kadrlarının uğurlu yetişdirilmə prosesində rus klassik musiqi pedaqogikasının ən yaxşı ənənələri ilə tərbiyələnmiş böyük rus musiqiçilər dəstəsinin fəal təsiri olmuşdur. Rəhbər təşkilatlar respublikada müəllim kadrların seçilməsi işinə böyük diqqətlə yanaşırdılar. Konservatoriyaya işləməyə yalnız Rus Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsində, sonra isə Xalq Konservatoriyasında çalışan məşhur musiqiçilər deyil, Moskva, Peterburq, Saratov və digər şəhərlərdən görkəmli müəllimlər də dəvət olunurdu.

Azərbaycan ilə öz pedaqoji fəaliyyətini qısa bir dövr ərzində bağlamış bir sıra bəstəkar, nəzəriyyəçi, ifaçıların əvəzsiz xidməti qeyd edilməlidir. Həmin nəzəriyyəçilər B.V.Karagışev, L.Y.Ab, L.M.Rudolf, N.S.Çumakov, violin ifaçıları S.L.Bretanitski, B.V.Moribel, müğənnilər N.İ.Speranski, M.A.Kolotova, K.L.Knijnikov, xormeyster Y.A.Qrossman idi. Milli musiqi kadrlarının formalaşmasında violonçel ifaçıları L.V.Rostropoviç, A.S.Şvarts, violin ifaçıları Y.İ.Eydlin, A.A.Qrossman, pianoçu G.G.Şaroyev yaxından iştirak edirdilər. Sonra bu şərəfli estafeti bəstəkar B.İ.Zeydman, pianoçu M.R.Brenner, nəzəriyyəçilərdən E.M.Nikomarova, Q.Z.Burşteyn və başqaları davam etdirir.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ilk rektoru Moskva Konservatoriyasının yetirməsi M.L.Presman olmuş və o, 1921-1923-cü illərdə yeni yaradılmış təhsil müəssisəsinə rəhbərlik etmişdir. N.S.Zverev və V.İ.Safonovun tələbəsi

olan M.L.Presman öz müəllimləri tərəfindən aşılınmış musiqi təhsili sahəsindəki yüksək ənənələri fəaliyyəti dövründə layiqincə tətbiq etmişdir. 1923-1924-cü illərdə isə Azərbaycan Konservatoriyasına digər tanınmış pianoçu, Peterburq Konservatoriyasının məzunu, professor İ.S.Aysberq rəhbərlik edir. O, Azərbaycanda musiqi təhsilinin inkişafını, nəinki, fortepiano sinfinin müəllimi, həmçinin bir sıra tədris-metodik vəsaitlərin müəllifi kimi zənginləşdirir. Tədris işləri üzrə rektor köməkçisi vəzifəsinə isə rus bəstəkarı S.İ.Taneyevin tələbəsi olmuş nəzəriyyəçi və bəstəkar B.V.Karagiçev dəvət edilir. Bir qədər sonra isə Konservatoriyaya prorektor vəzifəsinə Ü.Hacıbəyli təyin olunur.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yarandığı ilk illərdə beş şöbə fəaliyyətə başlayır. Bunlar fortepiano, vokal, instrumental (bura violonçel, kontrabas, fleyta, qoboy, klarnet, faqot, trombon sinifləri), nəzəriyyə-bəstəkarlıq və milli alətlərdə ifanın tədrisi ilə bağlı olan “Şərq şöbələri” idi.

Konservatoriyanın fəaliyyətinin ilk dövründə fortepiano şöbəsinə M.L.Presman, daha sonra isə İ.S.Aysberq rəhbərlik edir. Forteplano şöbəsində adı çəkilən pianoçu-müəllimlərlə yanaşı A.A.Aleksandrova, həmçinin M.A.Bennua və A.P.Yesipov kimi dahi rus pedaqoqlarının yetirməsi olan G.G.Şaroyev çalışır. 30-cu illərdə fortepiano kafedrasına M.R.Brenner və Q.Q.Neyqauzun tələbəsi olan A.B.Baron dəvət edilir.

Azərbaycanda fortepiano pedaqogikasının baniləri məhz G.G.Şaroyev və M.R.Brenner, həmçinin ilk professional azərbaycanlı pianoçularından olan K.Səfərləyeva olmuşdur. Onlar gənclərə qayğı ilə yanaşmış, hər birinin qabiliyyətinə fərdi münasibət göstərmiş, öz peşə sirlərini daim tələbələrə bölüşmüş və məhz bunun sayəsində Azərbaycanda böyük ifaçılar dəstəsi yetişdirmişlər. Bu dəstəyə daxil olan hər bir musiqiçi çalışdığı tədris ocağında müəllimləri tərəfindən aşılınmış bilikləri təlim və tədris prosesində bacarıqla tətbiq etmiş, həmin ənənələri ləyaqətlə qoruyaraq davam etdirmişlər.

Sonrakı onillikdə isə konsertmeyster və müşayiət sinfinin yaradılması ilə bağlı V.M.Kozlov, fortepianoda çalmağın təlimi metodikası sinfinin, istehsalat təcrübəsinin təşkili ilə əlaqədar L.N.Yeqorova və R.İ.Siroviç kimi rus fortepiano pedaqogikasının görkəmli nümayəndələri Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına dəvət edilir.

Azərbaycan Konservatoriyasında iyirminci illərdə nəzəriyyə-bəstəkarlıq şöbəsinin rəhbəri, rus bəstəkarlıq məktəbinin ən görkəmli nümayəndəsi, yüksək erudisiyalı musiqi nəzəriyyəçisi və bəstəkar, respublikada ilk bəstəkar kadrları yetişdirən B.V.Karagiçev olmuşdur. 1920-ci illərin sonu 1930-cu illərin əvvəllərində Azərbaycan Konservatoriyasını B.V.Karagiçevin nəzəriyyə-bəstəkarlıq sinfi üzrə A.Zeynallı, N.Karnitskaya, A.Refatov, Z.Burştayn bitirir.

V.B.Karagiçevlə yanaşı, həmin şöbədə bir sıra nəzəri fənləri tədris edən, Peterburqun təhsil ocaqlarında yetişib püxtələnməmiş L.E.Ab, M.E.Popov, M.İ.Çernyaxovski, S.İ.Berolski kimi pedaqoqların adları çəkməlidir.

Musiqişünas kadrlarının tərbiyəsində otuzuncu illərdən başlayaraq professor L.M.Rudolf və N.S.Çumakovun fəaliyyəti çox məhsuldar idi. Tarix-nəzəriyyə kafedrasında böyük əməyi olan, musiqi tarixi üzrə bir neçə nəsil mütəxəssis yetişdirən D.X.Danilovu qeyd etmək lazımdır. “Musiqi tarixi fənlərinin həm ümumi, həm də ixtisas kurslarında tədrisinin təşkili məhz D.X.Danilova məxsusdur” [1, s. 72].

İyirminci illərdə orkestr şöbəsinin təşəkkülü istedadlı violinoçu S.L.Bretanitskiyə məxsusdur. O, Leypsiq konservatoriyasının professoru, məşhur çex violincusu və pedaqoqu, bəstəkar Hans Sitt, həmçinin, rus violonçel məktəbinin yaradıcısı və Peterburq Konservatoriyasının müəllimi L.S.Auerin tələbəsi olmuşdur. S.L.Bretanitski “Ü.Hacıbəyov tərəfindən işlənmiş not sistemi ilə kamançada dərs keçən ilk müəllim idi” [1, s. 30]. Azərbaycan Konservatoriyasında həmin illərdə simli alətlər sinfində violin ifaçısı Y.İ.Eydlin, violonçel ifaçılarından Q.Q.Okorokov, L.V.Rostropoviç, Z.S.Qonçarov, həmçinin kontrabas ifaçısı Q.Q.Solodçenko dərs deyirdi. Konservatoriyadakı təhsilin ilk iki pilləsində dərs deyən müəllim – violinoçu M.İ.Palsev, B.V.Moribel və N.İ.Simberovun xidməti az deyildi.

1920-ci illərdə nəfəs alətləri sinfində valtornadan S.İ.Berolski, qoboy üzrə Q.K.Popovitski və V.A.Knyazkov dərs deyirdi. Klarnet ifaçılarından İ.A.Fedoroviç və Mixaylov, truba üzrə A.P.Kolpinski, faqotdan isə F.V.Çernıx kimi istedadlı musiqiçilər şöbədə ixtisas dərsləri aparırdılar.

1930-cu illərdə orkestr fakültəsi iki - simli və nəfəs alətləri kafedrasına bölündü. Yuxarıda adları çəkilən tanınmış müəllimlərlə yanaşı, orkestr fakültəsində S.L.Şak, Azərbaycan Konservatoriyasının məzunu olan M.V.Reytixin (violin) də adları çəkməlidir. Kamera ansambl sinfini A.S.Şvarts aparırdı. 1939-cu ildə violonçel sinfinə V.S.Anşeleviç, arfa sinfinə isə Y.B.Şleziger dəvət olunurlar. Azərbaycan Konservatoriyasının məzunu M.M. Çudnovski kontrabas sinfində dərs deyir. Nəfəs alətləri kafedrasının fleyta sinfində İ.P.Konoplyov öz pedaqoji fəaliyyətinə başlayır.

1920-ci illərin əvvəllərində vokal şöbəsinin tərkibi peşəkar mütəxəssislərlə seçilirdi. Burada professor N.İ.Speranski, Y.İ.Qorskaya, M.A.Kolotova, A.Droz-dov-Polyayev (Bülbülün ilk müəllimi), həmçinin Y.Q.Marşad, İ.N.Panina, V.A.Nikolski çalışırdılar. 1930-cu illərdən solo oxuma sinfində müəllim kimi Bülbül Məmmədov da fəaliyyətə başlayır. Kafedrada təcrübəli müəllimlər olan K.S.İsaçenko, L.N.Balanovskaya, K.L.Knijnikov, R.V.Karve, S.K.Qolskaya da çalışırdı. Opera sinfinə isə Leninqrad məktəbinin nümayəndəsi dirijor A.L.Klibson, həmçinin, istedadlı rejissorlar M.M.Valentinov və A.A.Tuqanov dəvət olunur. 1930-cu illərin sonunda Konservatoriyada opera dirijoru V.M.Traximoviç işləyir.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası yalnız tədris və tərbiyə ocağı deyildi. Onun nəzdində müxtəlif kollektivlər yaradılırdı. Ü.Hacıbəyli müxtəlif ansambl-

ların, orkestr, xor kollektivinin yaradılmasının zəruriliyini bildirdi. Çünki tələbə-gənclərin həmin kollektivlərdəki fəaliyyəti tədris prosesinin ayrılmaz hissəsi olaraq yüksək səviyyəli peşəkar musiqiçilərin, ifaçıların yetişdirilməsində mühüm rol oynayacaqdı. Belə ki, tələbələrin kollektivlərdəki fəaliyyəti onları musiqiçi kimi püxtələşdirir, dünya və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin nümunələri ilə tanışlığını təmin edir, eyni zamanda onu musiqi təbliğatçısına çevirir. Elə bunun üçün də instrumental şöbədə fəaliyyət göstərən rus musiqiçilərinin köməkliyi ilə əvvəl simli kvartet və trio, daha sonra isə (1924-cü ildə) yalnız simli alətlərdən ibarət olan tələbə orkestri yaradılır. Sonra o, ən müxtəlif alətlər ilə zənginləşərək böyük simfonik orkestrə çevrilir.

S.L.Bretanitski (birinci violin), N.L.Simberov (ikinci violin), V.V.Adamovski (viola), Z.S.Qonçarov (violonçel) kimi istedadlı musiqiçilərin birliyi sayəsində 1925-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində, şəhərin musiqi həyatında mühüm rol oynayan simli kvartet yaradılır.

Vokal şöbədə təhsil alan tələbələrin vokal-səhnə vərdişlərinin inkişafı ilə əlaqədar opera sinfi elə ilk gündən fəaliyyət göstərirdi. Tələbə-vokalçıların qüvvəsi ilə səhnələşdirilən ən müxtəlif opera əsərləri Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında, həmçinin şəhərin digər səhnələrində tamaşaya qoyulurdu. Belə ki, V.A.Mosartın “Fiqaronun toyu” tam şəkildə, “Don Juan”ı və N.Rimski-Korsakovun “May gecəsi” operalarının isə ilk pərdələri tələbə-gənclərin iştirakı ilə nümayiş etdirilir.

1920-ci illərdə Azərbaycanda xor sənətinin yaradılıb inkişaf etdirilməsi müzakirə obyektinə çevrilmiş vacib məsələlərdən biri idi. Ü.Hacıbəyli Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində çoxsəsli xor kollektivi yaradır. Milli musiqi nümunələrinin təbliğatçısı olan həmin xor bir qədər sonra fəaliyyətini dayandırır. Lakin bununla belə o, milli xor sənətinin gələcək inkişafında önəmli rol oynayır.

Vaxtilə müqəddəs təhsil ocağının yaranması prosesində canını fəda edən Üzeyir bəy çox böyük çətinliklərlə üzləşirdi. Rusiyadan musiqiçilərin dəvəti, onların Bakıda yerləşdirilməsi, gənc kadrların Konservatoriyaya cəlb olunması və s. kimi məsələlər çox çətinliklə həyata keçirilirdi. Bütün bunlara baxmayaraq Üzeyir bəy öz əqidəsindən dönmürdü və ali musiqi təhsil ocağını müsəlman Şərqində yaratmağı qarşısına məqsəd kimi qoymuşdur. Odur ki, o, məqsədinə doğru iri addımlarla irəliləyirdi, maneələrə qarşı güclü iradə nümayiş etdirirdi. Bəlkə də qarşısında duran çətinliklər onu bu yolda daha inamla, inadla irəliləməsinə təkan verirdi.

Yuxarıda deyilənlərdən belə nəticə hasil olur ki, Azərbaycanda müasir musiqi təhsili sisteminin yaranmasında rus akademik musiqi tədrisi məktəbinin müstəsna rolu olmuşdur. Azərbaycanda işləməyə dəvət almış bir çox peşəkar musiqiçilər (əksəriyyəti yəhudi əsilli) milli musiqiçi kadrların tərbiyəsində böyük rol oynamış, möhkəm ifaçılıq, nəzəri və bəstəkarlıq, o cümlədən pedaqoji əhəmətlərin yaranmasında fəal iştirak etmişlər.

ƏDƏBİYYAT:**Rus dilində**

1. Абасова Э.Г.; Данилов Д.Х.; Карагичева Л.В.; Сафаралиева К. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921-1971). Б.: Азернешр, 1972, 214 с.
2. Асафьев Б. О чужих странах и людях. Избранные труды: В 5-и т. Т.4, М.: АН СССР, 1955, с. 122-143
3. Маилова А. Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К. Сафаралиевой. Б.: Адильоглы, 2003, 464 с.
4. Пазычева И.В. Азербайджанская музыка в системе русского ориентального стиля XIX и начала XX веков /Сборник докладов IV бакинского Международного Симпозиума «Азербайджан в многовековых культурных взаимосвязях». Б.: Насир. 1999, с. 173-176.
5. Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века – педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Б.: Азернешр, 2006, 272 с.
6. Соколова Т.И. У истоков русского ориентализма // Вопросы музыковедения. Т.3, М.: Музгиз, 1960, с. 459-486
7. Насібəyov Ü.Ə. Vəzifəyi-musiqiyəməizə aid məsələlər // Əsərləri: 10 cildə II c., B.: Az. SSR EA nəşriyyatı, 1965, s. 199-203.
8. Исмаил-заде Н. Деятельность известного российского дирижера М.Черняховского в Баку в начале XX века. // “Konservatoriya” jurnalı 2017-1(35). URL:<http://konservatoriya.az/?p=2403>
9. Hüseynova C. İmperator Rus Musiqi Cəmiyyəti Bakı şöbəsinin tədris strukturu. // “Konservatoriya” jurnalı 2016-3. URL:<http://konservatoriya.az/?p=1856>

Ирада ГУСЕЙНОВАДоктор философии по искусствоведению,
Старший преподаватель АМК**РОЛЬ РУССКОЙ ПЕДАГОГИКИ В СТАНОВЛЕНИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ В НАЧАЛЕ XX
ВЕКА**

Резюме: Представленная статья посвящена столетию Бакинской Музыкальной Академии. В статье раскрывается роль русской педагогики в становлении азербайджанского музыкального образования, ее неоценимый вклад в подготовке местных кадров. В то же время в работе рассматривается история азербайджано-русских музыкальных и культурных связей, которые стали почвой для создания высшего музыкального учебного заведения в республике, имеющего большое историческое значение.

Ключевые слова: Азербайджано-русские музыкально-культурные связи, русская педагогика, русские исполнители, Азербайджанская Государственная Консерватория

Irada HUSEYNOVA
Doctor of Philosophy in Art,
Senior Lecturer of ANC

**THE ROLE OF THE RUSSIAN PEDAGOGY IN THE FORMATION OF
AZERBAIJAN MUSIC EDUCATION AT THE BEGINNING OF THE XX
CENTURY**

Summary: *This article was dedicated to Baku Music Academy's 100th anniversary. In this article talks how Russian pedagogy impacted the formation of Azerbaijan music education, improving personnel and providing a much bigger service for everyone. At the same time, it is also looking at the great historical work which is based on the musical and cultural connection between Azerbaijan and Russia. It emphasizes the causes of creating this connection, their efficiency, and benefits.*

Keywords: *musical and cultural connection between Azerbaijan and Russia, Russian pedagogy, Russian performers, Azerbaijan State Conservatory*

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

Hüseyn HƏSƏNOV

AMK-nın müəllimi

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

**AZƏRBAYCAN VOKAL MUSIQISINDA ÇƏRƏK TONLARIN
TƏTBİQİ MƏSƏLƏLƏRİ**

Xülasə: Təqdim olunan məqalə milli musiqi sənətimizdə 1/4 tonların tətbiqi məsələlərinə həsr olunmuşdur. Məqalədə vokal ifaçılığы sənətində Bülbülün rolu araşdırılaraq ifa etdiyi əsərlərdə çərək tonların tətbiqi məsələləri vurğulanır. Bülbül vokal ifaçılığы sənətində 1/4 tonları tətbiq edən ilk və yeganə peşəkar ifaçı olduğu üçün məhz onun yaradıcılığına nəzər salınaraq, oxuduğu musiqi əsərlərindən nümunələr göstərilir. Bülbülün interpretasiyasında həmin əsərlərin müəllifləri tərəfindən çərək tonların istifadə olunması müsbət qarşılanmışdır. Ü.Hacıbəyli “Sən-siz”, T.Quliyev “Bəxtəvər oldum”, S.Rüstəmov “İntizar”, C.Cahangirov “Əmək nəğməsi” və s. əsərlərdə 1/4 tonlar xüsusilə qabarıq səslənmişdir. Eyni zamanda məqalədə xalq çalğı alətləri ifaçılığında da çərək tonların istifadə olunmasının zəruriliyi müəyyənləşdirilmişdir.

Açar sözlər: 1/4 tonlar, vokal musiqisi, Bülbül, Ü.Hacıbəyli, T.Quliyev, S.Rüstəmov

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tərəqqi edərək, elə bir mərhələyə çatmışdır ki, onun ayrı-ayrı sahələri və problemlərinin öyrənilməsi zəruri bir tələbə çevrilmişdir. Bu kontekstdə irəli sürülən problemlər sırasında müasir dövrdə milli musiqimizdə çərək tonların tətbiqi məsələsi diqqəti cəlb edir. Məlumdur ki, Azərbaycan musiqisində bütöv və yarım tonlardan başqa 1/3 və 1/4 tonlar vardır. Bu gün 1/4 tonların tətbiqi musiqi sənətinin ayrı-ayrı sahələrində özünü büruzə verir. Belə sahələrdən biri milli vokal ifaçılığıdır.

Azərbaycan vokal ifaçılığы tarixinin birinci mərhələsi XX əsrin birinci yarısında 1908-1930-cu illəri əhatə edir. Məhz bu 30 illik dövrdə Azərbaycan vokal ifaçılığının istiqamətləri formalaşmışdır. Azərbaycanda vokal ifaçılığы sənətinin inkişafı dahi müğənnilər Şövkət Məmmədova və Bülbülün adı ilə bağlı olub milli folklorun toplanması və öyrənilməsi ilə sıx əlaqədardır. Bülbül öz yaradıcılığında ilk dəfə olaraq Şərq və Qərb oxuma üslubunu qovuşdurub Azərbaycan vokal ifaçılığы sənətində yeni səhifə açdı. O, Avropa və rus professional vokal məktəbinin milli ifaçılıq mədəniyyəti ənənələri ilə qovuşmasının mümkünliyünü sübuta yetirmiş və vokal sənətində inqilab edərək, bu sahədə yeni bir məktəb yaratmışdır. 1920-ci ilə qədər muğam ifaçısı və xanəndə kimi çıxış etsə də, sonra yeni Azərbaycan vokal sənətinin banisi olmuşdur [3, s. 330]. İtaliyada ən yaxşı *bel-kanto* ustadlarından aldığı dərslər, rus və dünya ustadlarının sənətinin öyrənilmə-

si Bülbülün yaradıcılığına böyük təsir göstərmiş və o milli özünəməxsusluğu dünyəvi vokal texnikası ilə birləşdirmişdir. Bülbül yeganə Azərbaycanlı vokal ifaçısıdır ki, öz ifasında çərək tonları tətbiq etmişdir. O, Üzeyir Hacıbəylinin irəli sürdüyü ideyaları təcrübədə həyata keçirərək, öz sənətində dərin millilik və beynəlmiləçiliyin vəhdətini yaradır. Ü.Hacıbəyli yazırdı: “Bülbül Şərq əsərlərini gözəl oxuyur və Şərq oxuma üslublarını gözəl mənimsəyir” [3, s. 331]. O, Üzeyir Hacıbəylinin “Sənsiz” romansını ilk dəfə 1/4 tonlarla ifa etmiş [6] və bu ifanı eşidərkən bəstəkar öz razılığını bildirmişdir. 1941-ci ildə Nizami Gəncəvinin “Sənsiz” qəzəlinin sözlərinə bəstələnən eyniadlı romans-qəzəl musiqi üslubu baxımından özünəməxsusluğu və milli koloriti ilə fərqlənir. “Sənsiz” qəzəl-romansı “Segah” məqamının “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə olaraq daha sonra Əraq, sonra isə “Bayatı-Şiraz”a meyl edən musiqi məntiqinə əsaslanır. Bir notun təkrarı, məqamın istinad pərdələrinin oxunması, ritm cəhətdən sözlərin vurğulu hecalarının uzun notlarla verilməsi və nitqə nisbətən melodiya tempinin yavaş olması kimi xüsusiyyətləri onun deklamasiya xarakterli olmasına dəlalət edir.

Bundan başqa, vokal partiyanın səs diapazonu da nisbətən kiçikdir, böyük intervallara sıçrayışlar yoxdur. Bütün melodiya H və G notlarının (“G” – mayə “H” – əsas tonun kvintası, “Şikəsteyi-fars” pərdəsi) oxunmasına və onların ətrafında “gəzişməyə” əsaslanır [6, s. 44].

Romans-qəzəl fortepianonun iyirmi xanəli giriş mövzusu ilə başlayır. İyirmi birinci xanədə solist birinci oktavanın H notu ətrafında dövr edən musiqi cümləsi ilə solo ifaya qoşulur. İkinci musiqi cümləsi birinci cümlənin xalis kvartta zildə səslənməsi ilə ifadə olunur və növbəti cümlədə solist Cis notunu çərək tonla ifa edir (Nümunə 1. I xanə). İkinci kupletin təkrarı zamanı da solist eyni səsi tonla ifa edir (Nümunə 2. I xanə).

Nümunə 1.



Nümunə 2.

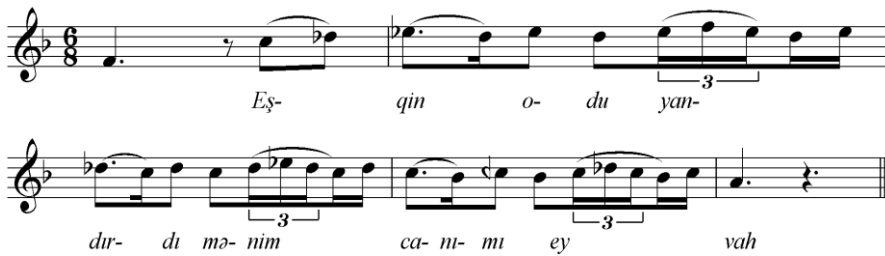


Bülbül Ü.Hacıbəyli ənənələrinin davamçısı olan Səid Rüstəmovun yaradıcılığına böyük ehtiramla yanaşaraq, onun bir çox mahnılarının əvəzsiz interpretatoru olmuşdur. S.Rüstəmovun “İntizar” mahnısı Bülbülün ifasında xüsusilə böyük şövqlə səsləndirilmişdir. Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə bəstələnmiş bu mahnı gözəl sənət nümunəsi olmaqla yanaşı, mövzu dərinliyi və forma bitkinliyi ilə seçilir. Melodiyanın intonasiyası və ritmi mahnının sözləri, şeirdəki metro-ritm ilə səs-

ləşir. Elegiya xüsusiyyətli səmimi melodiya insanın daxili aləmi dərinədən ifadə olunur. Mahnı Bülbülün təfsirində həm kədərli, həm də ehtiraslı əhval-ruhiyyəsi ilə diqqəti cəlb edir. Burada məhəbbət mövzusu və vüsal həsrəti kimi hislərin tərənnümü özünü göstərir. “İntizar” mahnısını dinləyərkən çərək tonlarla rastlaşırıq [7].

Bülbülün yaradıcılığında görkəmli bəstəkarımız Tofiq Quliyev önəmli rol oynamışdır. Bunun nəticəsidir ki, T.Quliyev “Bəxtəvər oldum” romansını məhz Bülbülün ifası üçün bəstələmiş və bu əsər Bülbülün ifasında özünəməxsus, təkrar olunmaz səslənmişdir [8]. Bülbül ifaçılığının fərdi xüsusiyyətlərindən biri də onun poetik mətnə xüsusi qayğı və məhəbbətlə yanaşmasında idi. Milli poeziyamıza dərinədən bələd olan ifaçı intonasiyanın mənasına ciddi yanaşmasına baxmayaraq, mətni ümumi şəkildə musiqi baxımından dərk edib təfərrüatı ilə çatdırır. Əfzələddin Xəqaninin sözlərinə bəstələnən “Bəxtəvər oldum” romans-qəzəli poetik mətnin obrazlı quruluşuna həssaslıqla yanaşmanın gözəl nümunəsidir. Mahnıda şairin ülvə məhəbbəti, hiss və həyəcanlı anları təsvir olunur. Bülbül öz interpretasiyasında poetik mətnin əsas fikrini ifadə etməklə yanaşı, şeirdəki obraz və hisslərin daxili aləmini də aşkara çıxarmağa nail olmuşdur. Əsərin melodik özəyi ağır-ağır başlayan ibarə ilə bağlı olub, variantlı inkişaf metodu əsasında bu qısa intonasiya özəyindən dolğun bir melodiya yaranır. Qəzəlin quruluşunda muğam kompozisiyasının xüsusiyyətləri əks olunaraq, bütün qəzəlin dinamik istiqaməti də muğam prinsiplərindən irəli gəlir. Belə ki, melodiya bəm registrdən başlayaraq tədricən yuxarı hərəkət edir. Mahnının birinci bölməsi “Çahargah” muğamı üzərində səslənərək bir qədər də yüksək tessitura əldə olunur və “Bəstə Nigar” şöbəsinə keçib kulminasiyaya yüksəlir. Kulminasiyadan əvvəl təkrarlanan musiqi cümləsində ifaçı 1/4 tondan istifadə edərək romansın musiqisinə rəngarənglik gətirir (Nümunə 3. IV xanə)

Nümunə 3.



Üçüncü hissədə səslənmə tədricən başlanğıcda olduğu kimi, bəm registrdən başlayaraq “Çahargah” muğamının mayəsini əhatə edir. Fortepiano partiyasının intonasiyaları nəqarətin də mövzu əsasını təşkil edib, hər bölmədən sonra təkrarlanaraq romans-qəzəlin quruluşuna refren əlaməti gətirir. Əsərin akkord düzümləri məqam funksiyaları ilə üzvü şəkildə uzlaşaraq, bütün dayaq səsləri aydın əks edir. Bülbülün yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan milli və Avropa təfəkkürünün

vəhdəti özünü burada aydın şəkildə biruzə verir. Vokal partiyasının başlanğıcı müşayiətdə faktura dəyişkənliyi ilə qeyd olunur. Harmonik fiquru saxlayan bəstəkar musiqiyə xalq çalğı alətlərinin səslənməsini təqlid edən yeni ritmik xüsusiyyətlər daxil edir.

Repertuarındakı mövzu dairəsinə görə fərqlənən hər bir əsərdə Bülbül müəyyən cəhətlər tapıb onları qabartdığına görə ifa tərziləri ilə seçilir. Bülbülün ifa etdiyi mahnılar müxtəlif janrlarla qovuşaraq: mahnı-romans, mahnı-himn, mahnı-ballada təəssüratını yaradır. Bu baxımdan o, Cahangir Cahangirovun “Əmək nəğməsi”ni mahnı-himn kimi əzəmətlə ifa edərək, insanlarda böyük ruh yüksəkliyi yaradıb, onları şərəfə və zəhmətə səsləmişdir [11]. “Əmək nəğməsi” *c-moll* tonallığında və F mayəli çahargah məqamında bəstələnmişdir. Mahnının orta hissəsində 1/4 tonları tətbiq etməklə ifaçı əsəri tembr cəhətdən daha da rəngarəngləşdirmiş və milliləşdirmişdir: (Nümunə 4. V xanə)

Nümunə 4.



Bülbül bir sıra xalq mahnılarını da ifa edərkən çərək tonları tətbiq etmişdir. Onlardan “Almanı atdım xarala” [9], “Nə olaydı” [10] xalq mahnılarının səsyazmalarını xüsusi vurğulamaq yerinə düşərdi.

Bu gün bir sıra vokal ifaçıları (o cümlədən məqalə müəllifi) oxuduğu əsərlərdə Bülbülün ənənələrini yaşadaraq 1/4 tonları tətbiq edir. Bülbülün tələbəsi olmuş və uzun illər Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında vokal dərslərini tədris edən Kamal Kərimovdan aldığımız dərslərdə də bu ənənələrin layiqli davamı izlənilir. Kamal Kərimov vokalçı-aktyor kimi bir sıra film və tamaşalarda çıxış etmişdir. Lirik tenor səs tembrinə malik olan K.Kərimov “O olmasın bu olsun” musiqili komediyasında Sərvər, “Arşın mal alan” operettasında Əsgər, “Ulduz” operettasında Bəxtiyar, “Ürəkçalanlar”da Kirmanlı, Durna musiqili komediyasında Aşıq Murad və digər onlarla tamaşalarda mənalı obrazlar yaradaraq möhtəşəm ifaları ilə yadda qalmışdır [12, s. 1]. O, tələbələrinin, həmçinin məqalə müəllifinin Bakı Musiqi Akademiyasında təhsil aldığı illərdə oxuduqları əsərlərdə Bülbülün yolu ilə gedərək 1/4 tonları səsləndirərkən K.Kərimov etiraz etmir və onları dəstəkləyirdi. Onlar həmin ənənələri bu gün də davam etdirərək oxuduğu mahnı və romanslarda çəkinmədən 1/4 tonları tətbiq edirlər.

1/4 tonların tətbiqi məsələləri xalq çalğı alətləri ifaçılığında da özünü parlaq şəkildə nümayiş etdirir. Belə ki, 1978-ci ildə ilk dəfə olaraq məqalə müəllifi

Şərq səsdüzümlü qarmonlar yaradaraq si ilə do və mi ilə fa səslərinin arasında əlavə qara dillər qoyaraq yarımtondan kiçik səslər hasil etməyə nail olmuşdur. Şərq səsdüzümlü qarmonlar Azərbaycan Respublikası Müəllif Hüquqları Agentliyinin 9544 sayılı şəhadətnaməsində öz təsdiqini tapmışdır. Müasir dövrümüzdə Şərq musiqisinə marağın artması el şənliklərində, radio və televiziya kanallarında səslənən musiqidə özünü göstərir. Belə musiqi çeşidlərini ifa etmək üçün musiqi alətlərimizdə 1/4 tonların olması zərurəti yaranır. Bu xüsusiyyət Azərbaycan qarmonuna da aiddir. Alətdə Şərq musiqisini düzgün şəkildə və olduğu kimi ifa etmək üçün 1/4 tonların əlavə olunması vacibdir.

Musiqi alətlərimizdə 1/4 tonların əlavə edilməsi bəzi muğamlar və rəqslərimizin daha düzgün şəkildə ifasına şərait yarada bilər. Məsələn: “Segah”, “Şur”, “Mahur”, “Hümayun”, “Bayatı-Şiraz” və s. muğamların, “Vağzal”, “Tərəkmə” (Segah), “Gülgəzi” (Şur) və s. xalq rəqsinin və bir sıra bəstəkar və xalq mahnılarının: “Kimlərə qaldı dünya” (Məmədbağır Bağırzadə), “Aşıq Gəncəli” (Bəstəkar: Emin Sabitoğlu), “Ay ləli yar”, “Durnam”, “Dilbərim”, “Elə baxma”, “Bağdagül” (Şur) kimi mahnıların ifasında 1/4 tonları aydın eşidə bilərik. Sadalanan muğam, mahnı və rəqsləri olduğu kimi ifa etmək üçün musiqi alətlərimizdə mikrointervalların tətbiq edilməsi zərurəti yaranır.

Beləliklə, müasir dövrümüzdə Azərbaycan xalq musiqisində 1/4 tonların tətbiqi məsələsi öz aktuallığını bir daha təsdiqləyir. Musiqinin bir çox sahələrində olduğu kimi, vokal sənətində də mövcud olan 1/4 tonları Bülbül çəkinmədən ifasında səsləndirmişdir. Bülbülün ifasında səslənən bu ifaçılıq təfsirlərində tətbiq olunan 1/4 tonlar əsərlərin müəllifləri tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. 1/4 tonların tətbiqi məsələləri xalq çalğı alətləri ifaçılığında da özünü parlaq şəkildə nümayiş etdirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Həsənov H. Azərbaycan qarmonunda 1/4 tonların tətbiqi məsələləri. / “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri” XVII Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illiyinə həsr olunur. Bakı, ADMİU, 2018, s.240-244.
2. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi. XIII-XX əsrlər. B.: Azərənəşr, 2006-cı il, 541 s.
3. Səfərova Z.Y. Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər. B.: Elm, 1985, 204 s.
4. Виноградов В. Узеир Гаджибеков и Азербайджанская музыка. М.: Музгиз, 1938, 77 с.

Saytoqrafiya:

5. Bülbül - Sənsiz romansı (val qramafon səs yazısı / gramophone vinyl record). URL:https://www.youtube.com/watch?v=rhC_y5M55m8
6. Bülbül Məmmədov – İntizar. URL:https://www.youtube.com/watch?v=G2OqX_WhCsY

7. Bül Bül - Bəxtəvər oldum. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oVOJ-5Cr-Hg>
8. Bülbul - Almanı atdım xarala.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B8FRcCO2tY4>
9. Bülbul - Nə olaydı. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IK1KZ678yWw>
10. Cahangir Cahangirovun “Əmək nəğməsi” Bülbulün ifasında.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=K9zL-MUJVMc>
11. Vikipediya, azad ensiklopediya. Kamal Kərimov.
URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Kamal_K%C9%99rimov

Гусейн ГАСАНОВ
Преподаватель АМК

ПРОБЛЕМЫ ПРИМЕНЕНИЯ ЧЕТВЕРТЬ ТОНОВ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Резюме: В статье исследуются проблемы применения четверть тонов в азербайджанском вокальном исполнительстве на примере творчества выдающегося певца Бюль-Бюля. Отмечается, что использование четверть тонов в интерпретации Бюль-Бюля приветствовалось и авторами произведений. В романсе «Без тебя» У.Гаджибейли, в песнях «Счастливчик» Т.Гулиева, «Интизар» С.Рустамова, «Трудовая песня» Дж. Джахангирова и в других произведениях 1/4 тона звучали органично и естественно, придавая им яркий национальный колорит. В то же время в статье указывается и на необходимость использования четверть тонов при исполнении на народных инструментах

Ключевые слова: четверть тона, вокальная музыка, Бюль-Бюль, У.Гаджибейли, Т.Гулиев, С.Рустамов

Huseyn GASANOV
AMC teacher

ISSUES OF APPLICATION OF 1/4 TONES IN AZERBAIJANI VOCAL MUSIC

Summary: The presented article is devoted to the application of 1/4 tones in our national music. The article examines the role of Bulbul in the art of vocal performance and emphasizes the application of 1/4 tones in his performer.

As Bulbul is the first and only professional performer to apply 1/4 tones in the art of vocal performance, examples of the music he sings are shown by looking at his work. It is noted that the use of 1/4 tones by the authors of these works in Bulbul's interpretation was welcomed. In U.Hajibeyli's "Without you", T.Guliyev's "I was lucky", S.Rustamov's "Intizar", J.Jahangirov's "Labor song" and other works 1/4 tones sounded especially prominent. At the same time, the article identifies the need to use 1/4 tones in the performance of folk instruments.

Keywords: quarter tone, vocal music, Bulbul, U. Hajibeyli, T.Guliyev, S. Rustamov

Rəyçilər: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Fəxrəddin Baxşəliyev
AMK-nın professoru Ramiz Əzizov

Natavan HƏSƏNOVA

AMK-nın baş müəllimi,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Ünvan: Bakı şəhəri, Ələsgər Ələkbərov küç. 7
E-mail: hasanovanatavan2@gmail.com

QANUN VƏ KAMERA ORKESTRİ ÜÇÜN YENİ KONSERT

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə əsas məqsəd görkəmli tarzən, professor Məmmədəğa Kərimovun və AMK-nın konsertmeystri Svetlana Əhmədovanın həmmüəllif olduqları qanun və kamera orkestri üçün Konserti forma, məqam baxımından təhlil etmək, bu janrın ifaçılıq xüsusiyyətlərini qeyd etməkdir. Eləcə də burada qanunun bədii-texniki imkanlarının yaratdığı dolğun səslənməni ifadə aydın şəkildə çatdırılması nəzərdə tutulan əsas məsələlərdən biridir. Əsərdə xalq və şifahi ənənəli professional musiqi janrlarının məqam-intonasiya cəhətlərindən, melodik çalarlarından, ritm xüsusiyyətlərindən geniş tərzdə istifadə olunması vurğulanmışdır.

Açar sözlər: qanun, kamera orkestri, konsert, bəstəkar, alət, musiqi mədəniyyəti, xalq musiqisi

Məlum olduğu kimi Azərbaycanda xalq çalğı alətləri üçün yazılmış çoxsaylı konsertlər vardır. Bu bir ənənə halını alaraq bugünkü dövrümüzdə də davamını tapır. İlk dəfə bu janra Hacı Xanməmmədov müraciət etmiş, müəllimi Qara Qarayevin məsləhəti ilə diplom işi kimi tar ilə orkestr üçün “Konsert” əsərini yazmışdır. Əsər Dövlət İmtahan Komissiyası tərəfindən əla qiymətləndirilir və gənc bəstəkarın istedadı musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb edir. O vaxtlar hamı Azərbaycanın qüdrətli bəstəkarlar dəstəsinə öz sözü, öz nəfəsi olan bir bəstəkarın gəlişini çox yüksək qiymətləndirirdi. Bu əsərdəki işıqlı cəhətlər solo tar aləti sahəsindəki uğurlu axtarışlar və tapıntılar onun növbəti konsertlərində də davam etdirilir. Bu konsertlərin ilk ifaçıları Əhsən Dadaşov, Hacı Məmmədov, Ramiz Quliyev kimi görkəmli ustad tarzənlərimiz olub.

Xalq çalğı alətləri üçün konsert janrı ənənəsini bir çox tanınmış bəstəkarlarımız – Səid Rüstəmov, Süleyman Ələsgərov, Cahangir Cahangirov, Tofiq Bakıxanov, Ramiz Mirişli və b. davam etdirərək bu janra müraciət etmiş və sanballı əsərlər yaratmışlar. 1990-cı ildə Hacı Xanməmmədov yenə də musiqimizdə ilk dəfə olaraq Kamança və orkestr üçün konsert bəstələyir və əsər mərhum sənətkarımız Ədalət Vəzirovun ifasından sonra tez bir zamanda məşhurlaşır, ifaçıların repertuarına və tədris proqramlarına daxil olur.

Məlumdur ki, qanun alətindən orkestrdə əsasən müşayiətçi bir alət kimi, yeri gəldikcə isə solo çalğı aləti kimi də istifadə edilir. İnsanın estetik duyğuları-

nı, bədii həzz və düşüncələrini səlis ifadə etdiyinə, gözəl tembr və səslənmə xüsusiyyətinə görə Yaxın Şərq ölkələrində qanun aləti xüsusilə sevilmişdir. Qanun uzun müddət musiqi ədəbiyyatımızda "kanon" adlandırılmışdır [7]. Peşəkar musiqiçilərin çalğı aləti sayılan qanunda virtuozluk tələb edən əsərlər, başlıca olaraq muğamlar xüsusilə böyük ustalıqla ifa olunur. Bir sıra Şərq ölkələrində, o cümlədən Orta Asiya və Zaqafqaziya respublikalarında geniş yayılmış bu alət əsasən qadın ifaçıları tərəfindən səsləndirilir. XVII əsrin məşhur musiqiçisi, “Risaleyi-musiqi” kitabının müəllifi Dərviş Əlinin fikirlərinə istinadən S.Abdullayeva belə hesab edir ki, müasir qanun alətinin prototipi qədim yunanlar tərəfindən icad edilmişdir [1, s. 50].

Ü.Hacıbəyli qanunun ifaçılıq imkanlarına yüksək qiymət verərək yazır: “... Ərəblərin öz qanunu var imiş ki, bu saz vasitəsilə bir də digər sazları kök edərmiş. Qanun Rast kökündə qurulmuş. Bu gün hər bir musiqar üçün piano çala bilmək vacib olan kimi, o vaxt ərəblərdə dəxi bütün musiqarların öz çalğılarından əlavə qanun çalmağı dəxi özlərinə borc bilmişlər [4, s. 237].

Hər bir alətin ifadə vasitələrinin zənginləşməsində, eləcə də onun yeni imkanlarının üzə çıxmasında, ifaçılığın təkamülündə bu alət üçün yazılan orijinal əsərlər və işləmələr də xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Qanun üçün orijinal əsərlər və köçürmələrdə bu alətin ifa xüsusiyyətləri, texniki imkanları yetərinə açılır. Qanun üçün solo əsər yazmaq daha çətin, bu zaman bəstəkar alətin bütün texniki akustik imkanlarını nəzərə almalıdır. Eyni zamanda bəstəkar milli xüsusiyyətləri qabarıq göstərməli, qanunun spesifik xüsusiyyətlərini dərinlən bilməlidir. Ştrix və applikatura dəqiq qeyd olunmalıdır. Tonallığı dəyişib, əsəri transpozisiya edərkən alətin imkanları nəzərə alınmalıdır.

Məlumdur ki, qanun aləti müəyyən səbəblər üzündən bir müddət milli çalğı alətlərimiz sırasından kənar edilməsi səbəbindən bu alət üçün repertuarda əsas etibarilə köçürmələr tətbiq olunmuşdur. Əlbəttə, Azərbaycan bəstəkarlarının zəngin, rəngarəng və məhsuldar yaradıcılığına müraciət edən musiqiçilər bu alət üçün köçürmələrin köməyi ilə gözəl repertuar tərtib etməyə nail olmuşlar. Lakin qanun aləti üçün məxsusi yazılan əsərlərin sayı kəmiyyət etibarilə həddən ziyadə azlıq təşkil edir. S.Ələsgərovun qanun və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Poe-ma” və D.Dadaşovun əsrarəngiz “Çinarənin sevinci” (qanun və piano üçün parlaq Skerso) kimi orijinal əsərlər istisna olunmaqla bu sahədəki repertuar demək olar ki, yox idi. Daha sonralar xalq artisti, professor Dadaş Dadaşov 2009-cu ildə ilk Qanun və simfonik orkestr üçün Konserti bəstələyir.

Təqdim etdiyimiz məqalədə biz bu sahədə yazılan daha bir əsər haqqında danışacağıq. Əməkdar incəsənət xadimi, professor Məmmədəğa Kərimovun (Qeyd 1) və Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi, aparıcı konsertmeyster Svetlana Əhmədovanın həmmüəllif olduqları Qanun və kamera orkestri üçün yazdığı Konsert (2018) bu yönümdə atılan uğurlu addımlardan, qanun və kamera orkestri üçün yazılmış maraqlı nümunələrdəndir. Əsərdə milli musiqi ənənələri ilə

bağlılıq parlaq şəkildə təzahür edir. Bu həm əsərin kompozisiya quruluşunda, həm də məqam-intonasiya və melodik xüsusiyyətlərində özünü büruzə verir.

Bu əsər Məmmədəğa müəllimin tələbəsi, qanun ifaçısı, beynəlxalq və respublika müsabiqələri laureatı, AMK-nın baş müəllimi və bu sətirin müəllifi Natavan Həsənovaya həsr edilib. İlk dəfə əsər Məmmədəğa Kərimovun 70 illik yubiley gecəsində [5] Azərbaycan Milli Konservatoriyasının böyük zalında kamera orkestrinin ifasında deyil, fortepiano üçün müşayiətilə səslənmişdir. Əsərin yaranması barədə Məmmədəğa müəllim belə deyir: “Bir dəfə tar ifa edən zaman bir mövzu keçdi beynimdən. Mövzunu başladım çalmağa, gördüm ki, o mövzu heç bir indiyə qədər yazılmış mövzuya yaxın deyil. Yadımdan çıxmaması üçün onu yazıya aldım və bir müddət keçəndən sonra gördüm ki, mövzular xeyli çoxalıb. Bunları hansısa bir alət üçün işləmək haqda fikirləşdim. 15 ildən artıq kafedra müdiri olduğum vaxtlardan qanun üçün yazılan əsərlərin məhdud olduğunu görürdüm və qərara gəldim ki, elə bu alət üçün də olsun. İlk variantda qanunla fortepiano üçün nəzərdə tutmuşdum. Qanun aləti çox təkmilləşmiş alət deyil, amma onun ifaçılıq texnikası genişdir və mənim ürəyimdə bir arzum var idi. Çox hörmət bəslədiyim, mənim sevimli tələbələrimdən olan, istedadlı qanun ifaçısı Natavan xanıma bir iş həsr etmək istəyirdim. Əvvəlcə üçüncü hissə yazıldı və mənim 70 illik yubiley gecəmdə ifa etməsini Natavan xanımdan xahiş etdim. O dövrdə bu əsər konsertin üçüncü hissəsi kimi yox, fortepiano partiyasının müəllifi Svetlana Əhmədovanın müşayiəti ilə bir skerso kimi ifa etdilər və mənə elə gəlir ki, pis də qəbul olunmadı. Ondan sonrakı dövrdə mən konsertin birinci və ikinci hissələrini də tamamladım və əsər qanun və kamera orkestri üçün yazılan Konsert kimi ərsəyə gəldi. Natavan xanım isə əsəri böyük məmnuniyyətlə bir neçə dəfə Azərbaycan Akademik Dövlət Filarmoniyasının, Kamera və Orqan musiqi zalının (Kırxanın) səhnələrində Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Kamera Orkestrinin müşayiəti ilə müvəffəqiyyətlə ifa etdi” (Qeyd 2). Əsər 18 noyabr 2018-ci il, 2 mart və 4 aprel 2019-cu il tarixlərində Azərbaycan Akademik Dövlət Filarmoniyasının [8], eləcə də Kamera və Orqan musiqi zalının (Kırxanın) səhnəsində [9] və Gürcüstanda, Tiflis şəhərində (2021-ci il dekabr) ifa olunub. Məmmədəğa Kərimov Konserti vaxtaşırı təkmilləşdirdiyinə görə əsərin səslənməsində fərq nəzərə çarpa bilər.

Tədqiqatda əsas məqsədimiz “Konsert”i forma, məqam baxımından təhlil etmək, bu janrın ifaçılıq xüsusiyyətlərini qeyd etməkdir. Əsər klassik formada yazılıb. Lakin konsertin həcmi 50-ci illərdən bu günə kimi yazılmağa başlamış milli çalğı alətləri üçün yazılmış Azərbaycan konsertləri – Hacı Xanməmmədovun tar, kamança konsertləri, Süleyman Ələsgərovun tar konsertləri kimi böyük həcmli deyil. Bunu müasir zamanın sürətlənən tempi ilə əlaqələndirmək olar. Hər zamanın öz hökmü var, Məmmədəğa müəllim dediyi kimi, “bu gün dinləyici 45 dəqiqə oturub bir konsertə qulaq asa bilməz”. Bu səbəbdən müəllif konsertin yorucu olmamasına çalışıb ki, dinləyici diqqətini itirməsin.

Konsert 3 hissəli formadadır. *Sonata allegro* formasında yazılan I hissə 4 xanəlik girişlə başlayır (Nümunə 1). Giriş mövzusu c mayəli rast məqamında verilən əsas mövzuya keçir (Nümunə 2).

Nümunə 1

Allegretto

Qanun

Piano

Qanun

Pno.

Nümunə 2

Qanun

Pno.

Əsas mövzu tezliklə öz yerini bağlayıcı partiyaya (28-ci xanədən *Moderato*ya qədər) verir. Bağlayıcı partiyanın mövzusu əsas partiyanın intonasiyasına əsaslanırsa da, tamamilə müstəqil, canlı və orijinal bir obraz kimi üzə çıxır. Eyni zamanda bağlayıcı partiya əsas və köməkçi partiyaların obrazlarını arxada qoyur və onların təzadına mane olmur. Bu onun xüsusi ifaçılıq xarakteri ilə izah olunur. Beləliklə, bağlayıcı partiyanın ardınca h mayəli “Xaric Segah” muğamı üzərində incə xarakterli köməkçi mövzu başlayır (Nümunə 3).

Nümunə 3

Köməkçi mövzunun daxilində biz zil Segahı, “Xaric Segah”ın Mübərriqə şöbəsini eşidə bilirik. Köməkçi mövzunun sonunda yenidən “Segah”ın mayəsinə qayıdılır və hətta burada *Ad libitum* şəklində ifaçinin öz ixtiyarına buraxılır. İfaçı burada sərbəst tərzdə, yəni öz istədiyi kimi muğamı ifa edir.

124-cü xanədən işlənmə bölməsi başlayır və c mayəli “Rast” muğamına qayıdış olunur. Burada müxtəlif cür texniki vasitələrdən istifadə olunub. Dəyişkən ölçü (16/9, 16/7) ifaya yeni bir tərz gətirir. Kadensiya sırf muğam xarakterlidir.

Nümunə 4

Atacca Cadenza ad libitum

Kadensiyanın sonunda yenidən əsas mövzuya qayıdış baş verir. Əsas mövzu burada orkestrin ifasında keçir, solo alətin texniki ifası ilə müşayiət edilir (Nümunə 5). Birinci hissə koda ilə tamamlanır (Nümunə 6).

Nümunə 5

Qanun *mf*

Pno. *f*

The score for Nümunə 5 consists of two staves. The top staff is for the Qanun, marked *mf*, and the bottom staff is for the Piano, marked *f*. The Qanun part features a continuous, flowing melody with many sixteenth notes. The Piano accompaniment provides a steady, rhythmic foundation with chords and moving lines in both hands.

Nümunə 6

Qanun

Pno. *f*

The score for Nümunə 6 consists of two staves. The top staff is for the Qanun, and the bottom staff is for the Piano, marked *f*. The Qanun part has a more complex, melodic line with some grace notes. The Piano accompaniment is characterized by a strong, rhythmic pulse in the bass and chords in the treble.

II hissə tam lirik xarakterlidir. Bu hissədə bəstəkar sanki romans xarakterli bir giriş vermişdir (Nümunə 7).

Nümunə 7

Moderato ♩=126

Qanun

Pno. *mp*

The score for Nümunə 7 is marked "Moderato" with a tempo of 126 beats per minute. It consists of two staves. The top staff is for the Qanun, which has a relatively simple, melodic line. The bottom staff is for the Piano, marked *mp*, and features a more complex, flowing melody with many sixteenth notes and some grace notes.

Bu hissə mürəkkəb 3 hissəli formada yazılmışdır. I bölmə (A) g mayəli “Bayatı-Şiraz” muğamına əsaslanır. Burada ortada zil Bayatı-Şiraz gedişi də özünü göstərir (Nümunə 8).

Nümunə 8

The image displays a musical score for two instruments: Qanun and Piano (Pno.). The score is organized into two systems. The first system features the Qanun in the upper staff, playing a melodic line with a trill (tr) marked above a note, and the Piano in the lower staff, providing harmonic accompaniment. The second system continues the melodic development for the Qanun, including another trill, while the Piano part maintains its accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills, indicating a complex and expressive piece.

Orta bölmə də (**B**) g mayəli “Bayatı-Şiraz” məqamına əsaslansa da, burada “Rast”ın “Şikəsteyi-Fars” şöbəsinin intonasıyası (360-cü xanə) eşidilir. 378-i xanədə yenidən “Bayatı-Şiraz”a qayıdış olur. Burada yeni (c) “Bayatı-Şiraz”ın Üzzal hissəsinə yaxın mövzu əmələ gəlir. Bütün bu məqam dəyişiklərindən istifadə bəstəkarın muğamlarımızı gözəl bilməyindən xəbər verir.

İkinci hissədə bir neçə xanədən ibarət Kadensiya tipli *Ad Libitum* – sonluq verilir. Bu da “Bayatı-Kürd” muğamına yaxın olan bir mövzudur. İkinci hissənin sonunda yenidən **A** mövzusuna qayıdılır. Burda bəstəkar bəzi notların üzərində **L** hərfi ilə ox işarələri qoymuşdur. Bunlar ləl barmaq xarakterli səslər kimi istifadə olunur. Qeyd edək ki, qanun alətində nizamlayıcıları incə vibrasiya etməklə həmin səslənməni almaq mümkündür.

Konsertin III hissəsinin musiqisi insanı şəən əhvali-ruhiyyəli obrazlar aləminə aparır. E mayəli bayatı-şiraz məqamına əsaslanan III hissə giriş və kodalı rondo formasında yazılmışdır: **ABA₁CA**. Bu hissə 8 xanəli girişlə başlayır (Nümunə 9).

Nümunə 9

Allegro =80

Qanun

Pno.

sf mp

1

Ardınca A refren səslənir. 552-ci xanədən 560-a qədər olan bir hissə özünəməxsusluğu ilə seçilir. Qanun alətinin texniki imkanlarına, səslənmə xüsusiyyətlərinə uyğun işləmələr (3 oktava həcmində arpeciolar) eşidilir. Bu da qanunun geniş diapazonunu nümayiş edir (Nümunə 10).

Nümunə 10

Andante poco con moto

Qanun

Pno.

p mf

Refrenin (A) ardınca *Andante con moto* - B mövzusu (epizod) verilir. Öz lirik xarakteri ilə seçilən mövzu ikinci hissənin mövzusuna yaxındır. 584-cü xanədən yenidən qanun alətinə xas texniki işləmələrdən istifadə edərək ifaçı öz imkanlarını göstərə bilər. Bunu da yaradan 16-lıq və 32-lik notlarla sürətlə ifa olunan passajlardır.

558-cı xanədən yenidən kadensiya *Ad libitum* verilir. Kadensiya virtuoz xarakterlidir, solistdən çox böyük məharət tələb edir. Burada solist kimi qanun alətinin geniş imkanlarından, müxtəlif qanun ştrixlərindən istifadə olunub (ak-kordlar, arpeciolar, vibrasiyalar, glissando və s.). Məhz bu ştrixlər qanun ifaçısına əsərə öz yanaşmasını əlavə etmək imkanı verir. Burada indiyə qədər bu alət üçün yazılmamış bir yazı tərzində ifa verilir. Kadensiyanın sonunda solist sol əldə mövzu ifa edərkən sağ əllə qanunun “deka”sına vuraraq sanki həmin mövzunu ritmik zərbələrlə müşayiət etməlidir.

11 rəqəmindən “Maestoso”ya keçid olur. 8 xanəlik keçidlə yenidən A mövzusu bir qədər dəyişilmiş formada – A₁ şəklində ifa olunur və burada məqam dəyişikliyi də özünü göstərir. 646-cı xanədən başlayan orta hissə (C) funksiyasını daşıyaraq əsəri texniki cəhətdən mürəkkəbləşdirir.

Nümunə 11

The image shows a musical score for two instruments: Qanun and Piano (Pno.). The Qanun part is written on a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. It consists of a series of eighth and sixteenth notes, some with accidentals. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a 3/8 time signature. It features chords and single notes, some with accents. The score is labeled 'Nümunə 11' at the top.

17-ci rəqəmdən yenidən (A) refren səslənir və əvvəlki məqama qayıdılır. III hissə kiçik koda ilə tamamlanır.

Beləliklə, qanunun özünəməxsus ifa xüsusiyyətləri, bəstəkarın nəzərdə tutduğu fikirləri daha təsirli çatdırılmasında texniki imkanların yetərinə olması, onun bədii-texniki imkanlarının yaratdığı dolğun səslənməni ifadə aydın şəkildə nəzərə çatdırmağa çalışmışıq. Əsərdə xalq və şifahi ənənəli professional musiqi janrlarının məqam-intonasiya cəhətlərindən, melodik çalarlarından, ritm xüsusiyyətlərindən geniş tərzdə istifadə olunması əsərin təsirli alınmasına zəmin yaratmışdır. Bu əsərdə alətin bütün texniki imkanları həmmüəlliflər tərəfindən istifadə olunmuşdur. Əsər milli məqam sisteminə dayaqqlanaraq yaddaqqlan melodiyları,

tembr dramaturgiyası baxımından maraqlıdır. Ümidvarıq ki, qanun üçün not ədəbiyyatının zənginləşdirilməsi milli musiqimizin daha çox təbliğinə və tanınmasına dəstək olacaqdır.

Qeydlər:

1. *Yüksək ifaçılıq mədəniyyətinə malik Məmmədəğa Kərimov milli musiqimizin təbliğində, sevilməsində və yeni tar ifaçılarının yetişdirilməsində böyük xidmətlər göstərən sənətkarlarımızdandır. Onun yaradıcılığından danışarkən ifaçılıq fəaliyyətini xüsusi qeyd etmək lazımdır. İlk fəaliyyət göstərdiyi ansambl məhz Əhməd Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan televiziyası və radiosunun xalq çalğı alətləri ansamblı olmuşdur. Gənc istedadlı tarzəni bu ansambl Əhməd Bakıxanov özü dəvət etmişdir. O, burada çalışdığı illərdə xalq musiqisinin incəlikləri ilə əyani olaraq yaxından tanış olmuş, mahir ifaçı kimi yetişmişdir. Pedaqoq anlayışının mahiyyətini dərinlən dərk edib, cəmiyyət, musiqi sənəti üçün istedadlı kadrlar yetişdirməyi qarşısına məqsəd qoyan Məmmədəğa Kərimov 50 ildir ki, sevdiyi peşə ilə məşğuldur. O, pedaqoji fəaliyyətində bir çox ifaçı və pedaqoqlar yetişdirmişdir. Təsəffü deyil ki, onun tələbələri olmuş musiqiçilər hazırda Respublikanın qabaqcıl musiqi xadimləridir. Milli musiqimizin, xalq mahnı və muğamlarımızın mahir ifaçısı, professor Məmmədəğa Kərimov pedaqoji təcrübəsi ilə milli mədəniyyətimizin inkişafı və təbliği istiqamətində fəaliyyətini bu gün də davam etdirir. 1987-ci ildə Tiflisdə namizədlik dissertasiyasını müdafiə etmiş, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi adını almış M.Kərimov bir sıra elmi-tədqiqat işləri (“Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında xalqilik”, “Muğamların yaranması tarixinə dair”, “Unudulmaz tarzən”, “Azərbaycan muğamlarına arxeoloji və tarixi baxımdan nəzər”, “S.Rüstəmovun mahnıları”, “S.Ələsgərovun kamera instrumental musiqisi”) və publisistik məqalələr, metodik tövsiyə və dərs vəsaitləri (“Azərbaycan xalq çalğı alətləri not ifaçılığının tarixi”, “Firəngiz Babayevanın tar ilə simfonik orkestr üçün Konserti”, “T.Bakıxanovun Tar ilə simfonik orkestr üçün 4 saylı Konserti” metodik tövsiyələr) və not məcmuələrinin, rus və ingilis dillərinə tərcümə edilmiş “Azərbaycan xalqının musiqi irsi” (2007) adlı monoqrafiyanın müəllifidir.*

2. *Məmmədəğa Kərimovla məqalə müəllifinin fərdi söhbətindən. 2020-ci il.*

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir. B.: «NURLAR» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi, 2016, 288 s.
2. Əliyeva T.M. Qanun alətinin işlənmə texnologiyası // “Konservatoriya” elmi jurnalı, 2009, №1, s. 171-173
3. Əliyeva T.M. Azərbaycan qanunu və dünyanın yatıq simli alətləri // Musiqi dünyası, 2010, 1-2 /43. s. 129-132

4. Hacıbəyli Ü.Ə. Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri. Əsərləri, ikinci cild. B.: Az.SSR EA nəşriyyatı, 1965, səh.84-86
5. Qulamova J. Tarın simlərindən qəlblərə axan musiqi. Məmmədağa Kərimov-70. // “Konservatoriya” jurnalı, 2018 – 4, s.99-102.
URL:<http://konservatoriya.az/?p=4263>

Notoqrafiya

6. Kərimov M. Əhmədova S. “Qanun və kamera orkestri üçün Konsert”. 3 hissəli. Əlyazma.

Saytoqrafiya:

7. Vikipediya. Açıq ensiklopediya. Qanun (musiqi aləti).
URL:[https://az.wikipedia.org/wiki/Qanun_\(musiqi_al%C9%99ti\)](https://az.wikipedia.org/wiki/Qanun_(musiqi_al%C9%99ti))
8. Məmmədağa Kərimov. Qanun və kamera orkestri üçün konsert. I hissə. Azərbaycan Akademik Dövlət Filarmoniyasındakı konsert. Dirijor Turan Manafzadə (2 mart 2019-cu il.) URL:<https://youtu.be/5SICRq4Gwgk>
9. Məmmədağa Kərimov Konsertino “Natavana ithaf” 3 cü hissə (18 noyabr 2018-cu il). Solist Natavan Həsənova, konsertmeyster Svetlana Əhmədova.
URL:<https://youtu.be/sRX617zaIc>

Натаван ГАСАНОВА

Старший преподаватель АНК,
доктор философии по искусствоведению

НОВЫЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ КАНУНА И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА

Резюме: Основная цель представленной статьи – анализ формы, связи с мугамным искусством, выявление традиционных и инновационных особенностей интерпретации «Концерта для кануна и камерного оркестра» Мамедаги Керимова, написанный в соавторстве со Светланой Ахмедовой. В статье отмечены разносторонние художественно-технические возможности инструмента канун, благодаря которым произведение обретает яркое, полное и красочное звучание; широко используются ладово-интонационные и ритмические особенности жанров устного и профессионального музыкального творчества.

Ключевые слова: канун, камерный оркестр, концерт, композитор, инструмент, музыкальная культура, народная музыка, жанр

Natavan HASANOVA

Azerbaijan National Conservatory
head teacher, Ph.D of Art

NEW CONCERT FOR QANUN AND CHAMBER ORCHESTRA

Summary: The main purpose of this article is analysis of the form and connection to mugham art, revealing of traditional and innovative features of interpretation of «Consert for qanun and chamber orchestra» by Mamedaga Kerimov, co-authored with

Svetlana Akhmedova. In the article, there are mentioned versatile artistic and technical capabilities of instrument qanun, thanks to which composition assumes bright, full and rich sounding; mode-intonational and rhythmical particularities of oral and professional musical work are widely used.

Keywords: qanun, chamber orchestra, concert, composer, instrument, musical culture, national music, genre

Rəyçilər: AMK-nın professoru Ramiz Əzizov
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru İlham Nəcəfov

Naibə ŞAHMƏMMƏDOVA

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın dosenti

Ünvan: Yasamal r, Ə.Ələkbərov küç. 7

RAMİZ MİRİŞLİNİN FORTEPIANO ÜÇÜN ƏSƏRLƏRİ

Xülasə: Məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində müxtəlif janrların inkişafı məsələsinin araşdırılmasına həsr olunmuşdur. Müəllif fortepiano musiqisində geniş yayılmış prelüd və silsilə kimi janrların inkişaf yoluna nəzər salır. Məqalədə müəllif ilk dəfə olaraq, bəstəkar Ramiz Mirişlinin prelüdləri və uşaq pyesləri silsiləsinin təmsilində bu janrların əsas xüsusiyyətlərini açıqlamışdır.

Açar sözlər: bəstəkar, fortepiano, prelüd, silsilə, janr xüsusiyyətləri

Məlumdur ki, Azərbaycan musiqisinə fortepiano musiqi janrları 1920-ci illərin sonunda daxil olmuş və onları Azərbaycan musiqisinə ilk dəfə bəstəkar Asəf Zeynallı gətirmişdir. Ü.Hacıbəylinin davamçısı olan A.Zeynallının fortepiano musiqisi bu sahədə ilk addımlar olmaqla, respublikada pianoçuluq sənətinin inkişafı üçün təkan nöqtəsinə çevrilmişdir. Eyni zamanda, A.Zeynallının Azərbaycan musiqisində məqam-intonasiya axtarışları, musiqi forması sahəsində əhəmiyyətli xidmətləri olmuşdur. Bu baxımdan, onun fortepiano musiqisinin üslub xüsusiyyətləri Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığına təsir etmişdir. Həmin dövrdən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında fortepiano musiqisi sahəsi inkişaf etdirilir, repertuarı formalaşaraq zənginləşdirilir. Demək olar ki, bütün Azərbaycan bəstəkarları yaradıcılıqlarında fortepiano musiqisinə müraciət edir, öz əsərlərində alətin ifaçılıq imkanlarını genişləndirirlər. Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif məzmunlu, rəngarəng janrlı əsərləri bu gün pianoçuların konsert proqramlarının və tədris repertuarının tərkib hissəsini təşkil edir.

Bəstəkarlarımızın yeni əsərləri meydana gəldikcə, fortepiano musiqisinin mövzu və janr dairəsi genişlənir, musiqi dili sahəsində bəstəkarların axtarışları səmərəli nəticələr verir. Digərlərində olduğu kimi, fortepiano musiqisi sahəsində də yeni janrlar mənimsənilir. Hər bir bəstəkarın özünəməxsus üslub xüsusiyyətləri formalaşır ki, bu da musiqi dili sahəsində yeni nailiyyətlər meydana gətirir. Qara Qarayevin, Cövdət Hacıyevin, Fikrət Əmirovun, Tofiq Quliyevin, Zakir Bağirovun, Əşrəf Abbasovun, Soltan Hacıbəyovun, Elmira Nəzirovanın və digər bəstəkarların əsərləri xüsusi maraq kəsb edir. Azərbaycan fortepiano musiqisi həmçinin, Vasif Adıgözəlovun, Arif Məlikovun, Xəyyam Mirzəzadənin, Musa Mirzəyevin, Aqşin Əlizadənin, Fərəc Qarayevin, Sərdar Fərəcovun, Cavanşir Quliyevin və başqalarının əsərləri ilə zənginləşmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki,

bir sıra bəstəkarların yaradıcılığında fortepiano musiqisi sahəsi mühüm əhəmiyyət kəsb edərək mərhələ xüsusiyyəti daşıyır.

Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində prelüd janrına müraciət önə çıxır. Bu baxımdan Qara Qarayevin və Vasif Adıgözəlovun “24 prelüd” silsiləsi, Cövdət Hacıyevin 4 prelüdü, Fikrət Əmirovun, Tofiq Quliyevin kiçik silsilələri, eləcə də digər bəstəkarların yaratdıqları prelüdlər Azərbaycan musiqisində bu janrın əsas cəhətlərini xarakterizə etməyə imkan verir. Burada miniatür forma daxilində bəstəkarların müxtəlif hiss və duyğularını ifadə etmək bacarığı, kiçik həcmli əsərdə fikrin dolğun şəkildə əksi, milli xüsusiyyətlərə əsaslanan musiqi dilinin parlaq cəhətləri qeyd olunmalıdır. Bu sırada Ramiz Mirişlinin də fortepiano əsərlərini qeyd edə bilərik.

Görkəmli bəstəkar Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor Ramiz Mirişli (1934-2015) özünəməxsus yaradıcılıq dəsti xətinə malik sənətkar kimi Azərbaycan musiqi mədəniyyətində layiqli yer tutmuşdur. R.Mirişlinin yaradıcılıq üslubunun formalaşmasında onun muğam sənəti ilə sıx bağlılığı bəstəkarlıq qanunları ilə qovuşmasında böyük rol oynamışdır. Kamança aləti ilə ilk musiqi təhsilinə başlayan Mirişli sonralar Konservatoriyanı bəstəkarlıq sinfi üzrə bitirmişdir (1957-1962). R.Mirişli yaradıcılığının mühüm və aparıcı sahəsini mahnı janrı təşkil edir. Lakin bəstəkar müxtəlif janrlı simfonik əsərlər, vokal-instrumental əsərlərə də müraciət etmişdir. R.Mirişli iki musiqili komediyanın, tar və simfonik orkestr üçün konsertin, üç simfonik poemanın, kamera orkestri üçün simfoniyanın, xalq çalğı alətləri orkestri üçün üç konsertin, kantata və süitaların, bir çox dram əsərlərinə və kinofilmlərə yazılmış əsərlərin müəllifidir. Forteplano musiqisi bəstəkar üçün yaradıcılıq laboratoriyası rolunu oynamışdır. Onun instrumental musiqi sahəsində əldə etdiyi üslub xüsusiyyətlərinin kökləri fortepiano əsərlərində üzə çıxır, həmçinin, bəstəkarın vokal əsərlərindən gələn mahnıvari və muğamvari üslub keyfiyyətləri fortepiano musiqisinə də təsir edir. R.Mirişlinin fortepiano musiqisində üslub xüsusiyyətləri baxımından maraqlı cəhətlər özünü büruzə verir. Həmin prelüdlər ilk dəfə tədqiqata cəlb edilmişdir.

R.Mirişlinin iki prelüdünü özünəməxsus kiçik silsilə kimi nəzərdən keçirmək olar. Belə ki, bu prelüdlər xarakter baxımından təzadlı olub, sanki bir-birini tamamlayır. Birinci prelüd – *Andante*, ağır tempdə, lirik, təmkinli xarakter daşıyarsa, ikinci prelüd – *Allegro*, cəld tempdə, skersosayağı şən, oynaq məzmunu ilə diqqəti cəlb edir. Prelüd № 1 sadə üçhissəli formada bəstələnmişdir. Kənar hissələr xarakterinə və musiqi quruluşuna görə orta bölmə ilə təzad təşkil edir. Homofon-harmonik fakturada səslərin hərəkəti xalq rəqslərindən gələn oynaq ritmik xüsusiyyətlərlə vəhdət halında əsərin xarakterini qabarıq üzə çıxarır.

Birinci bölmə qeyri-simmetrik quruluşlu iki cümlədən ibarətdir. Cümlələr arasında registr təzadı özünü göstərir. Belə ki, birinci cümlə I oktavada, II cümlə II oktavada qurulur. Cümlələr arasındakı bu cür bəm-zil qarşılaşdırma instrumental xalq musiqisi üçün səciyyəvidir. Bunlar xüsusilə xalq musiqisinə aid instru-

mental janrların timsalında – rəqslərdə və rənglərdə özünü qabarıq göstərir. Prelüdün birinci bölməsində harmonik dil major-minor məqam dəyişkənliyinə əsaslanır. Harmoniyada əsas dayaq səslər – “cis” və “e” – basso ostinato şəklində saxlanılaraq onun üzərinə faktura təbəqəsi qoyulur. Melodik quruluş maraqlı cəhətləri ilə diqqəti cəlb edir. Melodiyanın istinad pilləsi kimi “gis” səsi çıxış edir. Bu səs ətrafında melodik hərəkət şur məqamının intonasiyalarına əsaslanır.

Nümunə № 1

Andante

Fakturada istinad pillələrinin şaquli xətdə üst-üstə qoyulması nəticəsində əmələ gələn səs birləşməsi: basda “cis” – “e”, melodiya “gis” şur məqamının quruluşuna uyğundur. Basda məqamın tonikası saxlanılmaqla, melodiya mayənin kvinta tonuna istinad edir. Dalğavari fakturası ilə seçilən orta bölmənin harmonik dilində major-minor dəyişkənliyi özünü göstərir. Belə ki, burada arpeciovari dalğalar A-dur və a-moll əsas üçsəslikləri (T-S-D) üzərində qurulur. Melodiya da bu məqamların istinad pillələrinə dayaqlanır, onların ətrafında gəzişməklə qurulur. Melodik hərəkətdə növbə ilə istinad pillələrinin göstərilməsi və onun ətrafındakı gəzişmə sekvensiyavari variantlı gedişlər özünü göstərir.

Nümunə № 2



Prelüdiyanın üçüncü bölməsində musiqi materialının variantlığı özünü göstərir. Əsas məqama qayıdış ostinat xarakterli melodik gəzişmələr vasitəsilə baş verir. Üçüncü bölmə birinciyə nisbətən daha genişdir. Burada ikinci cümlənin yuxarı registrdə melodik gəzişmələrin sayəsində həcmi bir qədər artırılmışdır. Prelüdiyanın musiqi dilində şur məqamına istinad qabarıqdır. Əsər boyu bu məqam daxilində alterasiyalı dəyişikliklərə yol verilməsi bir qədər qeyri-sabitlik yaratsa da sonda “Cis” mayəli şur məqamı təsdiqlənir. Kadensiyada bu məqam üçün səciyyəvi olan V pillənin əskildilməsi (re-bekar) şur məqam-intonasiyalarını qabarıq nümayiş etdirir.

R.Mirişlinin II prelüdu xarakterinə görə bir qədər fərqlidir. Cəld tempdə ifa olunan bu prelüd skertsosayağı oynaq, şən əhval-ruhiyyəlidir. Musiqi ifadə vasitələri pyesin xarakterini açaraq, dinləyicinin təsəvvüründə maraqlı bir janr səhnəciyini canlandırır. Belə ki, musiqinin dalğavari, yüksələn-enən hərəkət xətti təbiət obrazlarını çayın axmasını, suyun kənarında əylənən insanları təsvir edir. Melodik quruluşda frazaların təkrarlanması, registr qarşılaşdırmaları böyük rol oynayır. Bayatı-şiraz məqam-intonasiyalarına əsaslanan melodik gedişlər simmetrik bölgülüdür, bu da musiqi quruluşuna periodiklik aşılayır.

Birinci period iki cümlədən ibarətdir. 4 xanelik cümlələr frazaların müxtəlif səpkidə təkrarlanmasından əmələ gəlir. Polifonik quruluşda diqqəti cəlb edən belə bir cəhəti qeyd etməliyik: üst səsdəki (sağ əldə) fraza alt səsdə (sol əldə) melodik və ritmik baxımdan çevrilmiş şəkildə verilir.

Nümunə № 3



İkinci cümlədə üst səsdə melodik gəzişmələr, alt səsdə sıçrayışlı gedişlərlə müşayiət olunur.

Nümunə № 4



Prelüd variant şəkildə inkişaf etdirilən üç perioddan ibarətdir. Bu zaman səslərin kontrapunkt şəklində yerdəyişməsi, müxtəlif variantlarda işlənməsi öz əksini tapır. Beləliklə, fortepiano prelüdlərində bəstəkarın polifonik yazı üsullarından məharətlə istifadəsi özünü aydın surətdə göstərir.

Prelüd janrı ilə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində uşaqlar üçün proqramlı fortepiano pyesləri silsilələri də diqqətəlayiqdir. Proqramlı fortepiano musiqisinin və bilavasitə uşaqlar üçün belə miniatur silsilələrin

əsası A.Zeynallı tərəfindən “Uşaq süitəsi” ilə qoyulmuş, bundan sonra Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində bu sahə inkişaf etdirilmiş və rəngarəng məzmunlu əsərlərlə zənginləşmişdir. Q.Qarayevin uşaq pyesləri silsilələri, C.Hacıyevin “Musiqi lövhələri”, F.Əmirovun “Uşaq lövhələri”, Z.Bağırovun “Kukla tamaşası”, T.Quliyevin “Cəmilənin albomu”, C.Quliyevin “Günəşin musiqi dəftəri” və s. uşaqlar üçün proqramlı silsilə əsərlər kimi fortepiano ədəbiyyatında nümunələrdir.

R.Mirişlinin fortepiano əsərləri arasında “Altı miniatür” silsiləsi özünəməxsus yer tutur. Bu silsiləni bəstəkar 1975-ci ildə yazmış və öz nəvələrinə həsr etmişdir. Silsilə əsasən uşaqlar üçün nəzərdə tutulsa da, ona orta ixtisas məktəblərinin yuxarı siniflərində təhsil alan pianoçuların müraciət etdiyini qeyd edə bilərik. Silsilə altı müxtəlif xarakterli, rəngarəng məzmunlu pyeslərdən ibarətdir: “Səhər”, “Zarafat”, “Rəqs”, “Məsxərə”, “Qaçdı-tutdu”, “Marş”. Adlarından da göründüyü kimi, pyeslər həm məzmun cəhətdən, həm də musiqi dili və üslubuna görə bir-birindən fərqlənir. Lakin bu müxtəlifliyə baxmayaraq, onlar ümumi bir musiqi lövhəsinin ayrı-ayrı hissələrini xatırladır və təsəvvürümüzdə şən uşaq həyatını canlandırır. Bu baxımdan silsiləni ümumilikdə uşaqlara həsr olunmuş altı hissədən ibarət mozaik tabloya da bənzətmək olar.

R.Mirişlinin “Altı miniatür” silsiləsi dünya musiqi ədəbiyyatında, eləcə də Azərbaycan musiqisində bu tip nümunələrdə, məsələn, R.Şumanın, P.Çaykovskinin, S.Prokofyevin, A.Zeynallının, C.Hacıyevin, Q.Qarayevin və b. uşaq pyesləri kimi uşaq təəssüratlarının və həyəcanlarının dünyası ilə bağlı proqram başlıqlara malikdir. Silsilədə əsasən, uşaq dünyasının nikbinliyini, şən-şux oyunlarını əks etdirən pyeslər öz əksini tapmışdır: məsələn, uşaq məişətinin lövhələri “Zarafat”, “Məsxərə”, “Qaçdı-tutdu”, janr-rəqs səhnəcikləri “Marş”, “Rəqs”. Süita “Səhər” pyesi ilə açılır, “Marş”la bitir. Göründüyü kimi, müəllif pyeslərin maraqlı adları ilə janrın şərtiliyini uzlaşdıraraq, uşaq psixologiyasını adət edilmiş hazırcavab oyunlar vasitəsilə açmağa çalışır. Pyeslərin musiqisi incə bədii zövqü, artistizmi, sadə ifadə vasitələrindən istifadə ilə fərqlənir.

Birinci pyes – “Səhər” – məcmuənin girişidir, ənənəvi fortepiano silsilələrinə xas olan funksiyanı yerinə yetirir, yığcam, lakonik və parlaq xarakteri ilə silsiləni açır. Pyes musiqi məzmununa görə səhərin açılmasını, təbiətin oyanmasını təsvir edən bir lövhədir. Tələsməyən, sakit tempdə yazılmış pyes musiqidə dinc, sakit nəfəslərlə diqqəti cəlb edir. Müşayiət fonunun ostinat müntəzəmliyi durğunluq, mürgülü hissiyyat aşılayır. Səmimi, zərif melodik hərəkət pyesin məzmununun ifadə olunmasına xidmət edir. Musiqidə günəşin ilk şüalarının görünməsi, tədricən quşların oxuması öz əksini tapır. Pyesin kulminasiya anında – *ff* səslənməsində sanki günəşin çıxmasının təsviri ilə bütün musiqi materialı bitir.

Nümunə № 5



İkinci pyes - “Zarafat”, adına uyğun olaraq, xarakteri də qabarıq göstərir. *Scherzando* tempində səslənən pyesin mövzusu oynaq xarakter daşıyır. Bu məzəli rəqs-oyun səhnəciyini əks etdirən pyesdə parıltı kimi sayrısan kiçik cizgilər, ritmik dəyişmələr, geniş sıçrayışlar coşqun oyun atmosferi, şən gülüş yaradır.

Nümunə № 6



Üçüncü pyes – “Rəqs” adlanır. Bu pyes *Allegretto* tempində səslənir. Pyesin fakturasında sekondalı səslərlə qoşalaşma özünü göstərir ki, bu da əsərə tok-katavarilik, çeviklik aşılayır.

Nümunə № 7





Bu pyes silsilədəki digər pyeslərdən iri həcmində görə xüsusilə fərqlənir. Mürəkkəb faktura quruluşu ilə seçilən pyes üçhissəli formada yazılmışdır. Orta hissə təzadlı xarakter daşıyır. Belə bir quruluş xalq rəqslərinə yaxındır.

Dördüncü pyes “Məsxərə” adını daşıyır. Bu pyes bədii-emosional cəhətdən əvvəlkilərlə təzad təşkil edir. Pyes *Moderato* tempində ifa olunur.

Nümunə № 8



Pyenin proqramlı adı onun xarakterini müəyyənləşdirir. İstehzalı xarakterinə uyğun olaraq, ifadə tərzində sekundalı gedişlərlə sanki zarafatyana, “iynəli” sancmalar öz əksini tapır. Pyenin sonluğu da maraqlıdır, belə ki, sonda sekundalı gedişlərin diapazonu genişlənərək, sıçrayışlı yüksələn hərəkətə keçir, səs dinamikasının artırılmasına baxmayaraq, birdən-birə piano nüansında bitir.

Beşinci pyes – “Qaçdı-tutdu” adlanır. *Allegro* tempində səslənən pyesin fəal, coşqun xarakterini geniş yayılmış uşaq oyununun əhval-ruhiyyəsinə uyğundur. Pyes dörd xanəlik girişlə başlanır. Girişin musiqisi üçpaylı sinkopalı ritmə əsaslanır. Bundan sonra əsas mövzu verilir. Mövzunun inkişaf xətti səkkizliklərin ardıcıl dairə üzrə hərəkəti xatırladan gedişlərindən yaranır və musiqiyə motorlu hərəkət xarakterini aşılayır. Bu cür hərəkət tipi dinamik səslənmənin artmasına və kulminasiyaya gətirib çıxarır.

Silsilədəki altıncı pyes – “Marş”dır. Akkordlu fakturası, dəqiq addımlı ritmi, xanənin güclü hissəsindəki vurğuları onun janr xüsusiyyətlərini aydın büruzə verir.

Nümunə № 9



Enerjili, məzəli “Marş” uşaq oyunlarının ayrılmaz tərkib hissəsi olan sevimli musiqi janrını əks etdirir. Azca istehzalı, zahirən təsirli “Marş” teatrallıq elementlərinə malikdir. Şeypur səslənmələrini xatırladan gedişlər və musiqinin ritmik quruluşu pyesin musiqisinə təntənəli xarakter verir. Basda çərəklərin addımlama ritmi özünü göstərir ki, bu da sanki məişət marşlarının altında uşaqların bayram əhval-ruhiyyəli yürüşünü yada salır. Gah sadələvh, gah da coşqun mələhətli yumor “Marş”ın uşaq dünyasında çox sevilən oyuna çevrildiyini xatırladır.

Göründüyü kimi, R.Mirişlinin “Altı miniatür” silsiləsinin məzmunu uşaq həyatından epizodlarla zəngindir. Bundan irəli gələrək, silsilədəki pyeslərin musiqisi təsviri xarakter daşıyır və bəstəkarın zəngin təxəyyülü ilə uşaq aləminə münasibətini üzə çıxarır. R.Mirişlinin fortepiano pyeslərin musiqi dilindəki milli musiqi xüsusiyyətlərlə bağlı bir sıra cəhətləri ümumiləşdirək. Bu pyeslərin melodiyası milli musiqinin məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinə əsaslanır. Pyeslərin əsas mövzusu əksər hallarda müəyyən bir məqamın tonikası ətrafında kadensiya xarakterli melodik frazadan ibarətdir ki, bu da məqam-intonasiya inkişafının əsasına çevrilir. Pyeslərin melodik dili müvafiq milli məqamın səssırasına əsaslanmaqla, istinad-dayaq pillələrinin ətrafında qurulur, yarım və tam kadanslar da bu pillələrdə verilir. Melodiyanın inkişafında xalq musiqisinə xas olan inkişaf üsulları – təkrarlıq, sekvensiyalılıq, variantlıq və variasiyalılıq özünü göstərir. Pyeslərin fakturası şəffafdır, müşayiətdə ostinat fon geniş tətbiq olunur. Melodiyanın harmonik fonu onun quruluşu və lad əsası ilə sıx bağlıdır. Nəzərdən keçirdiyimiz pyeslərdə öz əksini tapmış milli məqamlar, melodiyanın improvizə xarakteri, metro-ritmik quruluşu və s. pyesin məzmununun açılmasına yönəldilmişdir.

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisi sahəsindəki nailiyyətləri R.Mirişlinin də bu sahədəki yaradıcılığına təsir etmişdir. Forteplano əsərləri

rində mövzudan irəli gələrək, musiqinin melodik və metro-ritmik quruluşunda özünəməxsus təsviri cəhətlər üzə çıxır. Musiqinin əsas ifadə vasitələri – məqam əsası, melodik hərəkət və forma quruluşu, metro-ritmik quruluş xüsusiyyətləri, harmonik və polifonik inkişaf xüsusiyyətləri diqqətəlayiqdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Mirişli R. 2 prelüd. Fortepiano üçün. Əlyazma.
2. Mirişli R. Altı miniatür. Fortepiano üçün. Əlyazma.
3. Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Б.: Шур, 1992. 308 с.
4. Səfərova G. Azərbaycan uşaq fortepiano musiqisinin inkişafının əsas istiqamətləri haqqında. // “Musiqi Dünyası” jurnalı, № 2 (3), 2000. s.97-99.
5. İsmayılova G.H. Bəstəkar Ramiz Mirişli. Bakı, 2000.

Найба Шахмамедова

Доктор философии по искусствоведении

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО РАМИЗА МИРИШЛИ

Резюме: Статья посвящена изучению развития разных жанров в фортепианном творчестве азербайджанских композиторов. Автор рассматривает пути развития жанров прелюдии и фортепианных циклов. В статье автор впервые обращается к фортепианному творчеству композитора Рамиза Мирисшли, на примере его прелюдий и цикла фортепианных миниатюр рассматривает особенности этих жанров фортепианной музыки.

Ключевые слова: Рамиз Мирисшли, композитор, фортепиано, прелюдия, цикл

Naiba Shahmammadova

Ph.D

COMPOSITIONS FOR PIANO RAMIZ MIRISHLI

Summary. The article is devoted to the study of the development of different genres in the piano work of Azerbaijani composers. The author considers the ways of development of the genres of prelude and piano cycles. In the article, the author for the first time refers to the piano work of the composer Ramiz Mirishli, on the example of his preludes and the cycle of piano miniatures, considers the features of these genres of piano music.

Keyword: Ramiz Mirishli, composer, piano, prelude, cycle

Rəyçilər: fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə
dosent Firuz Abdinzadə

Leyla ASLANOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı
Elmi rəhbər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor Gülzar Mahmudova
Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98
E-mail: leyluwka5@mail.ru

ELNARƏ DADAŞOVANIN “MÜƏLLİMİN XATİRƏSİNƏ” FORTEPIANO MƏCMUƏSİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

***Xülasə:** Təqdim olunan tədqiqat işi E.Dadaşovanın "Müəllimin xatirəsinə" fortepiano silsiləsinin üslub xüsusiyyətlərinin tədqiqinə həsr edilmişdir. Bu silsilə bəstəkarın şəxsi etirafı olaraq fortepiano əsərləri arasında xüsusi yer tutur. Bu səbəbdən tədqiqatın əsasını silsilənin hər miniatürünün məcazi məzmununun açıqlanması təşkil edir. Məqalədə müəllif əsərin musiqi dilinin bütün xüsusiyyətlərini, struktur təşkilini araşdırır. Hər miniatürün musiqi inkişafı ilə məcazi məzmunu arasındakı əlaqəyə xüsusi diqqət yetirilir.*

***Açar sözlər:** Elnarə Dadaşova, fortepiano, silsilə, məcazi məzmun, forma, musiqi dili, leyntintonasiya*

Bəstəkar Elnarə Dadaşova Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tanınmış nümayəndələrindən biridir. Bəstəkarlıq fakültəsini 1975-ci ildə Q.Qarayevin sinfində bitirmiş, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü (1977), əməkdar incəsənət xadimi (2007), dosent (2007), sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru (2010), professor (2011) Elnarə Dadaşovanın fəaliyyət dairəsi kifayət qədər əhatəlidir. O, alim-tədqiqatçı qismində bir sıra elmi tədqiqat işlərinin müəllifidir. Azərbaycan şifahi xalq musiqi ənənələri problemləri və xalq rəqs musiqisinin özünəməxsus xüsusiyyətləri, Azərbaycan musiqisində yönəlmə və modulyasiya problemləri bəstəkarın maraq dairəsinin mahiyyətini təşkil edir [1; 2; 15]. E.Dadaşovanın elmi dissertasiyası da məhz bu problematikanın (“Azərbaycan xalq rəqslərində melodik yönəlmələr və modulyasiyalar”, 2008) araşdırılmasına həsr edilib. Onun 40 ildən artıq sürən pedaqoji fəaliyyəti də çox əhəmiyyətlidir. E.Dadaşova 1978-ci ildən etibarən Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqinin nəzəriyyəsi” kafedrasında tələbələrinə polifoniya, harmoniya kimi mürəkkəb fənləri tədris edir [3]. İllər uzununu o, buraxılış işləri, magistr dissertasiyaları, eləcə də sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dərəcəsinə namizədlərin elmi işlərinə rəhbərlik edir. Paralel olaraq müxtəlif fənlər üzrə bakalavr və magistr səviyyələrinə uyğun tədris və meto-

diki vəsaitlərin, proqramların hazırlanması işində də aktiv iştirak edir. Elnarə Dadaşovanın ictimai musiqi maarifçiliyi sahəsində fəaliyyəti də diqqətəlayiqdir. Televiziya və radionun daimi qonaqlarından olaraq, dövrü mətbuatda mütəmadi çıxışları ilə musiqi mədəniyyəti və incəsənətinin aktual problemlərini qaldırmaq-la Azərbaycan mədəniyyətinə xidmət edir [11; 13]. Elnarə Dadaşovanın Azərbaycan musiqisinin xarici ölkələrdə təbliğat işində rolunu da xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bəstəkarın əsərləri ABŞ, İtaliya, Almaniya və digər ölkələrdə səslənir, onlardan bəziləri dünyaca məşhur xarici musiqi kollektivlərinin daimi repertuarına daxildir. Fransız kvarteti “*Gaudi*” 2005-ci ildən etibarən E.Dadaşovanın ən çox ifa edilən əsəri – II simli kvartetini öz repertuarına salmış, bəstəkarın digər əsəri – 2 fleyta və fortepiano üçün “Səda” triosu “*Doppler*” adlı kollektivin daim ifa etdiyi əsərlərdən birinə çevrilmişdir. XXI əsrin başlanğıcı, 2000-ci ildə Amerika bioqrafiya institutunun Elnarə Dadaşovaya “İlin qadını” fəxri adının verməsi də əlamətdar hadisələrdən biridir [24].

Qara Qarayevin istedadı tələbələri sırasında öz yerini tutmuş Elnarə Dadaşovanın bəstəkarlıq fəaliyyəti müxtəlif musiqi janrlarını əhatə edir. [22; 24; 25]. Onun yaradıcılıq maraqları genişdir. Burada iri səhnə əsərləri ilə yanaşı kiçik formalara, vokal və instrumental əsərlərə də rast gəlmək olar [23; 4, c.30-31]. Bəstəkarın yaradıcılığına həsr edilmiş elmi tədqiqat işləri [4; 5; 9; 10; 12; 14] və eləcə də publisistik [6; 8; 11] yazılar Elnarə Dadaşovanın yaradıcı portretini ətraflı əks edir.

Elnarə Dadaşovanın janr etibarilə rəngarəng bəstəkarlıq fəaliyyəti sırasında fortepiano əsərləri xüsusi yer tutur. Bəstəkar bu alətə yaradıcılıq yolunda atdığı ilk addımlardan başlayaraq ömrü boyu müraciət etmişdir. Onun fortepiano yaradıcılığı həm janr, həm də mövzu baxımından müxtəlif əsərləri əhatə edir: fortepiano və orkestr üçün Konsert-simfoniya (1975), fortepiano üçün 24 prelüd (1969-94), variasiyalar (1971, 1986), milli məqam üzərində fuqalar (2 dəftərdən ibarət cəmi 21 fuqa 2010-2012), 2 royal üçün müxtəlif çətinlikdə olan pyeslər (1974-2012), uşaq fortepiano pyesləri (1983-84), eləcə də Konsertino (1974), 2 royal və zərb alətləri üçün “Aşıqsayağı” və iki konsert pyesi (1986-2009) və s. “Onu da qeyd etməliyik ki, E.Dadaşova həm də gözəl pianoçudur, bir sıra əsərlərinin ilk ifaçısı özü olmuşdur. Amerika pianoçusu Con Likti E.Dadaşovanın fortepiano üçün yazılmış əsərlərini Amerikaya apararaq bir neçə ştatda uğurla səsləndirmişdir. E.Dadaşovanın fortepiano yaradıcılığı, obraz rəngarəngliyi, özünəməxsus musiqi dili müasir üslubuna görə fərqlənir. Onun fortepiano üslubu milli koloritin verilməsi baxımından seçilir, milli musiqi təfəkkürü müasir bəstəkarlıq texnikası ilə üzvi surətdə uzlaşır” [7, s.4]. E.Dadaşova alətə münasibətini belə izah edir: “Demək olar bütün orkestr əsərlərimdə də iştirak edən royal mənim üçün orkestrdə, hətta tərkibin ikiləşməsi zamanı belə, tamlıq və kamil səslənmə yaradan bir alətdir” [14]. Forteplano alətinə xüsusi marağını duyan müəllimi

Qara Qarayev buraxılış imtahanı üçün məhz fortepiano konserti yazmağı tövsiyə etmişdi.

Bəstəkarın fortepiano opuslarının rəngarəngliyi sırasında 1985-ci ildə bəstələdiyi “Müəllimin xatirəsinə” məcmuəsi xüsusi yer tutsa da, təhlildən kənarda qalıb. Dahi ustad Qara Qarayevin həyatdan getməsi Azərbaycan xalqı üçün, həmçinin onu şəxsən tanıyan, sevən və yaradıcılığına pərəstiş edənlər üçün əvəz edilməz itki idi. Ustadın xatirəsinə özü qədər möhtəşəm forma və ifaçı tərkibinə müraciət etməklə yad etmək olardı. Amma Elnarə xanım tamam fərqli bir yol seçdi. Bəstəkarın həyata gətirdiyi məcmuə onun şəxsi etirafı, ürəyinə yaxın bildiyi və həyatında çox vacib rol oynamış insanın yoxluğundan doğan nisgili ifadə edən silsilədir. Müəllimini itirmiş E.Dadaşovanın həyatında yaranan boşluq onun daha bir əsəri, məşhur Azərbaycan xalq mahnısı “Sarı gəlin” əsasında yazılmış səs və orqan üçün “Nisgil” əsərində də öz ifadəsini tapmışdır.

Beləliklə, təqdim edilən məqalədə “Müəllimin xatirəsinə” fortepiano məcmuəsinin üslub xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaq niyyətindəyik. Qarşıya qoyulmuş məqsədi həyata keçirmək üçün araşdırmanın metodoloji əsası olaraq əsərin forma xüsusiyyətləri, məcmuənin musiqi dilinin müxtəlif özünəməxsus elementlərini aşkar etməklə yanaşı əsərin bədii obrazı, emosional, psixoloji məzmununun musiqi ifadə vasitələri ilə əlaqəsini ortaya çıxaracaq kompleks təhlil üsulu tətbiq edilmişdir. Məqsədimiz müəllifin hansı musiqi ifadə vasitələrinin köməyi ilə əsərin mərkəzi bədii obrazını reallaşdırdığını aydınlaşdırmaq və nümunələrin köməyi ilə əyani şəkildə göstərməkdir.

Seçilmiş bu məcmuədə E.Dadaşova musiqi ifadəliyini mümkün qədər kamera tonlarında, solo alətin tembri ilə 6 pyes çərçivəsində əks etməyə çalışmışdır. Məcmuənin hər pyesi müəyyən emosional durumu lakonik, amma bununla belə ifadəli çalarlarla əks edir. Ümumi başlıqdan əlavə burada hər miniatur proqram adına malikdir. Bəstəkarın silsilədəki pyeslərə verdiyi ad onun keçirdiyi psixoloji durumun müxtəlif mərhələləridir. Məhz bu səbəbdən pyeslərin əksəriyyəti insanın daxili aləmini əks edəcək emosional vəziyyətə uyğun adlandırılıb. Bu silsilə Qarayev sinfində təhsil alan tələbələrin keçirdiyi ruh yüksəkliyi və onun ölümündən aldıqları psixoloji travmanı emosional şəkildə ifadə edir: “Biz necə də xoşbəxt olmuşuq! Həftədə üç dəfə o nəhəng sənətkarla ünsiyyətdə olmaq – Tanrının mənə böyük bəxşişi kimi dəyərləndirirəm. Axı Qara Qarayev dahilik, nur, pozitiv enerji mücəssməsi idi” [4, c.6].

Elnarə Dadaşova öz yaradıcılığını dəqiq istiqamətləndirmiş bəstəkarlardanıdır: “Axtarışlarımla əsas yönü artıq tələbəlik dövründə bəstələdiyim əsərlərdə müəyyən olmuşdur. Hazırda bütün musiqi ideyalarımı daha aydın və şəffaf dillə ifadə etməyə can atıram, fakturanın təşkilinə, onun ifaçı üçün mümkün qədər rahat olmasına diqqət yetirirəm. Hər bir nota görə özümü cavabdeh hesab edirəm” [4, c.13]. Erkən dövr yaradıcılığına aid olan bu məcmuədə bəstəkarın can

atdığı aydınlıq aşkar duyulur. Məcmuənin ilk pyesini bəstəkar “Zənn” adlandırır. Sonrakı miniatürlərdə olduğu kimi əsərin proqramlığı dinləyicini müəyyən obraz və emosional-psixoloji duruma salmalıdır. Müxtəlif mənbələrdə biz “zənn” anlayışının müxtəlif yozumlarına rast gəlirik.



Elnarə Dadaşova Qara Qarayevin sinfində (1973-cü il)

Zənn, duyma sözünə məişətdəki münasibətdən fərqli olaraq psixologiyada böyük önəm verilir. “Mənfi, yaxud müsbət nəticəli zənn etmə təhtəşüurdan süzülüb gələn elə bir ipucu verə bilər ki, demək olar heç vaxt insanı yanıltmır” [21]. Silsilənin ilk miniatürünün başlığında özünü büruzə verən duyum, ürəyinə yaxın bildiyi insanı tezliklə itirmək qorxusunu ifadə edən zənn etmə, təəssüf ki, tezliklə reallaşan olaya çevrilir. Nəzərə alaq ki, məcmuə Qarayevin ölümündən 3 il sonra yazılmışdır və E.Dadaşova bu duyğuları qəfil yaşamamış, mərhələ-mərhələ nəzərindən keçirərək fortepiano temبری ilə ifadə etməyə çalışmışdır. Pyesin dramaturji inkişafı dramatizmin tədricən artması, strukturun dördüncü hissəsində kulminasiyaya yetişməsi və gərginliyin sonuncu parçada qəfil səngiməsi prinsipi üzərində qurulub. Sanki insanı bir-birinin üstünə qalaqlanan neqativ hisslər çıxılmaz duruma salır və acı zənnətmədən, ələcsizlikdən toparlanan anlaşılmaz, qarşısızalmaz bir qüvvə ilə baş-başa qoyur. İnsan bu qüvvə qarşısında acizdir və məhz bu duyğular pyesin birinci hissəsində hakimdir. Amma bəstəkar öz duyğularına inanmaq istəmir və miniatürün orta hissəsində sanki onlardan qaçmaq, özünü təcrid etməyə çalışır. Bütün bu sadalanan emosional-psixoloji nüanslar məcmuənin ilk pyesində musiqi dilinin ifadəliyi ilə yanaşı həmçinin onun strukturunda da ifadəsini tapmışdır.

“Zənn” adlanmış pyesində bəstəkarın polifonik təfəkkürünün hakim mövqeyi aydın görünür. Ümumilikdə bütün strukturu iki hissəyə bölmək olar. Pyesin birinci

hissəsi daha zəngin və inkişaflıdır. O, iki mövzunun təqdimatı və eyni zamanda inkişafı üzərində qurulub. İlk mövzu sağ əlin partiyasında təqdim edilir. Bu mövzu özü mahiyyət etibarilə polifonikdir. İki, paralel inkişaf etdirilən melodik xətlərin xüsusiyyəti not çubuqlarının müxtəlif tərəflərə yönəlməsi ilə də aydın görünür.

Nümunə №1

Предчувствие

Con moto

The musical score is for a piece titled "Предчувствие" (Premonition). It is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows a right-hand melody starting on a whole note, followed by a series of eighth notes, and a left-hand accompaniment of whole notes. The second system continues the right-hand melody with a dynamic change to forte (f) and includes a fermata over a whole note. The score is marked "Con moto" and "mp" (mezzo-piano).

İntonasiya cəhətdən ilk pyes çoxmənalıdır. Melodik xətdə, eləcə də harmonik şaqulda olduğu kimi xalis kvarta və üçtonlu intervalın intonasiyası xüsusi məna kəsb edir. Məlumdur ki, oberton sırasında konsonanslıq və dissonanslıq baxımından bu intervallar tam fərqli, bir-birinə zidd mövqedədir: kamil konsonans (x4) və dissonans (üçtonlu) intervallar melodika və fakturanın zənginləşdirilməsi nöqteyi-nəzərindən psixoloji durumun qarşı tərəflərini təmsil edir. Tam sakitlik və maksimal gərginliyin qarşısındır insan intellektində anlaşılmayan duyum yaradır ki, irəlidə narahatlıq gətirəcək olayların baş verməsini müjdələyir. Bundan əlavə A-D səsləri şəklində ifadə edilən kvarta həmçinin musiqi anaqramının bir parçası kimi təqdim edilə bilər. Buradan aydın görünür ki, ikisəsli mövzunun bir əldə çalınması ifaçı qarşısında da müəyyən texniki məsələlər qalır. İki melodik xəttin dinamik təqdimatına çalışmaq lazımdır.

İkinci mövzunun təqdimatı isə sol ələ həvalə edilib. İlk mövzu ilə o, yaxın olduğu qədər də təzadlıdır. Mövzunun başlanğıc intonasiyaları I mövzunun dönməsi kimi səslənir, amma burada kvarta əvəzinə tersiya çıxış edir. Eyni uzunluqlarda cərəyan etməsi bu mövzuları bir qədər yaxınlaşdırır. I mövzu kimi II də çoxlaylıdır və əvvəl 2, sonra isə daha artıq melodik səslərin toxumasından ibarətdir. Əvvəlki mövzuda olduğu kimi bəstəkar çoxtərkibli mövzunun ifasını bir ələ verir. Bu isə öz növbəsində ifa zamanı bir sıra texniki məsələlərin həllini tələb edir. Amma bu mövzuları ayıran əsas cəhət registr fərqidir. I mövzunun yüksək

registrinə II mövzuda aşağı registr cavab verir. İkinci mövzunun yekununda I mövzudan intonasiya qoşularaq tamliq yaradır.

Mövzuların intonasiya inkişafı və məqam tərkibində qonşu konsonans melodik xətlərlə təmas yaradan kiçik sekundalı aparıcı tonların rolunu, eləcə də əskildilmiş septakkord, əskildilmiş oktava intervallarının tədricən kristallaşan konturlarını xüsusi qeyd etməliyik. Musiqi tarixinin bütün mərhələlərində əskildilmiş septakkord gərginlik və dramatizm yaradan harmoniya hesab edilib. Təhlil etdiyimiz pyesdə də bu akkord həmin semantik mənasında çıxış edir. Başqa bir səs ahəngi – əskildilmiş oktava (onun başqa variantı olan artırılmış oktava da) nəinki bu pyesin, hətta bütün silsilənin leyintonasiyasına çevrilir. Həm I, həm də II mövzuda melodik xətlərin konsonans və dissonans ahənglərin ardıcılığına əsaslandığını nəzərə alsaq qeyd etməliyik ki, müəllif hər iki mövzunu parlaq dissonansla bitirir və bu havadan asılı qalmış, hələ ki, cavabı olmayan sual effekti yaradır. İnsanın ürəyinə neqativ çalarlı duyma, zənn etmə gəldikdə məhz bu cür duyğularla baş-baş qalır.

Inkişafın üçüncü mərhələsində hər iki mövzu eyni zamanda təzadlı polifonik qarşıdurmada səslənir. Sanki sahibinin bütün varlığını əlindən almış iki fikir onun bütün durumuna hakim kəsilərək ağırlaşır. Artan emosional gərginlik genişlənən diapazon, get-gedə böyüyən dinamika sayəsində dissonans polifonik səslərin bütün kütləsini kulminasiyaya çatdırmaqla yekunlaşır. Kulminasiyanın harmonik ifadəsi olan I mövzunun dissonans üçton intonasiyası əlavə səslərlə daha da gücləndirilir.

Ümumilikdə pyesin ikinci yarısı dinamik cəhətdən nisbətən sakit və təmkinlidir. Olacaqları gözləmək kimi şərh edə biləcəyimiz sakitlik durumu əsasən konsonans səslərin saxlanması və inkişafı tematizmədən imtina sayəsində başa gəlir. Pyesin bu hissəsində eyni zamanda həm minor, həm də major tersiyasına malik tonika üçsəsliyinin peyda olması cəlb edir. Burada daha əvvəl səslənmiş əskildilmiş oktava leyintonasiyasının dəyişdirilmiş ahəngini duya da bilərik. Üçsəslik iki dəfə, həmçinin yekunda da səslənir və zənnin aldadıb aldatmayacağı barədə sual yaradır. Major və minor tersiyasının eyni zamanda səslənməsini Azərbaycan musiqisində şifahi ənənələrlə, daha dəqiq desək, Azərbaycan milli musiqi alətlərində ifa təfsirləri ilə əlaqələndirə bilərik. Ola bilər, Qərb alətini tətbiq edərək ən bəstəkar milli alətlərin səslənməsini məhz bu üsulla almağa çalışmış.

Məcmuənin II pyesi “Saat” adlanır. Bu, tamamlayıcı pyes istisna olmaq şərtlə silsilədə yeganə pyesdir ki, başlığı insanın daxili duyğuları ilə əlaqədar deyil. Pyes silsilədə qaçan zamanın simvoluna çevrilərək bizim həyatımızda olacaq faciəvi hadisələrə durmadan yaxınlaşdırır. Beləliklə silsilədə əmələ gələn saat simvolu bizim təsir dairəmizdən kənarda olan, insanın qüdrətindən yüksəkdə duran həyat hadisələrinin simvoluna çevrilir.

Bu pyesin də dramaturgiyası birinci pyesdə olduğu kimidir. Ümumi inkişaf kulminasiyaya çatanacan durmadan inkişaf olunur və sonra sakit, hətta monoton

mərhələ ilə əvəz edilir. Pyesin ümumi strukturu daha xırda parçaların arasıkəsilməz bağlılığı ilə seçilir. “Saat” pyesində mövzu materialının paylaşdırılması prinsipi “Zənn” pyesi ilə oxşardır. Birinci mərhələdə ilkin mövzu, daha sonra növbəti mövzu təqdim edilir və kulminasiya mərhələsinin mövzu əsası olacaq qədər dəyişdirilmiş əsas intonasiya pyesi yekunlaşdıracaq emosional səngimə mərhələsinin də intonasiyasını müəyyənləşdirir.

İlkin mövzu başlanğıcda 3 xanə həcmində təqdim edilir. Mövzu mahiyyət-cə bir, amma parlaq motivin təkrarından ibarətdir. Onun polifonik xüsusiyyətli olması, 3 layın eyni zamanda səslənməsindən toxunması özünəməxsus xüsusiyyətidir. Burada sol əlin partiyasında ayrı-ayrı səslərin pərakəndə sıçrayışları sağ əlin sekunda diapazonunda onaltılıqların “tıqqıldaması” və hər çərəkə *sf* zərbəsi ilə çoxlaylı faktura yaradır. İntonasiya-ritmik fərqdən savayı ilk fraqmentdə tematizm politonal uyğunlaşdırılma ilə xarakterizə edilə bilər. Tematizmin çoxlaylı xüsusiyyətini bəstəkar hər səs üçün ayırdığı dinamik göstəricilərlə fərqləndirir. Qeyd edək ki, ümumilikdə təhlil etdiyimiz pyesdə dinamik inkişaf təkcə çoxlaylı olması ilə deyil, həmçinin elastikliyi və dəyişkənliyi ilə seçilir. Tematik materialın növbəti şəkildəyişməsi yeni çaların, klaster səslənməsinin əmələ gəlməsinə səbəb olur. Nəticədə müəllif qarşısına qoyduğu mürəkkəb məsələnin, yəni, tematik materialın çoxtərkibli olmasını daim dəyişən dinamika ilə qarşılaşdırmaq problemini həll etməli olur.

Xüsusi qeyd etməliyik ki, tematik materialın inkişafında səs-vizual üsulların rolu böyükdür. Bu da təbiidir, axı “Saat” ətraf dünyanın cansız, yalnız mexaniki xüsusiyyəti olan bir simvolu kimi olmalıdır. Əvvəl I, daha sonra II mövzunun əsasını təşkil edən qısa təkrarlanan motiv, səs-vizual effekt qismində tıqqıldayan saat əqrəbinə bənzərlik yaradır.

Nümunə №2

Часы

Moderato con moto

“Müəllimin xatirəsinə” məcmuəsində I pyesdə olduğu kimi “Saat” pyesində də həm ortaq, həm də fərqli cəhətləri özündə birləşdirən mövzulara fərqli zaman ayrılır və ayrı-ayrı təqdim edilir. II mövzunun tematik cəhətdən çoxlaylı olmasına baxmayaraq bütün səsləri birləşdirən ritmik təşkilat dəqiq harmonik şaqul yaratdığından bu mövzunu birincidən fərqləndirir. Hər iki mövzunu birləşdirən müştərək cəhət Gis səsinin ostinatosudur ki, II mövzuda As kimi qeyd edilir. Zildə təkrarlanan akkordların kəskinliyi As səsi ilə sanki yoğurularaq təcavüzkar xüsusiyyətli böyük gərginlik yaradır. Burada hər akkord, inkişafda iştirak edən hər bir ahəng öz ştrixinə və dinamikasına malikdir.

Üçüncü inkişaf mərhələsində II mövzunun bütün qüvvəsi və amansızlığını özündə toplamış I mövzu yenidən qayıdır. Kulminasiyaya çataraq bu mövzu ayrı-ayrı intonasiya qırıqlarına qədər parçalanıb səpələnir. Belə təəssürat yaranır ki, sanki irəlilədikcə yolunda əzizlərimizi, sevdiklərimizi məhv edən zamanın qəddar gedişi bir faciə yaşayıb donub yerində qalır. Bütün pyesin inkişafı ostinat xüsusiyyətlidir və fakturaya dissonans səslənmələr daxil edilməklə, tematik xətlərin təzadlı polifonik uyğunlaşdırılması ilə inkişaf etdirilir.

“Sənsiz” adlandırılmış üçüncü pyes bütün silsilənin lirik mərkəzidir. “Zənn” aldatmamış, Zaman ən əzizi insanı özüylə aparmışdı, indi isə “Onsuz” yaşamağı öyrənmək lazımdır. “Sənsiz” miniatürünün ümumi inkişafı əvvəlkilərdən fərqlənir. Quruluş reprizsiz iki hissəli forma yaradan, bir-birinə təzadlı olan iki parçadan ibarətdir. Birinci hissə bir mövzunun inkişafına əsaslanır. Bu mövzu mahiyyət etibarilə polifonikdir və bir-birinə təzadlı olmayan, biri o birini tamamlayan səslərdən, səsaltı polifonik xətlərdən “toxunaraq” işıqlı və qayğısız obraz yaradır. Diatonik səslənmələrin hakim olduğu harmonik şaqul, kəskin səslənmələrin olmamasına əsaslanan melodik inkişaf bu obrazın yaranmasına səbəb olur. Bu mənada sözügedən mövzu silsilənin əvvəlki mövzularından kəskin fərqlənir. Mövzu variant dəyişikliklərə məruz qalaraq əsasən faktura dəyişiklikləri ilə fərqləndirilməklə iki dəfə keçirilir. Bu miniatürdə birinci hissənin bütün musiqi ifadə vasitələrinin tam məcmusu müəllifin ürəyində qorunub yaşayan Ustadın işıqlı obrazının yaranmasına xidmət edir.

Nümunə №3





Miniatürün II hissəsindəki musiqi çalarları bir qədər fərqlidir. Faktura yeni səslər və yeni intonasiyalarla zənginləşir. İnkişaf diatonika zonasından çıxır, əmələ gələn mürəkkəb harmonik ahəng dissonans səslənmələrə səbəb olur. Ümumilikdə bütün bu sadalananlar fakturanın yoğunlaşmasına və səslənmənin zənginləşməsinə gətirərək daha böyük gərginlik yaratmaqla müəllifin yaşadığı itkini miqyasını təsvir edir. Amma pyes işıqlı əhvalda, əsas E dur tonallığına qayıtmaqla, təmiz tonika kvartsektakkordu ilə bitməklə ümidləri bərpa edir.

Silsilənin ümumi məzmununu şərh edən E.Dadaşovanın fikrinə görə sevdiyin adamı, Ustadı, əziz Dostu, Müəllimi itirdikdən sonra insana nə qalır?! Yalnız xatirələrlə yaşamaq... Məcmuənin IV pyesi elə də adlandırılıb – “Xatirələr”. Bu kiçik pyesin bədii dünyası xüsusi dəyərə malik duyğuların çatdırılmasında cəmlənib. İnsanın reallıqdan çıxıb xatirə və xəyallar dünyasına üz tutmasıdır. Bütün bu fikirlər müvafiq olaraq pyesin xüsusi musiqi çalarlarını həyata gətirərək ölçüsüzlük, şəffaflıq və yüngüllük təəssüratı yaradır. Yüksək registrin tətbiqi, son dərəcə zərif dinamika, inkişafı tematizmdən imtina və inkişafın qısa motivlərə əsaslanması bu məqsədə xidmət edir. Bu cür az qala “hərəkətsiz” tematizm sərhədləri görünməyən forma yaradır ki, daxilində real hadisələrin mövcud olmadığı xülyalar dünyasının yaradılmasında simvolik üsul sayıla bilər.

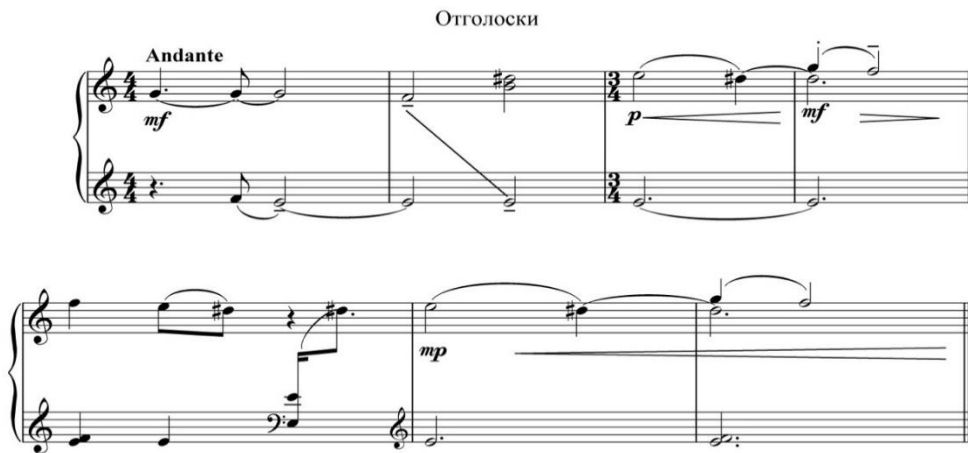
Nümunə №4



Silsilənin əvvəlki miniatürlərindən fərqli olaraq bu pyes monotematikdir və əvvəldən axıra kimi vahid emosional ruhunu saxlayır. Qeyd etməliyik ki, bu pyesdə əvvəlki nömrələrdə rastlaşdığımız major-minor tersiyalı üçsəslilik eyni zamanda həm şirin, həm də acı xatirələri əks edən səs simvolu olaraq daha böyük əhəmiyyət daşıyır.

“Səda” adlı V pyes məcmuənin ən inkişaflı miniatürüdür. Bununla belə pyes vahid obraz məzmunu ilə seçilir. Onun inkişafında iki mərhələ aydın sezilir: giriş hissəsi və əsas tematik material. Giriş bir oktava çərçivəsindən çıxmayan, uzadılmış səs və ahənglərin polifonik ifadə xüsusiyyəti ilə seçilən, maksimal dərəcədə şəffaf faktura ilə xarakterizə edilə bilər.

Nümunə №5



Növbəti bölmənin mövzusu isə intonasiya cəhətdən girişə yaxın olsa da xaraktercə daha aktiv və enerjilidir. Polifonik inkişafı saxlamaq şərti ilə harmonik şaqulun saxlanması şəraitində diapazonun genişlənməsi, fakturanın tədrici qatılaşdırılması baş verir. Bütün pyesin inkişafı kifayət qədər qısa, intonasiya cəhətdən yaxın tematik qurumların təkrarına əsaslanaraq tədricən artan gərginlik, növbə ilə bir-birini əvəzləyən dalğaların yekunda böyüyüb parlaq tonika ahənginin səs partlayışı ilə nəticələnməsinə əsaslanır.

Məcmuənin “Müəllimin xatirəsinə” adlandırılmış sonuncu pyesi qismində E.Dadaşovanın “Sarı gəlin” xalq havasını xoralın musiqi materialı kimi seçməsi də əlamətdar hadisədir. Silsilənin finalı üçün belə seçim əlbəttə, təsadüf deyildi və müəllifin dahi bəstəkarın simasının bütün milli mədəniyyət miqyasında əhəmiyyətli rolunu xüsusi qeyd etmək istəyi ilə əlaqədardır. Bu mənada “Sarı gəlin” xalq mahnısı Q.Qarayev yaradıcılığı ilə milli musiqi ənənələrinin bağlılığı və dahi bəstəkarın həmişə xalqın ürəyində sevilərək yaşaması ideyasının simvoluna çevrilir. Bundan əlavə, bu gözəllikdə olan xalq mahnısı dahi Sənətkarını itirmiş

Vətənin ümumxalq kədəri və qüssəsinin ifadəsinə çevrilir. Professor T.Seyidov Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisinin özəl üslub xüsusiyyətlərini tədqiq edərək bu aspekti vurğulamağa çalışır: “Elnarə Dadaşovanın Variasiyalarda (1971) müasir ifadə vasitələrinin xalq mahnı intonasiyaları ilə sintezi təqdim edilir” [17]. Məhz bu cür sintezi biz pyesin nümunəsində müşahidə edirik.

E.Dadaşova sonuncu pyesin inkişafını xalq mahnısının dəfələrlə faktura və harmonik cəhətdən yenilənən təkrarı üzərində qurur. Hər yeni səslənmədə bəstəkar xalq musiqi incisinin emosional dərinliyini tədricən açmağa çalışır. Biz yenə də fakturada tematizmin çoxlaylı xüsusiyyətindən, səsaltı polifoniyanın çoxluğu və tematik materialın xətti inkişaf üsullarından danışa bilərik.

Nümunə № 6



Qeyd edək ki, Elnarə Dadaşovanın yaradıcılığını tədqiq edən Z.Dadaşzadə öz araşdırmasında bəstəkarın bir sıra əsərlərində neoklassik təmayüllərin müşahidə edildiyini qeyd edir [4, s.9]. Bu mənada, yəni polifonik başlanğıcın aparıcı xüsusiyyətinə görə “Müəllimin xatirəsinə” fortepiano pyesləri məcmuəsi bəstəkarın yaradıcılığında neoklassik tendensiya qismində dəyərləndirilə bilər. “Bu prelüdlərin ifası gənc ifaçıların bir sıra mühüm keyfiyyətlərini inkişaf etdirməyə qadirdir. Səsin keyfiyyəti, nüanslar, ştrixlər üzərində iş, artikulyasiya və applikaturanın özünəməxsusluğu, alətin tembr palitrasının rəngarəng açılışı – bütün bu xüsusiyyətlər E.Dadaşovanın fortepiano prelüdlərinin özünəməxsusluğunu müəyyən edən cəhətlərdir. Bu xüsusiyyətlərlə təmas gənc ifaçının yaradıcılıq təxəyyülünü genişləndirir” [7, s.20].

Beləliklə, Elnarə Dadaşovanın “Müəllimin xatirəsinə” fortepiano silsiləsinin təhlili bizə bəzi xüsusiyyətlərin aşkar edilməsinə əsas verir. Bütün pyeslərin inkişaf üsullarında polifonik başlanğıcın aparıcı mövqedə olması, tematizmin xü-

susiyyətindən və hər konkret pyesin bədii obrazından asılı olmayaraq polifonizmdə həm imitasiya başlanğıcının, həm də daha artıq müxtəlif tematik layların təzadlı vəhdətinə əsaslanan şəkildə təzahür etməsi diqqəti cəlb edir. Polifonik başlanğıc əzəmindən bir neçə melodik xətdən ibarət mövzuların təqdimatı şəklində müşahidə edilir. Bəzi epizodların təzadlı polifonik kombinasiyalarında tematizm daxili politonal qarşılaşdırmaları ortaya çıxarır. Pyeslərin harmonik əsasına diqqət ayırısaq burada dissonans səslənmələrin konsonanslar üzərində hakim olması qənaətinə gələ bilərik. Bu dissonans ahənglərin bəziləri əzəmindən, digərləri isə polifonik inkişaf nəticəsində təzadlı səslənmələrə çevrilməsi məcmuənin bədii obraz aləmi ilə əlaqədardır. Silsilənin dinamik xüsusiyyətləri də xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Ümumilikdə hər pyes nəfis şəkildə fərqləndirilmiş, dəyişkən və bədii obraz inkişafına çevik reaksiya verən dinamikaya malikdir. Bəstəkarın təfəkkürünün polifonikliyi musiqi dilinin məhz bu elementinə bilavasitə təsir edib. Bir çox hallarda müəllif eyni zamanda səslənən melodik xətləri fakturada fərqli dinamika ilə işarələyir. Onu da vurğulamalıyıq ki, hər pyesin bəzi ahəng və intonasiyaları vacib dramaturji düyün nöqtələrində peyda olaraq leyntintonasiya və leytaəng xüsusiyyəti daşımağa başlayır.

Ümumilikdə E.Dadaşovanın “Müəllimin xatirəsinə” məcmuəsi bəstəkarın yaradıcılığında əlamətdar əsərlərdən biridir. Burada ifadə vasitələri potensialının dəqiq istifadəsi müəllifin yaşadığı duyğu və həyəcanın mənzərəsini yarada bilmişdir. Müxtəlif pyeslərdə, fərqli inkişaf mərhələlərində biz hekayəti nəql edən keçirdiyi psixoloji durum mərhələləri ilə bərabər ətraf dünya obrazlarını, ümum-xalq istək və duyğularını da müşahidə edirik. Bu mənada silsilənin əsas tendensiyası kimi müəllifin şəxsi həyəcanının dahi Ustadın xatirəsinə yönəldilmiş ümum-xalq ehtirama qədər inkişaf etdirə bilməsi xüsusi qeyd edilməlidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan xalq mahnıları. 2 cildə, I c., Tərtib edən S.Kərimi; red.: E.Dadaşova. B.: Öndər, 2005, 168 s.
2. Azərbaycan xalq mahnıları. 2 cildə, II c., Tərtib edən S.Kərimi; red.: E.Dadaşova. B.: Öndər, 2005, 128 s.
3. Dadaşova E.R. Polifoniya üzrə qısa mühazirələr kursu. B.: APU, 1991, 112 s.
4. Dadaşzadə Z. Elnarə Dadaşova B.: Şərq-Qərb, 2015, 32 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000476899>
5. Dadaşzadə. Z.A. Elnarə Dadaşova. / Azərbaycan musiqi tarixi. V cild. XX fəsil. Bakı: Elm, 2020, s.541-571.
6. Dadaşzadə Z.A. Nikbin dünyaduyumlu bəstəkar. / Dadaşzadə Z.A. Biz də bu dünyanın bir hissəsiyik... Bakı: Nurlan, 2004, s.141-150
7. Əliyeva, D. H. Elnarə Dadaşovanın “6 prelüd” silsiləsinə ifaçılıq təhlili. Metodik göstərişlər: “Ümumi fortepiano” fənni üzrə bakalavr və magistr pilləsində təhsil alan tələbələr üçün / Azərb. Resp. Təhsil Nazirliyi, Azərb. Resp. Təhsil

- Problemləri İn-tu, Ü.Hacibəyli ad. Bakı Musiqi Akad. Bakı, 2009, 22 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=87632&pno=4>
8. Əliyeva F. Musiqi ilə çağlayan ürək. // “Azərbaycan qadını” jurnalı, No 11-12, 1992, s.1.
 9. Əliyeva N. Elnarə Dadaşovanın “Səda” əsərində milli üslubun təzahür prinsipləri. // “Konservatoriya” jurnalı 2018 No1(39) s.35-39 URL: <http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2018/03/Konservatoriya-2018-1-35-39.pdf>
 10. Əlizadə F., Axundova N. Qadınlar musiqidə. // “Musiqi dünyası” jurnalı, No 1, 1999, s.154-155.
 11. Hacımusalı O. Musiqi dünyasında iz qoyan sənətkar. // “Xalq Cəbhəsi” 2012. 27 yanvar. s.13. URL:<http://anl.az/down/meqale/xalqcebhəsi/2012/yanvar/228460.htm>
 12. Məmmədova S. Elnarə Dadaşovanın “Sayalı” baletinin müxtəlif redaksiyalarının müqayisəli təhlili. // “Konservatoriya” jurnalı 2018 No 4 (42) s.60-65 URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2018/12/Konservatoriya-2018-4-60-65.pdf>
 13. Xəyalə Günəş. Bəstəkar zamanın nəbzini tutur. (Elnarə Dadaşova ilə müsahibə). Palitra. 2014. 13 mart. s.12. URL: <http://anl.az/down/meqale/palitra/2014/mart/357913.htm>
- Rus dilində**
14. Ахмедова С. Конвергентность «концерта-симфонии» Эльнары Дадашевой. // Электронный журнал “Harmoniya” URL:<http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=587>
 15. Дадашева Э. Некоторые особенности мелодических отклонений в азербайджанских народных танцах. Электронный журнал “Harmoniya” URL:<http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=233>
 16. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений М.: Музыка, 1967, 750 с.
 17. Сеидов Т. Фортепианные пьесы азербайджанских композиторов 70 – 80-х годов XX века. Электронный журнал “Harmoniya” URL:<http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=200>
 18. Способин И. Музыкальная форма М.: Музыка, 1984, 401с.
- Saytoqrafiya:**
19. Bəstəkar Elnarə Dadaşova haqqında veriliş - Mədəniyyət kanalı. (16.08.2018) URL:<https://www.youtube.com/watch?v=4dEAu6ndV8c>
 20. Bəstəkarlar İttifaqı. Dadaşova Elnarə Rəhimağa qızı. URL:http://composers.musigi-dunya.az/az/composers_d.html
 21. Гарифуллин Р. <https://psyfactor.org/lib/garifullin49.htm>
 22. Elnarə Dadaşova. URL: <https://sozmusiqi.wordpress.com/az/composer/elnares-dadashova/>
 23. Список произведений Эльнары Дадашевой. URL: http://e-library.musigi-dunya.az/gn_katalog/author_ct_d.html

24. Vikipediya, azad ensiklopediya. Elnarə Dadaşova.
URL:https://az.wikipedia.org/wiki/Elnar%C9%99_Dada%C5%9Fova
25. Uşaq musiqi və incəsənət məktəblərinin tədris portalı. Elnarə Dadaşova.
URL:http://music.mctgov.az/az/view/357/24/Dadasova_Elnare

Лейла АСЛАНОВА

Докторант БМА им. У.Гаджибейли

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ» ЭЛНАРА ДАДАШЕВОЙ

Резюме: Представленное исследование посвящено изучению стилистических черт фортепианного цикла «Памяти учителя» Э.Дадашевой. Этот цикл занимает особое место среди фортепианных произведений композитора. Данное произведение – личная исповедь автора, поэтому в содержании исследования важное место занимает раскрытие образного содержания каждой миниатюры цикла. Одновременно автор изучает особенности музыкального языка произведения, его структурной организации. В статье уделяется внимание взаимосвязи музыкального развития каждой миниатюры с его образным содержанием.

Ключевые слова: Эльнара Дадашева, фортепиано, цикл, образное содержание, форма, музыкальный язык, лейтинтонация

Leila ASLANOVA

BMA named after U. Hajibeyli, doctoral student

STYLISTIC FEATURES OF THE PIANO CYCLE "TO THE MEMORY OF THE TEACHER" E. DADASHEVA

Summary: The presented research is devoted to the study of stylistic features of the piano cycle "In Memory of the Teacher" by E.Dadasheva. This cycle holds a special place among the composer's piano works. This cycle is the personal confession of its author. Therefore, in the content of the study, an important place is occupied by the disclosure of the figurative content of each miniature of the cycle. At the same time, the author studies all the features of the musical language of the work, its structural organization. The article pays close attention to the relationship between the musical development of each miniature and its figurative content.

Keywords: Elnara Dadasheva, piano, cycle, figurative content, form, musical language, leyintonation

Rəyçilər: sənətşünaslıq doktoru, professor Gülzar Mahmudova
sənətşünaslıq doktoru, professor Könül Nəsirova

Vüqar ƏLİYEV

AMK-nın “Muğam (xanəndə)” kafedrasının baş müəllimi

Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: eliyev.vqar@bk.ru

BAYATI-ŞİRAZ MUĞAMI HAQQINDA BƏZİ MÜLAHİZƏLƏR

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə “Bayatı-Şiraz” və “Bayatı-İsfahan” muğamlarının oxşar və fərqli cəhətləri qeyd olunur, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarının “Bayatı-Şiraz” muğamı əsasında simfonik muğam janrında yazdığı əsərlərdən söhbət açılır.*

***Açar sözlər:** Muğam, şərq, musiqi, simfonik muğam, dəstgah, xanəndə*

Muğamın bir janr kimi araşdırılmasına hələ Orta əsrlərdən başlanmış və bu günə qədər də tədqiqatlar davam edir. Klassik şərq muğamı 12 əsas muğam və 6 avazatdan ibarət olub [14]. Əsas muğamlara Üşşaq, Nəva, Busəlik, Rast, Əraq, İsfahan, Zirəfkənd, Büzürk, Zəngülə, Rəhavi, Hüseyni və Hicaz, avazatlara isə Şahnaz, Mayə, Səlmək, Novruz, Kərdaniyə, Güvaştıdan aid olub. Muğamlar müxtəlif tarixi dövrlərdə yaşamış musiqiçilərin ifalarında, habelə tanınmış musiqişünas alimlərin elmi əsərlərində yaşayaraq müasir dövrə kimi gəlib çatmışdır. Bu keşməkeşli dövrlərdə muğamların bəziləri ad, kök-tonallıq və ifa xüsusiyyətləri baxımından dəyişikliyə məruz qalmışdır [7]. Bu mənada Azərbaycanın muğam sisteminə daxil olan “Bayatı-Şiraz” muğamının [12, s.39] adını xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Şifahi-professional musiqimizin əsas muğamlarından biri olan “Bayatı-Şiraz”ın eyni adda məqamı da mövcuddur. “Bayatı-Şiraz” məqamının quruluşu 1-1-1/2 ton formullu iki tetraxordun orta yarım ton vasitəsilə, yəni k_3 intervalı məsafəsində birləşməsindən ibarət olub, 9 pillədən ibarət səssirasına malikdir [8, s.104]. Məqamın səssirasına II, IV, VI, VIII pillələri istinad dayaq pilləsi olaraq Bayatı-Şiraz muğamının şöbələrinin əsasını təşkil edir ki, bu məqamda qurulan musiqi nümunələri həmin pillələrə əsaslanır. Bayatı-Şiraz muğamının təsnifləri, rəngləri, eləcə də bir çox xalq mahnı və rəqsləri bayatı-şiraz məqamına əsaslanır.

Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli Bayatı-Şirazı dinləyicidə qəmginlik hissi oyaqdan muğam adlandırmışdır [8, s.16]. Öz axıcı və dərin təsir gücünə görə “Bayatı-Şiraz”a “musiqinin gəlini” (yəni “ərusi-musiqi”) deyirlər və bu dəstgah “sol” bayatı-şiraz məqam kökündə ifa olunur [1, s.61-66]. Ə.Bakıxanov isə Bayatı-Şirazın həzin bir melodiya malik muğam olduğunu qeyd etmişdir [3, s.14].

V.Xəlilovun tərtib etdiyi “Muğamların tədrisinə aid metodik tövsiyələr” kitabında tarzən K.Əhmədovun fikirləri diqqəti cəlb edir: “...görməli musiqiçilərimiz və tarzənlərimiz indi “Bayatı-Şiraz” muğamına tam qəmginlik gətirən muğam kimi baxmırlar. Bu muğamın indiki ifa səviyyəsi, melodik quruluşu, xüsusilə “Bərdəşt” və “Mayeyi Bayatı-Şiraz”ın əlvan çalarlarla, təntənəli çalınması onu qəmginlikdən, qüssədən uzaq olduğunu göstərir. ...Çox güman ki, “Bayatı-Şiraz” muğamının bundan çox-çox əvvəlki ifa variantları dinləyicidə daha artıq qəm-qüssə oyadıb. İndi tam başqa cürdür. Səpkilər, nəfəslər, texniki ştrixlər dəyişmiş, xeyli inkişaf etmişdir” [9, s.22].

“Bayatı-Şiraz” muğamı tarixi keçmişdə “İsfahan” muğamı adlandırılmış və on iki klassik muğamlardan biri olmuşdur. Yəni müəyyən olunmuşdur ki, Bayatı-Şiraz muğamı VI-VII əsrdən bu günə kimi gəlib çıxmış “İsfahan”, sonralar isə “Bayatı-İsfahan” adlandırılan muğamın müasir variantıdır [15]. M.M.Nəvvab “Vüzühül-ərqam” risaləsində “Bayatı-Şiraz” muğamını şöbə kimi göstərmiş, 12 muğamdan beşincisini “İsfahan” adlandırmışdır [13, s.24].

“Bayatı-Şiraz” və “Bayatı-İsfahan” muğamlarının müqayisəli təhlilini aparsaq görərik ki, Bayatı-İsfahan muğamının tərkib hissələri Bayatı-Şiraz dəstgahına nisbətən fərqlidir. Burada hər iki dəstgahda yerləşən şöbə və guşələrin ardıcılığı eyni deyil. Məsələn, Bayatı-İsfahan dəstgahında Bərdəşt şöbəindən sonra Nişibi-fəraz şöbəsi gəlsə, Bayatı-Şiraz dəstgahında Bərdəştdən sonra Mayə şöbəsi ifa olunur. Zil şöbədə isə Bayatı-İsfahan dəstgahında Bayatı-İsfahan şöbəindən sonra Nühüft guşəsi gəldiyi halda, Bayatı-Şiraz dəstgahında Bayatı-İsfahan şöbəindən sonra “Zil Bayatı-Şiraz” şöbəsi ifa olunur [6].

Daha bir fərqli cəhət muğamlar arasında ifa edilən keçid xüsusiyyətli şöbələrdir. Bayatı-İsfahan muğam dəstgahında əgər şur məqamlı şöbələr üstünlük təşkil edirsə, Bayatı-Şiraz dəstgahında [19] artıq bu şöbələrə rast gəlmirik. Oxşar keçid şöbələr isə eyni ilə saxlanılır. Məsələn, “Xavəran” və “Üzzal” şöbələri hər iki muğam dəstgahının tərkibinə daxildir. Burada diqqət çəkən digər cəhətlərdən biri də dəstgahlardakı şöbələrin sayı ilə bağlıdır. Məsələn, Bayatı-İsfahan muğamı 22 şöbə və guşədən ibarət olduğu halda, Bayatı-Şiraz dəstgahı 9 şöbə və guşə ilə tamamlanır. Sözügedən muğam dəstgahlarında şöbə və guşələrin ardıcılığı, həmçinin say baxımından bir sıra oxşar və fərqli cəhətləri müəyyən olunmuşdur. Buradan belə bir nəticəyə gəlirik ki, Bayatı-Şiraz Bayatı-İsfahan muğamından törənən bir dəstgahdır. Bu dəstgahın hər bir şöbə və guşəsində Bayatı-İsfahan muğamı ilə bir bağlılıq mövcuddur.

Muğam sənəti həm xanəndə, həm də sazəndə (instrumental ifaçı) tərəfindən ifa edildiyi üçün, bu sənət sahəsi özündə iki – vokal-instrumental və instrumental qolu birləşdirir. Vokal instrumental muğam növündə xanəndənin səsinin keyfiyyətindən asılı olaraq muğamlar dəstgah (tam) və ya natamam (qısaldılmış) halda ifa edilə bilər [23; 24, s.190-215]. Dəstgah halında ifa zamanı muğama xas olan bütün xüsusiyyətlər tam şəkildə icra edilməlidir. Yəni muğamın Dəramədindən

başlayaraq sonuncu şöbəsinə kimi ardıcıl olaraq şöbə və guşələrin, eyni zamanda onların aralarında ifa edilən təsnif, rəng və ya diringələrin ifası mütləqdir. Instrumental muğam isə ifaçılıq üslubuna uyğun olaraq asanlıqla dəyişə bilən orijinal janr incisidir. İfaçı öz texnikasına, üslubuna uyğun olaraq muğamları ifa edə və onlara özünəməxsus tərzdə improvizasiyalar və bəzəklər vura bilər. Bu da muğamların inkişafında və zənginləşməsində əsaslı amil sayılır.

Azərbaycanda Bayatı-Şiraz dəstgahının mahir ifaçılarından Ərdəbildə XIX əsrin 20-ci illərində anadan olmuş, Tiflisdə yaşayıb yaratmış xanəndə Səttarı, habelə Ağabala Ağa Səid oğlunu, Cabbar Qaryağdıoğlunu, Dadaş Muradxanovu, Əbülhəsən xan Azər İqbal-Soltanı, Qasım Abdullayevi (Zabul Qasım), Mirzə Gülləri, İslam Abdullayevi, Seyid Şuşinski, Musa Şuşinski, Zülfü Adıgözülovu, Hüseynağa Hacıbababəyovu, Xan Şuşinski, Yavər Kələntərini, Əliövsət Sadıqovu, Mütəllib Mütəllibovu, Sara Qədimovanı, Yaqub Məmmədovu, Əlibaba Məmmədovu, Nəriman Əliyevi, Eynulla Əsədovu, Mürşüd Məmmədovu, Ağababa Novruzovu, Qaraxan Behbudov, Ramiz Hacıyevi, Arif Babayevi, Rəsmiyyə Sadıqovanı, Cənəli Əkbərova, Vahid Abdullayevi, Ağaxan Abdullayevi, Nisə Qasimovanı, Sahibə Əhmədovanı (Abbasova), Alim Qasimovu, Mənsüm İbrahimovu, Zəhid Quliyevi, Mələkxanım Əyyubovanı, Zabit Nəbizadəni, Məhərrəm Həsənovu, Almaz Orucovanı, Gülistan Əliyevanı, Nuriyyə Hüseynovanı, Gülyaz Məmmədovanı, Nəzakət Teymurovanı, Səbuhi İbayevi və b. göstərmək olar.

Instrumental muğam sənətində isə muğamlar dəstgah və ya natamam halda ifa edilərək yalnız bir musiqi alətinin ifası ilə səsləndirilir. Bu zaman ifaçıdan muğam şöbələri arasında təsnif, rəng və ya diringə tələb edilmir. Lakin buna baxmayaraq ifaçı alətdə mükəmməl ifa etməklə yanaşı, həm muğamın bütün kompozisiyasının quruluşunun qanunauyğunluqlarına, həm də şöbədən-şöbəyə keçidin məntiqinə bələd olmalıdır.

XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Azərbaycan musiqi mədəniyyətində muğamlar üzərində bir sıra bəstəkar əsərləri, o cümlədən simfonik muğamlar, solo alət və xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərlər yazılmışdır. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ayrılmaz qollarından biri olan simfonik musiqidə muğamların müxtəlif qaydada istifadəsi milli bəstəkarlıq məktəbinin nailiyyətlərindən birinə çevrilmişdir. Məhz buna görə simfonik muğam janrı Azərbaycan musiqi mədəniyyətində xüsusi yerlərdən birini tutur. Haqqında danışdığımız janrın yarıdıcısı görkəmli bəstəkarımız xalq artisti Fikrət Əmirov olmuşdur. O, sözügedən janrı 1948-ci ildə yaratmış və bu janr ona nəinki Azərbaycanda, eyni zamanda bütün dünyada şöhrət qazandırmışdır. Bəstəkar muğamlarda şöbə, guşə, eyni zamanda onlar arasında yerləşən rəng və təsniflərin musiqi materialına və kompozisiya xüsusiyyətlərinə söykənərək “Şur”, “Kürd-Ovşarı” və “Gülistan Bayatı-Şiraz” kimi simfonik muğamlarını yazmışdır. Bu işdə ona tövsiyələr vermiş ustad sənətkarlardan Cabbar Qaryağdıoğlunun, Qurban Primovun, Seyid Şuşinski və Bülbülün müəyyən rolu vardır.

“Gülüstan Bayatı-Şiraz” simfonik muğamını Fikrət Əmirov 1971-ci ildə tamamlamışdır. Bu əsər barədə bəstəkar aşağıdakı fikirləri söyləmişdir: “Yeni yazdığım “Gülüstan Bayatı-Şiraz” əsəri kamera orkestri, zərb alətləri və müğənni üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bunun da mənası vardır. Məlum olduğu kimi “Bayatı-Şiraz” muğamı incə hissələrin ifadəsi, lirik əhval-ruhiyyəsi və poetikliyi ilə fərqlənir. Bu muğam o birilərinə nisbətən daha yığcamdır. Mənə elə gəlir ki, kamera orkestri muğamın bütün incə çalarlarını, məna incəliklərini dinləyiciyə daha yaxşı çatdırı bilər” [5, s.219-220].

“Gülüstan Bayatı-Şiraz” simfonik muğamı, klassik Bayatı-Şiraz muğamının simfonikləşmiş formasıdır. Bu əsərdə istifadə olunan muğamın şöbə və guşələri XIX əsrin sonlarına qədərki dövrlərdə ifa edilən Bayatı-İsfahan muğamından götürülmüşdür. Bir daha xatırladaq ki, həmin dövrlərdə Bayatı-Şiraz muğamının adı Bayatı-İsfahan kimi adlandırılaraq 21 şöbə və guşə şəklində çalınıb oxunardı [1, s.62]. Onu da əlavə edək ki, bəstəkar bu əsərini qədim Şərq şairləri Sədi və Hafiz Şiraziyə həsr etmişdir. O, əsər üzərində işləyərkən həmin sənətkarların vətəniyə gəzmiş, məzarlarını ziyarət etmişdir [1, s.136].

Görkəmli bəstəkar F.Əmirovun “Gülüstan Bayatı-Şiraz” simfonik muğamında həm klassik Bayatı-Şiraz muğamının şöbə və guşələrini qısa formada təqdim edir, onları özünəməxsus improvizasiya yolu ilə simfonik şəkildə zənginləşdirir, həm də burada xalq musiqisindən tezislər şəklində istifadə edərək Azərbaycan xalq incilərini öz əsərində yaşadır.

F.Əmirov yaradıcılığının davamı kimi simfonik muğam janrına bir sıra bəstəkarlar da müraciət etmiş və bu sahədə yeni əsərlər yaratmışlar. Bunlardan Niyazinin (“Rast”), Süleyman Ələsgərov (“Bayatı-Şiraz”), Tofiq Bakıxanov (“Hümayun”, “Rahab”, “Şahnaz”, “Düğah”) və Nazim Əliverdibəyov (Orqan üçün muğam kompozisiya “Bayatı-Şiraz”) kimi bəstəkarların adlarını çəkmək olar [18].

Azərbaycanın görkəmli bəstəkarlarından olan xalq artisti Süleyman Ələsgərovun (1924-2000) yaradıcılığında müxtəlif əsərlərlə yanaşı simfonik muğam janrı da aparıcı yerlərdən birini tutur. Simfonik janrda bəstəkar Bayatı-Şiraz muğamına müraciət etmişdir. O, “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamını 1952-ci ildə yazmışdır. Bəstəkar burada muğamın şöbə və guşələrini, eyni zamanda onlar arasında ifa edilən təsnif və rəngləri olduğu kimi saxlamaqla, muğamı dəstgah şəklində simfonik orkestr üçün işləmişdir.

Tanınmış bəstəkar Nazim Əliverdibəyovun (1926-1985) yaratdığı əsərlər içərisində də bilavasitə muğamla sintez olunmuş janrlar mühüm yerlərdən birini tutur. Məsələn, 1972-ci ildə Mirzə Şəfi Vazehin şeirləri əsasında yazdığı bir pərdəli “Muğam” xoreoqrafik miniatürünü, orqan üçün “Bayatı-Şiraz”, “Elegiya” əsərlərini qeyd etmək olar. Orqan üçün yazılmış “Bayatı-Şiraz” əsərində eyniadlı muğam dəstgahının şöbə və guşələri müəyyən ardıcılıqla ifa edilir. Bəstəkar əsərə muğamın Bərdəşt şöbəsinin ifası ilə başlamışdır [2, s.84-85]. Qeyd edək ki, təsniflər muğam dəstgahlarında şöbədən-şöbəyə keçidlərdə körpü rolunu oynaya

yır. Bu baxımdan da bəstəkar “Mayə” və “Bayatı-İsfahan” şöbələri arasında “Küçələrə su səpmişəm” xalq mahnısından körpü kimi istifadə etmişdir (xatırladaq ki, bu kimi yanaşmaya S.Ələsgərovun “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamında da rast gəlinir). Beləliklə, bəstəkar bu əsərdə Bayatı-Şiraz muğamını məhz orqan alətində dünyaya çatdırmağı qarşısına məqsəd qoymuşdur. Əsərdə bəstəkar muğamın şöbə və guşələri ilə yanaşı xalq musiqisindən də geniş istifadə etmişdir. Qeyd edək ki, bəstəkarın bu əsəri Azərbaycanda, o cümlədən, bir çox xarici ölkələrdə orqan ifaçıları tərəfindən həvəslə ifa edilir. Bu da Azərbaycanın şifahi ənənəli musiqi mədəniyyətini orqan alətində dünya səviyyəsində tanıtdırmağın vacib amillərindən biridir.

Xalq artisti, bəstəkar Eldar Mansurov isə “Bəhramnamə” kompozisiyasında Bayatı-Şirazı rok musiqisi ilə sintez etmişdir. Onun yaradıcılığında “Yeddi gözəl” rok-operası, “Kleopatra” və “Olimp” rok baletlərinin, habelə “Mahur-hindi” simfonik muğamının yer alması bəstəkarın bu istiqamətdə axtarış aparmasına dəlalət edir.

E.Mansurovun 2004-cü ildə yazdığı və yaradıcılığının zirvəsi sayılan “Bəhramnamə” əsərini atası, məşhur tarzən xalq artisti Bəhram Mansurovun əziz xatirəsinə həsr etmişdir. Daima yenilik axtarışında olan bəstəkar “Bəhramnamə” əsərində özünün orijinal janr üslubunu da yaratmış oldu. Bu janrı rok-muğam adlandırmaq olar. Bəstəkar “Bəhramnamə” əsərində atası Bəhram Mansurovun lent yazılarından geniş istifadə etmişdir. Burada işlədilən muğam hissələri B.Mansurova, digər musiqi parçaları isə Eldar Mansurova aiddir. Sözügedən əsər iki layihədə və iki versiyada işlənilib: ilk versiya instrumental, ikinci versiyada isə vokal-instrumental.

“Bəhramnamə” əsərinin instrumental versiyasında müəllif 12 muğamın ifasına yer ayırmışdır. Bunlar “Bayatı-Şiraz”, “Segah”, “Mahur-Hindi”, “Şur”, “Şüştər”, “Rast”, “Hümayun”, “Bayatı-kürd”, “Çoban-bayatı”, “Nəva-Nişapur”, “Kürdü-şahnaz” və “Çahargah”dır. E.Mansurov “Bəhramnamə” əsərinin “Bayatı-Şiraz” bölümündə atasının ifasında klassik muğam üslubunun orijinallığını qoruyub saxlamışdır. Əsərdə ifa olunan şöbələr caz və rok üslublu musiqi ilə müşayiət edilir ki, bu da klassik Azərbaycan muğamının tamamilə yeni şəkildə və yeni formada dünyaya çatdırılması deməkdir.

Fikrimizi yekunlaşdıraraq deyə bilərik ki, muğam və Avropa musiqi janrlarının sintezi nəticəsində milli musiqimizdə hibrid janrlar – muğam operası və simfonik muğam, caz-muğam və rok-muğam yaranmışdır. Muğam vasitəsilə əldə edilmiş novatorluq Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbini dünyada tanıtdı. Muğamın bəstəkar yaradıcılığında istifadəsi bu gün də özünü müxtəlif formada təzahür etdirir.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində

1. Axundov İ.A. Azərbaycan muğamları. Monoqrafiya. B.: Mütərcim, 2015, 96 s.
2. Abdullayeva M. Azərbaycan musiqi tarixi. IV cild. Nazim Əliverdibəyov. B.: 2019, s.76-102
3. Bakıxanov Ə.M. Ömrüm sarı simi. B.: Işıq, 1985, 78 s.
4. Bayramov T. Muğam ifaçılığı sənətinin formalaşmasında Mir Möhsün Nəvvabın rolu Konservatoriya” jurnalı 2017 - 3(37) s.4-9. URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2020/03/Konservatoriya-2017-3-4-9.pdf>
5. Əmirov F.C. Musiqi aləmində. B.: Gənclik, 1983, 272 s.
6. Ələkbərov S. Bayatı-Şiraz muğamında “İsfahanək” şöbəsi. // “Konservatoriya” jurnalı. 2020 1-2, s. 6-10. URL: http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2020/06/Konservatoriya_2020-1-2.6-10.pdf
7. Əliyev İ. XIX-XXI əsrlərdə Azərbaycan muğam sənətinin təkamülünə dair. // “Konservatoriya” jurnalı, 2015-3, URL:<http://konservatoriya.az/?p=1311>
8. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 154 s.
9. Xəlilov V.C. Muğamların tədrisinə aid metodik tövsiyələr. B.: XTN, 1982, 45 s.
10. İmrani R.H. Muğam tarixi. B.: Elm, 1998, 280 s.
11. Məmmədova R.A. Azərbaycan muğamı. B.: Elm, 2002, 278 s.
12. Muğam ensiklopediyası. Redaksiya heyətinin sədri və baş redaktor M.Əliyeva. B.: Heydər Əliyev Fondu, 2008, 216 s. URL: <http://mugam.musigi-dunya.az/>
13. Nəvvab M.M. Vüzuh-ül-Ərqa, B.: Elm, 1989, 84 s.
14. Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərənəşr. 2006, 541 s
15. Tağıyev R. VI-XIV əsrlərdə “İsfahan” muğamı. // “Konservatoriya” jurnalı. 2017-2. s.25-29. URL:[http://konservatoriya.az/pdf/Konservatoriya-2017-2\(25-29\).pdf](http://konservatoriya.az/pdf/Konservatoriya-2017-2(25-29).pdf)
16. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərənəşr, 1991, 219 s.

Rus dilində

17. Гулийев А.Н. Принципы контрастности в музыкальной драматургии азербайджанского мугама. B.: Şərq-Qərb, 2009, 136 c.
18. Мамедов Р. Гибридный жанр азербайджанской музыки – «Симфонический мугам» //“Konservatoriya” jurnalı 2017№3 (37) s.84-94 <http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2017/09/Konservatoriya-2017-3-84-94.pdf>

Saytoqrafiya

19. Alim Qasimov — Bayatı-Şiraz. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=lyYEpOXiC8U>
20. Bayatı-Şiraz. URL:http://kataloq.cmap.az/az/cultural-heritage/Music_Dance/Mugham/597
21. Vikipediya, azad ensiklopediya. Səfiəddin Urməvi. URL:https://az.wikipedia.org/wiki/S%C9%99fi%C9%99ddin_Urm%C9%99vi
22. Eldar Mansurov — "Bəhramnamə" - Bayatı-Şiraz (İfa: Elxan Mansurov (Tar)) | 2005 URL:<https://www.youtube.com/watch?v=PUG66cfOOnI>

Notoqrafiya:

23. Əsədullayev A.M. Bayatı-Şiraz və Hüməyun. B.: Adiloğlu, 2003, 48 s.
24. Məmmədli Ə. Azərbaycan muğamları (Instrumental). B.: Azərbaycan, 2010, 328 s.

Вугар АЛИЕВ

Старший преподаватель АНК

НЕКОТОРЫЕ РАССУЖДЕНИЯ О МУГАМЕ “БАЯТЫ-ШИРАЗ”

Резюме: В представленной статье отмечается сходство и различие мугамов «Баяты-Шiraz» и «Баяты-Исфахан», а также рассказывается о произведениях азербайджанских композиторов в жанре симфонического мугама на основе мугама «Баяты-Шiraz».

Ключевые слова: мугам Баяты-Шiraz, мугам Баяты-Исфахан, симфонический мугам, джаз-мугам, рок- музыка и мугам

Vugar Aliyev

Chief teacher of ANC

SOME REFLECTIONS ABOUT MUGHAM «BAYATI-SHIRAZ»

Summary: The article highlights similar and different aspects of Bayati-Shiraz and Bayati-Isfahan mughams, as well as works written by Azerbaijani composers in the symphonic mugham genre based on Bayati-Shiraz mugham.

Keywords: Mugham, East, music, symphonic mugham, dastgah, singer

Rəyçilər: professor Arif Babayev

professor Fəxrəddin Dadaşov

DAHA BİR ELEKTRON ÇALĞI ALƏTİ – RA.TAR

Tarixən elmin, incəsənətin bütün sahələri üzrə Azərbaycanın istedadlı övladları öz ixtiraları, kəşfləri ilə bəşəriyyətə xeyir verib cəmiyyəti irəli aparıblar. Çalğı alətlərimizin zamanla təkrarən təkmilləşməsi həmin dövrün tələbindən doğur. İstər simli, istər nəfəs, istərsə də zərb alətləri dövrə, zamana uyğun olaraq bərpa, təkmilləşmə tələb edir və yeniləri yaranır. Yeni çalğı alətlərinin meydana çıxması da hər dövrün tələbinə uyğun olaraq istedadlı insanların sayəsində özünə yer alır və təsdiqini tapır. Əlbəttə, hər yeni yaranan musiqi aləti gələcək zamanətini ala bilmir və sıradan çıxır.



Tanıtm: “Ramil Nadir oğlu İsgəndərov 1986-cı il yanvarın 7-də Cəbrayıl rayonunun Şıxalıağalı kəndində anadan olub. I sinfi kənd məktəbində oxuyub və sonra köçkünlük dövrü başlayıb. Ramil Bakıda dörd müxtəlif ümumtəhsil məktəbində oxuyub. Onun istedadını duyan valideynləri Ramilin musiqi təhsili almasını da istəyiblər. Ramil 1998-2003-cü illərdə Binəqədi rayon Mərkəzi Mədəniyyət Evinin tar sinfində təhsil alıb. O, 2003-2009-cu illərdə Azərbaycan Milli Konservatoriyası tərkibində Musiqi Kollecinə tar ixtisasına yiyələnib. Ramil Kollecdə xalq artisti Elçin Həşimovdan muğam, əməkdar incəsənət xadimi Ramiz Əzizovdan ixtisas-not dərsi alıb. Təhsil illərində o, nümunəvi tələbə kimi sayılıb-seçilib. R.İsgəndərov köçkünlük həyatı yaşayan Şuşa rayon Turşsu kənd uşaq musiqi məktəbinin xanəndəlik sinfində 2010-cu ildən konsertmeyster kimi çalışmaqda-

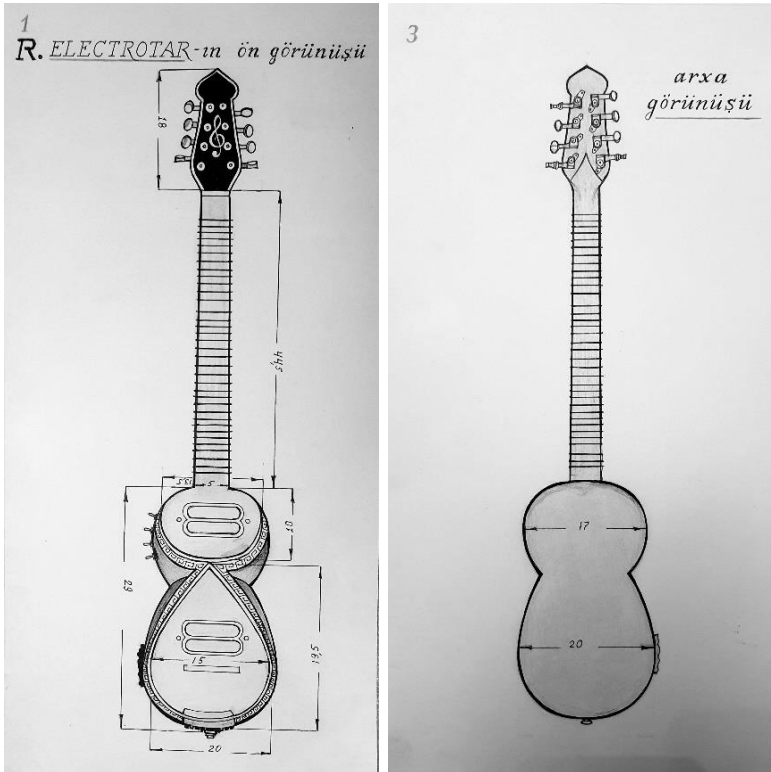
dır. Abşeron rayonunun Fatmayı kəndində fəaliyyət göstərən həmin məktəb hazırda Qobu qəsəbəsində yerləşir.

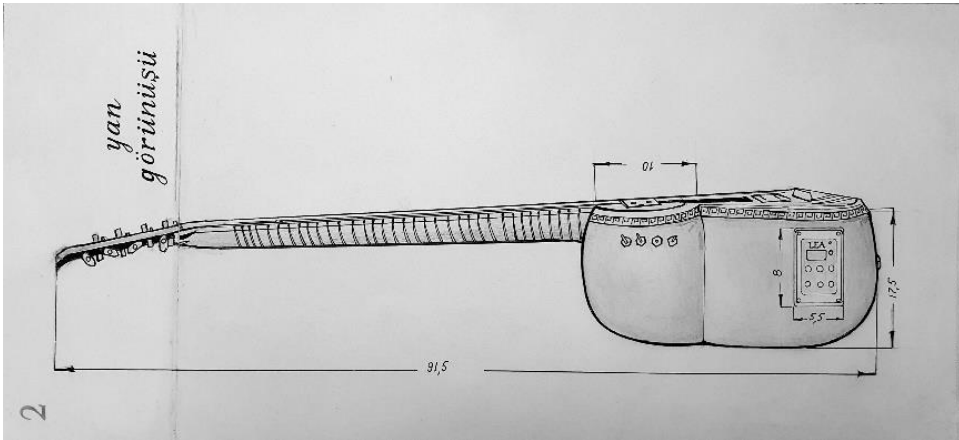
R.İsgəndərovun fikirlərindən: “Tələbəlik illərindən yeni bir elektron tar hazırlamaq barədə düşünürdüm. Mən toylarımızda elektrogitara və türk elektrosazı çalırdım. Tarın toylarda da səslənməsini istədim. Öz tarımızda toyların bütün repertuarını çalmaqla olmur. Tarımız zəngin alətdir, möhtəşəmdir, lakin toylarda istifadə olunan elektrik qurğuları, səsgücləndirici aparat sistemi, orada çalınan elektron musiqi alətləri ilə tar işlətmək başa gəlmir. Həm də istər açıq havada, istər kondisioner altında milli tar tez-tez kökdən düşür. İstədim türk elektrosazını əvəz edən, onun imkanlarını verə bilən özümüzün elektron çalğı alətimiz olsun. Fikrimi heç kəsə, heç doğmalarına da bildirmirdim. 2019-cu ildə kağız üzərində eskiz çəkdim. Eskizdə aylarla yerdəyişmələr etdim. Hazırladığım eskizlə tar ustası Musa Yaqubovun yanına gedib fikrimi bildirəndə o, əvvəl çəkindi, tərəddüd etdi. Fikirlərimi tam götür-qoy etdikdən sonra razılıq verdi. Tarımız 11 simlidir, mən hazırladığım tarı 8 simli etdim. Bu alətə türk elektrosazının simlərini bağladım. Alətə “saller” səsötürücü qurğu yerləşdirilməsini istədim. Bu vasitə türk elektrosazlarında və bəzi elektrogitaralarda var. Arzu etdiyim çalğı alətinin başa gəlməsi 4-5 ay çəkdi. Alətin necə hazırlanmasına, işin gedişatına hər həftə gedib nəzarət edirdim. Tarımın ümumi hazırlanması usta Musa vasitəsilə oldu. Alətin rəng işini və digər məsələləri usta Şirvan Həziyev yerinə yetirdi. Tarın çanağı, qolu və kəlləsinin qıraqlarına sintetik bəzəkli lent yapışdırılması (bu işlər alətin ümumi görünüşünün gözəlliyini təmin edir) da usta Şirvana aiddir. Üçüncü usta Fikrət Quliyev alətdə tələb olunan bütün işləri layiqincə, mənim istədiyim kimi yerinə yetirdi. Alətin üzərində yerləşdirdiyimiz bütün qurğuları musiqi alətləri dükanlarından əldə etdik. Arzu-istəyimlə başa gələn alətə RA.TAR adı verdim.



RA – Ramil sözünün ilk hecasından, TAR isə musiqi alətlərimizin şahı tar-dan götürülüb. Ekvalayzer tətbiq etməyimiz RA.TAR-ın ifa xüsusiyyətlərinə geniş imkanlar açır. Bunun daxilində kamerton var və aləti onun vasitəsilə kökləyirik. I qoşa sim “do”, II qoşa sim “sol”, III qoşa sim “do” olsa da bəzən hər muğama, mahnıya uyğun olaraq III simin köklənməsində dəyişiklik edirik. IV qoşa simi isə “sol” notuna kökləmək lazım gəlir (lakin burada da III simdəki kimi ifa olunan melodiyaya əsasən köklənmədə dəyişiklik edilə bilər). Alətin kəlləsinin quruluşunu, görünüşünü də özüm fikirləşmişəm. Kəllə qol ilə bütöv yonulub hazırlanıbdır”.

RA.TAR elektron çalğı aləti kimi hələlik kövrək addımlarla musiqi alətlərinin tərkibinə daxil olmaqdadır. Son 50 ildə Azərbaycan toylarında elektron çalğı alətlərinə ehtiyac olduğu üçün elektrogitaradan gen-bol istifadə edilib və hazırda da istifadə davam edir. Lakin 20-30 ildə toy ansambllarında daha çox türk elektrosazlarına meydan verilib. 50 ildir Azərbaycana inkişaf etmiş ölkələrdən müxtəlif markalı elektrogitaralar (hər il yenisi, müasirləri), son dövrdə isə Türkiyədən elektrosazlar gətirilir. Bunlara çəkilən xərclər həmin ölkələrin iqtisadiyyatının inkişafına xidmət edir. RA.TAR burada hazırlandığı üçün çox da baha olmaya bilər.





R.İsgəndərov: “Üç hissədən ibarət ənənəvi tardan fərqli olaraq RA.TAR iki hissədən (çanaq, qol və kəllə bitişik) ibarətdir. RA.TAR-ın da çanağı tut ağacından, qol-kəllə armud ağacından hazırlanıb. Tarımızda aşıqlar armud ağacından yonulub hazırlanırlar, RA.TAR-da isə metal mexanizmlərdir. Bu RA.TAR-da heç bir rol oynamır, çünki akustik deyil, elektron alətdir. Birinci hazırlanan alət olaraq hələlik nümunə kimi olduğu üçün belə etdim. Lakin tələbat yaranarsa biz bu aləti yüngül materialdan hazırlayacağıq. Bu alət Azərbaycan tarını əvəz edəcək bir alət deyil. Gənc tarzənlər toylarda çalışmaq üçün elektron türk sazı, milli saz və elektrogitaraya keçid etməli olurlar. Mən buna ona görə vaxt, əmək, enerji sərf etdim ki, RA.TAR hazırda toy-büsatda, bədii-kütləvi tədbirlərdə, televiziya kanallarında istifadə olunan simli elektron çalğı alətlərini əvəz etsin və həm də başqa ölkələrdən gətirilən yox, özümüzün olsun. Axı RA.TAR türk elektrosazının tembrini və imkanlarını əvəz edə bilər. RA.TAR elektrogitaranın səsini verə bilməyəcək, onun öz tembri, öz səslənməsi var. Müasir Azərbaycan tarında səs imkanı kiçik oktavanın “do” səmindən II oktavanın “sol” – “lya” səsinə qədərdir. RA.TAR-da isə üç oktava səs yerləşir. Burada səslər böyük oktavanın “sol” notundan II oktavanın “sol” – “lya” notuna qədərdir”.

R.İskəndərovun RA.TAR-ına Azərbaycan Respublikası Əqli Mülkiyyət Agentliyi 14.06.2021-ci il tarixli şəhadətnamə verib. Yeni ərsəyə gəlmiş alətdə 13 1/4 (dördə bir) səsə (mikrotonlara) imkan yaradılıb. RA.TAR vasitəsilə nəinki Azərbaycan, Şərq, həmçinin dünya musiqi əsərlərini ifa etmək mümkündür.

RA.TAR toylar, açıq havada keçirilən bədii-kütləvi tədbirlər və ordu hissələri qarşısında verilən konsertlər üçün nəzərdə tutulub. Açıq havada, elə şadlıq saraylarında da kondisioner altında akustik alətlər tez-tez kökdən düşür və bu hal ümumi işin səviyyəsini aşağı salır.

RA.TAR-ı tanıyan tarzənlərdən Elman Sadıqov, Ayaz İmranov, Bəhrüz Zeynal və Ramil İskəndərovun özünün ifa edib, izahlar apararaq sosial şəbə-

kələrdə yayması, ATV kanalında 13.08.2021-ci il, RealTV-də 19.08.2021-ci il tarixdə bu çalğı aləti haqqında məlumat verilməsi xeyli marağa səbəb olub.

Əhsən Rəhmanlı

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Saytoqrafiya:

Azad Azərbaycan televiziyasının Ra.tar haqqında hazırladığı reportaj.

URL:<https://www.youtube.com/watch?v=2KaJ9c1lrjQ>

Dünyada və Azərbaycanda ilk olan Yeni "RA.TAR" elektron musiqi aləti 2021.

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

Ayaz İmranovun ilk dəfə RA.TAR alətində ifası 2021.

URL:<https://www.youtube.com/watch?v=M1XoFI9FLfU>

К 100-летию ВМА им. У.Гаджибейли

Нармина ГУСЕЙНОВА

Научный сотрудник ВМА имени У.Гаджибейли

О РОЛИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ЖЕНЩИН В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

На протяжении многих веков основным назначением прекрасной половины человечества являлось продолжение рода и сохранение семейного очага. С древних времен азербайджанские женщины были ограничены в своих правах, они были нужны для того, чтобы заботиться о семье, ухаживать за детьми. Кроме этого, в то время женщины рассматривались как собственность мужчин. В настоящее время роль азербайджанских женщин в современном обществе не ограничивается выполнением домашних обязанностей, воспитанием детей. Они с большим успехом участвуют во всех изменениях, которые происходят в нашем обществе.

Если обратиться к истории нашей страны, то можно увидеть, что азербайджанские женщины всегда играли важную роль в обществе. Они становились известными в разных сферах общественной жизни - деятелями культуры и просвещения, военными, врачами, героями труда. В трудные военные годы азербайджанские женщины добровольно шли на войну, работая не жалея сил, обеспечивали нужды для фронта. Дипломатичность, ум, находчивость и женская интуиция, присущие нашим женщинам делает их руководителями, лидерами и успешными в любой выбранной ими профессии. В наши дни многие женщины принимают активное участие в развитии истории современного Азербайджана, ведут успешную деятельность в государственном управлении, в сфере здравоохранения, образования, культуры, искусства и др.

Сегодня в мусульманском мире, где женщины борются за гендерное равенство и право на принятие решений, Азербайджан является государством, где I вице-президентом страны назначена Посол Доброй воли ЮНЕСКО и ИСЕСКО Мехрибан Алиева. Она является олицетворением тех ценностей нашей страны, которые придерживались на протяжении всей истории. Мехрибан ханым считает, что благочестие человека проявляется в его

делах. Будучи основателем Фонда Гейдара Алиева, М.Алиева стала инициатором многочисленных благотворительных проектов не только в нашей стране, а также по всему миру. Под руководством М.Алиевой Фонд имени Г.Алиева раскрыл мировой общественности достижения нашей страны в области культуры, искусства, образования, спорта и других сферах. М.Алиева прилагает все усилия для того, чтобы в мире знали правду о страданиях азербайджанского народа в связи с длившимся до осени 2020 года армяно-азербайджанским, Нагорно-Карабахским конфликтом. Фонд Г.Алиева внес огромный вклад в изменения мирового общественного мнения к армянским фальсификаторам и их антиазербайджанской пропаганде, смог распространить миру правду о борьбе с международным терроризмом для сохранения мира и безопасности людей в нашей стране. За свою многолетнюю работу Мехрибан ханым завоевала любовь и симпатию миллионов людей во всем мире.

Рассматривая этапы развития в истории Азербайджана, можно увидеть, что в XIX веке в нашей стране произошли большие перемены. В этот период экономические, культурные, политические процессы, происходящие в стране, открыли возможность просвещению женщин и активному участию в общественной жизни. Замечательным примером этого периода является дочь карабахского хана, известная азербайджанская поэтесса Хуршудбану Натаван (1832-1897). Она получила образование от лучших в то время ученых и педагогов. Х.Натаван владела арабским, персидским, русским языками. Несмотря на то, что в Азербайджане в те времена женщина должна была вести затворнический образ жизни, Х.Натаван проявив смелость и решительность, нарушив устаревшие обычаи, она организовывала поэтические собрания, активно участвовала в обеспечении городского населения водой и провела водопроводную линию в Шуше. В 1972 году Х.Натаван организовала в Шуше литературный кружок «Меджлис-унс» («Собрание друзей»), куда собирались лучшие поэты того времени. Эти меджлисы стали самыми яркими страницами в истории литературы Азербайджана XIX века. Лирические газели талантливой поэтессы покоряли сердца слушателей своей красотой. Кроме этого, Х.Натаван стала известна как талантливая художница, чьи работы хранятся в музеях Баку. Замечательная поэтесса, оставила неизгладимый след в литературе и культуре нашей страны. Неоценимый вклад талантливой поэтессы Х.Натаван в культурную и общественную жизнь навсегда вписан в историю культуры Азербайджана.

В XX веке общественное мнение об азербайджанской женщине в корне изменилось. В этот период в Баку сформировалось общество торгово-промышленной буржуазии, среди которых были женщины. В 1906-1909 годах в Бакинской Городской Думе в выборах участвовало более 200 женщин.

Наконец, в 1918-1920 г. первое демократическое государство на Востоке, Азербайджанская Демократическая республика (АДР) стала одной из первых стран в мире, предоставляющих женщинам демократические права голоса и привилегии. В это время была заложена основа гендерного равенства в Азербайджане. Это признак демократичности и цивилизованности общества, которое дает возможность независимо от пола принимать решения одинаковой доступности и поощрения всех прав человека. В 1919-м году парламент Азербайджана впервые на Востоке принял закон, предоставляющий равные права для мужчин и женщин. Женщинам, достигшим 20-летнего возраста, была предоставлена возможность право избирать и быть избранными.

Рассматривая историю гендерного равенства в Азербайджане в начале XX века, говоря о положении азербайджанских женщин в обществе, можно назвать имя представителя прогрессивной общественности, который вложил бесценный вклад в развитие просвещения своего народа. Гаджи Зейналабдин Тагиев (1821-1924) сыграл большую роль в области развития образования женщин в Азербайджане. Крупнейший нефтяной промышленник, выдающийся деятель, благотворитель, заложил основу в становлении и развитии экономики, образования, искусства и культуры нашей страны. В многогранной деятельности Тагиева всегда проявлялся патриотизм, великодушные, верность и любовь к народу, родной семье. На финансовые средства первого азербайджанского нефтяного магната, миллионера, крупнейшего мецената XX века Тагиева были построены нефтяные заводы, первая конно-железная дорога, пожарное депо, бакинский водопровод, первые банки-синдикаты, первый хлопчатобумажный комбинат, медресе, мечети, больницы, школы, театры и др. Но особенная благотворительная деятельность Тагиева проявилась в сфере образования для женщин-мусульманок.

В 1901 году в Баку на средства Гаджи Зейналабдина Тагиева было построено первое женское мусульманское училище на Кавказе – Бакинская мусульманская женская школа (*Bakı qızlar məktəbi*), называлась она Александринская женская мусульманская школа. В 1913 году школа преобразовалась в учительскую семинарию для девушек-мусульманок. Через несколько лет в Тифлисе, Казани, Башкирии, Дагестане стали открываться мусульманские женские школы. В письме Гаджи Зейналабдина Тагиева к видному азербайджанскому просветителю Ага Мухаммеду Шахтахтинскому (4 мая 1896 г.) было написано: «Есть один путь для того, чтобы вытащить мусульманскую женщину из закрытой жизни. Школа. Эту школу нужно создать и настроить так, чтобы мусульмане относились к ней с симпатией, и с полным доверием отправляли своих дочерей учиться». З.Тагиев не имея своего образования, уделял большое внимание просвещению. Бла-

готворитель отлично знал все недостатки семейной жизни и старался вывести мусульманскую женщину из закрытой, скованной жизни в новую. Тагиев говорил: «Давая образование одному мальчику, вы получите одного образованного человека. Давая образование одной девочке, вы приобретаете образованную семью».

Меценат посылал талантливую молодежь на учебу в высшие учебные заведения за границей, спонсировал обучение азербайджанцев нефтяников, юристов, врачей, учителей, музыкантов в самых престижных учебных заведениях за рубежом. В 1911 году Гаджи Зейналабдин Тагиев и его жена Сона выделили средства для продолжения музыкального образования первой азербайджанской оперной певицы Шовкет Мамедовой в Миланской консерватории (Италия). Ш.Мамедова получала уроки у известной вокалистки Дотти Амброзио. В европейских странах еще с древних времен женщины выступали на сцене с открытым лицом. На мусульманском Востоке же выйти женщине на сцену с открытым лицом считалось невозможным.

В начале XX века, 13 апреля 1912 года в Тагиевском театре, в оперетте Узеира Гаджибейли (в советское время Гаджибеков) «Муж и жена» вначале выступила ученица миланской консерватории Шовкет Мамедова. Впервые в истории Азербайджана на сцену с открытым лицом вышла страшная женщина, одетая в европейском стиле, которая не побоялась устаревших правил и обычаев. Шовкет Мамедовой было всего четырнадцать лет. В зале первым демонстративно покинул зал турецкий консул в Баку, после красивый голос певицы стал заглушать шум зрителей. Концерт сорвался. Выдающийся азербайджанский композитор Узеир Гаджибеков и его друзья, опасаясь за жизнь девушки, закутали напуганную певицу в чужую чадру и вывели ее из театра. Ночью тайно Шовкет Мамедову отвезли на станцию в Баладжары и посадили на тифлисский поезд. Певица сильно переживала, но не сдавалась.

Через некоторое время Шовкет Мамедова продолжила свое музыкальное образование в Киевской консерватории как вольнослушательница. Здесь певица познакомилась с известным русским композитором Р.Глиэром, заинтересовавшимся азербайджанской музыкой. В скором времени композитор для голоса Шовкет Мамедовой создает оперу «Шахсенем». Опера написана на основе древнего азербайджанского народного дастана о Шахсенем и народном певце ашыге Гарибе. В своей опере Р.Глиэр использовал около тридцати азербайджанских народных песенных мелодий.

После возвращения певицы в Баку, 4 мая 1924 года в Театре оперы и балета им. М.Ф.Ахундова под управлением Р.Глиэра с большим успехом прошла премьера оперы «Шахсенем». В главных партиях выступали мастера оперной сцены Ш.Мамедова и Бюль-Бюль.

Народная артистка СССР и Азербайджана Шевкет Гасан гызы Мамедова (1897-1981) – блестящая вокалистка (лирико-колоратурное сопрано), замечательный педагог, музыкальный деятель является первой азербайджанской оперной певицей. Ш.Мамедова около четверти века с большим успехом солировала в Азербайджанском театре оперы и балета. В ее репертуар вошли арии из опер: «Травиата», «Риголетто» Д.Верди, «Севильский цирюльник» Д.Россини, «Иван Сусанин» М.Глинки, «Снегурочка» Н.Римского-Корсакова, «Шахсенем» Р.Глиэра, «Наргиз» и «Шах Исмаил» М.Магомаева, оперетты «Аршин мал алан» У.Гаджибекова, азербайджанские народные песни, камерные вокальные произведения русских и западных композиторов. Сложный путь первой женщины мусульманки на сцену, тщательная работа над сложными партиями классического репертуара, успешные выступления в Азербайджанском государственном театре оперы и балета принесли огромную славу талантливой и смелой певице. Ш.Мамедова с успехом выступала не только в Азербайджане, но и во многих городах мира: в Москве, Ленинграде, Париже, Тебризе и Тбилиси и др.

Одновременно солируя в Азербайджанском государственном театре, Ш.Мамедова в 1923-1925 годах работала директором театрального техникума (ныне Азербайджанский государственный университет культуры и искусства), и одновременно была заведующей созданным ею республиканским нотным издательством. В 1945-1952 годах Шовкат Мамедова работала первым председателем Театрального общества (ныне Союз театральных деятелей) Азербайджана.

Профессор Шовкет Мамедова в 1946-1950 годы являлась заведующей вокальной кафедрой Азербайджанской Государственной Консерватории, где преподавала до конца своей жизни. Среди ее выпускников можно назвать народных артистов СССР и Азербайджана Ф.Ахмедову, М.Магомаева, Ф.Касимову, народную артистку Азербайджана Х.Касимову и др. Ее неоднократно избирали депутатом Верховного Совета Азербайджанской ССР 1-4 созыва.

«Первая ласточка» азербайджанской оперы – Ш.Мамедова, прославившаяся на весь мир, вывела мусульманскую женщину на сцену. Легендарная певица, создавшая свой новаторский стиль оперного пения, прочно вписала свое имя в становление и развитие оперного исполнительского искусства. За огромные заслуги в развитии музыкальной культуры азербайджанского народа, имя выдающейся певицы Шовкат Мамедовой навсегда вошло в мировую историю оперной сцены театра.

Говоря о женщинах новаторах музыкальной культуры Азербайджана начала XX века, хочется рассказать о первой профессиональной пианистке в Азербайджана Хадидже Осман-бек кызы Гаибовой (1883-1938). Хадиджа

Гаибова (до замужества Муфтизаде) родилась в Тифлисе. Среднее образование она получила в одном из действующих учебных заведений на Южном Кавказе – Женской гимназии «Святой Нины», где одновременно обучалась игре на фортепиано. После окончания гимназии Х.Гаибова преподавала в местной женской русско-мусульманской школе. В то время город Тифлис был региональным центром Кавказа, и многие представители азербайджанской интеллигенции были родом из Тифлиса.

В 1919 году, когда в стране шёл процесс создания нового государства, семья Гаибовых переехала в Баку. Здесь талантливая пианистка, впервые нарушая традиционные взгляды общества, смело вышла на профессиональную сцену. В ее прекрасном исполнении азербайджанские мугамы и песни на фортепиано звучали нежно и виртуозно. Пианистка, умело используя широкий динамический диапазон, универсальные возможности фортепиано, смогла приобщить слушателей к концертному стилю европейского инструмента. В скором времени Х.Гаибова стала известным исполнителем классических мугамов в Азербайджане. Дом Гаибовых становится центром музыкального творчества. У.Гаджибеков, Р.Глиэр, Г.Сарабский, Бюль-бюль и другие выдающиеся музыканты Азербайджана становятся частыми гостями в доме Гаибовых.

В скором времени, Х.Гаибова способствовала созданию Народной консерватории. Великолепная пианистка плечом к плечу, вместе с Узеиром Гаджибейли и Зульфугаром Гаджибейли подготавливали музыкальные кадры для будущей Азербайджанской Консерватории. В 1920 году Х.Гаибова создает «краткосрочные курсы восточной музыки» при Народном Комиссариате просвещения Азербайджанской ССР, организывает просветительские курсы для женщин-азербайджанок, где преподает уроки музыки и актерского мастерства.

Наконец, после установления Советской власти в Азербайджане 21 августа 1921 года открывается Азербайджанская Государственная Консерватория. На вершине своей творческой деятельности Х.Гаибова руководит отделом восточной музыки в Наркомате просвещения Азербайджанской ССР, позже создает нотоиздательство, которое возглавит Ш.Мамедова.

В 1927-1931 годах одаренная пианистка продолжает свое музыкальное образование на композиторском факультете Азербайджанской Государственной Консерватории по изучению музыкального наследия Азербайджана.

В 1933 году по обвинению контрреволюционной деятельности пианистка была арестована. Через 3 месяца, за неимением доказательств, сняв с нее все обвинения, Х.Гаинову освободили. В 1934 году ее включают в преподавательский состав Азербайджанской государственной консерватории по изучению азербайджанского национального музыкального насле-

дия. Х.Гаибова стала исследовать и записывать азербайджанские народные дастаны, мугамы и песни.

В 1938 году, после ареста ее мужа Рашида Гаибова, Х.Гаибову арестовали и обвинили в связях с мусаватистами. В заключение арестованной Х.Гаибовой было написано, что она являлась «агентом турецкой разведки и занималась контрреволюционной деятельностью». Обвиняемая в шпионаже себя не признала и была расстреляна 28 октября 1938 года. В 1956 году по требованию Алангу Султановой, дочери Х.Гаибовой, ее дело было пересмотрено, и Х.Гаибова была реабилитирована посмертно.

Итак, сломав традиционные взгляды и предрассудки в общественном мировоззрении, рискуя своей жизнью, Х.Гаибова смогла проложить новый путь в искусстве и стала первой азербайджанской профессиональной пианисткой на мусульманском Востоке. Профессор, исследователь народного творчества Азербайджана Х.Гаибова стояла у истоков музыкального образования и внесла большой вклад в образование Азербайджанской Государственной Консерватории.

Одна из первых исполнительниц азербайджанского мугама на фортепиано Х.Гаибова прославила музыкальную культуру нашей страны на всем мусульманском Востоке. В исполнении Х.Гаибовой простые народные мелодии, мугамные импровизации находили отклик в сердцах слушателей, затрагивали душу многих любителей и поклонников азербайджанской музыки.

Рассматривая женские образы талантливых азербайджанских женщин новаторов в музыкальном мире, можно назвать имя первой на мусульманском Востоке дипломированной женщины-композитора Агабаджи Исмаил кызы Рзаевой (1912-1975), имя которой прочно вошло в историю азербайджанской музыкальной культуры XX века.

В свое время выдающийся азербайджанский композитор Узеир Гаджибейли, ломая консервативные взгляды родителей на роль женщины в обществе, посоветовал ее родителям отдать Агабаджи и ее сестру в музыкальный техникум. Отказывать известному и авторитетному композитору в просьбе не стали. Узеир бек определил судьбу сестер Рзаевых и таким образом, он надеялся, что их примеру последуют и другие. Несмотря на старые стереотипы в обществе, нарушая правила общепринятых норм окружающих, застенчивая и робкая по характеру Агабаджи взяла в руки тар, и стала учиться в музыкальном техникуме по классу тара у известного азербайджанского композитора Сеида Рустамова. В 1940 году А.Рзаева успешно завершила свое образование. Одновременно, обучаясь в музыкальном техникуме, Агабаджи с 1935-1944 годы выступает в качестве таристки в оркестре азербайджанских народных инструментов. Она являлась ответ-

ственным музыкальным редактором азербайджанского телевидения. За высокое исполнительское мастерство в 1938 году А.Рзаеву включили в состав культурной делегации в дни Декады азербайджанского искусства в Москве. Она вместе с участниками делегации была принята в Кремле руководителем СССР Иосифом Сталиным.

В 1941 году А.Рзаева написала свое первое произведение «Патриотический марш» для оркестра народных инструментов. Узеир Гаджибеков, услышав это произведение, предложил А.Рзаевой поступить на композиторский факультет в его класс. Приняв это предложение, она успешно прошла курс обучения. В 1947 году Агабаджи Рзаева получила диплом профессионального композитора.

Заслуженный деятель искусств, первая женщина-композитор А.Рзаева всю свою жизнь посвятила музыкальной культуре нашей страны. В ее творчество входят музыкально-сценические, камерно-инструментальные и хоровые сочинения, музыкальная комедия «Не спорь» (совместно с И.Гулиевым), пьеса для струнного квартета оркестра народных инструментов. Песни и романсы стали самой яркой страницей в творчестве А.Рзаевой. Композитор является автором цикла из семи романсов на стихи Насими, песен «Чабан Кара», «Кеклик», «Шушанын йоллары», «Эвимизе гелин гялир» и др. В песенном творчестве А.Рзаевой около шестидесяти песен созданы для детей. Среди них самые любимые и популярные песни: «Кукулам», «Ласточка», «Гвоздика» и др. Песни А.Рзаевой исполняли выдающиеся мастера вокальной школы, такие как – Бюль-бюль, Р.Бейбутов, Ш.Алекперова, Ф.Мехралиева и др.

В 1950, 1953, 1965 годах А.Рзаева избиралась депутатом в Бакинский совет, а в 1963 году стала депутатом Верховного Совета Азербайджанской ССР. А.Рзаева была награждена орденами «Трудового Красного Знамени» и к 60-летию, в 1972 году орденом «Знак почета».

Можно сказать, что А.Рзаева является первой женщиной – профессиональным композитором не только в Азербайджане, но и на Востоке. Сочинения А.Рзаевой вошли в сокровищницу национальной музыкальной культуры. Ее популярные произведения стали любимы среди слушателей и передаются из поколения в поколение не только в Азербайджане, но и за рубежом.

Говоря о женщинах новаторах, прославивших свое имя в музыкальной культуре нашей страны, нужно назвать имя заслуженного деятеля искусств, народной артистки Азербайджана, композитора Шафиги Гулам кызы Ахундовой. Она является первой женщиной-композитором на Востоке, написавшая оперу, музыкальную комедию, музыку к театральным постановкам.

Шафига Ахундова (1924-2013) родилась в Шеки в семье известного просветителя Гулама Багир оглу Ахундова. Ее отец, первый секретарь райкома открывал учебные заведения для бедных людей, создавал театр, являлся главным редактором газеты «Нуха фяхляси». Атмосфера, в которой росла Ш.Ахундова, сильно повлияла на формирование мировоззрения будущего музыканта-композитора.

Являясь воспитанницей Узеира Гаджибейли, Ш.Ахундова говорила: «Не было бы Узеир муаллима, не было бы и меня. Таков мой творческий эпиграф. И это действительно так! Сегодня всем своим существованием, всеми своими успехами я обязана своему учителю...». В 1939 году Шафига Ахундова, не имея музыкального образования, сыграла на фортепиано свои сочинения перед У.Гаджибейли. Увидев отличные музыкальные способности талантливой девочки, композитор поддержал и направлял ее в жизни. Узеир Гаджибейли обращал большое внимание на обучение музыке детей, в частности девочек. После первой встречи с композитором, Ш.Ахундова стала учиться на подготовительном курсе, открытом У.Гаджибековым в отделении тара у А.Рзаевой, по теории у М.Насирбекова. В 1943-1944 годах Ш.Ахундова училась в Бакинском музыкальном техникуме имени Асафа Зейналлы: по классу тара – у А.Рзаевой, по теории – у М.Насирбекова, по композиции – у Узеира Гаджибейли. В 1948 году, на Всесоюзном пленуме СК в Москве, наряду с другими произведениями азербайджанских композиторов исполнялись вокальные сочинения Ш.Ахундовой. Великий композитор, сыгравший большую роль в ее становлении, увидев прекрасные вокальные способности Ш.Ахундовой, посоветовал ей обучаться пению. Она стала учиться по вокалу у известной азербайджанской певицы Шовкет Мамедовой. К сожалению, родители не позволили Ш.Ахундовой выйти на сцену в качестве вокалистки.

В 1956 году Ш.Ахундова продолжила свое музыкальное образование в Азербайджанской Государственной Консерватории по композиции училась у профессора Бориса Зейдмана, приглашенного Узеир беком в 1939 году из Ленинградской консерватории.

Ш.Ахундовой были написаны опера, оперетта, музыкальные партитуры к 60 комедийным, драматическим, детским театральным спектаклям, симфонические сюиты, около 600 песен и романсов, пьесы и др. Лирик по природе своего таланта, Ш.Ахундова стала замечательным композитором, написав огромное количество песен, которые стали лучшими образцами для многих профессиональных певцов. Многие песни Ш.Ахундовой по сегодняшний день любимы и популярны среди азербайджанского народа. Песни для детей «Здравствуй, родная школа» (слова Г.Гусейнзаде), «Когда

придет май» (слова Халила Рзы), «Бановша» (слова Х.Алибейли) и др. завоевали большое признание.

В 1972 году композитором была создана одна из самых сложных форм музыкального произведения – опера «Скала невесты» (“*Gəlin qayası*”) по мотивам одноименной повести Сулеймана Рагима. 27 апреля 1974 года на сцене Азербайджанского государственного академического театра оперы и балета имени М.Ф.Ахундова с большим успехом прошла премьера оперы. В сочинении продолжают традиции мугамной оперы Узеира Гаджибейли. Сама опера привлекает слушателей своей лирикой, в ней проявляется глубокая связь с богатейшими истоками народной музыки. Опера «Скала невесты» (“*Gəlin qayası*”) заняла свое достойное место в репертуаре нашего театра оперы и балета.

Ш.Ахундова является автором оперетты «Наш дом – наша тайна» (“*Ev bizim, sirr bizim*”), которая многие годы входит в репертуар Азербайджанского государственного театра музыкальной комедии. Ее сочинения с большой любовью исполняли лучшие певцы Азербайджана – Шовкет Алекперова, Зейнаб Ханларова, Сара Гадимова, Сакина Исмаилова и др.

Первая женщина-композитор на Востоке, автор оперы и музыкальной комедии, музыки к театральным постановкам на Востоке Шафига Ахундова своей творческой деятельностью внесла значительный вклад в развитие отечественной музыкальной культуры.

Подводя итог, нужно сказать, что в истории развития азербайджанской музыкальной культуры роль Узеир Гаджибейли, посвятившего всю свою жизнь и творческую деятельность своему народу огромная. Гениальный композитор, выдающаяся личность сумел организовать систему музыкального образования в Азербайджане, в частности смог заложить фундамент подготовки кадров в области музыкальной культуры. У.Гаджибейли, сломав традиционные предрассудки в общественном мировоззрении, подготовил женские кадры во многих жанрах музыкальной культуры.

Таким образом, Азербайджан стал первой мусульманской страной, которая ещё в 1918 году предоставила женщинам право выбора. Мы вправе сказать, что гордимся первыми женщинами создателями – вокалисткой Ш.Мамедовой, пианисткой Х.Гаировой, композиторами А.Рзаевой, Ш.Ахундовой, А.Гусейнзаде, имена которых прославили нашу музыкальную культуру не только в Азербайджане, но и на всем мусульманском Востоке.

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

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

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

Требования научного журнала "Консерватория"

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

Структура статьи:

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

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

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

Requirements for “Conservatory” scientific journal

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

Structure of an article

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

Format of the submitted article

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

Scientific impact of the article

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

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

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

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

Handwriting practice lines consisting of 25 horizontal lines.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (52)

Bakı – 2021



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2021 №3 (52), 108 s.

Yığılmağa verilmişdir: 27.09.2021

Çapa imzalanmışdır: 30.09.2021

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 265

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru