



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

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

KONSERVATORİYA

Sənətşünaslıq üzrə elmi jurnal
Scientific Journal of Scientific Studies

№ 4 (53)

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.

ISSN 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.

“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 bilirlər. Bu zaman istinad verərkən müəllifdən icazə almağa ehtiyac yoxdu. Redaksiyanın rəyət etdiyi bu mövqe 2002-ci il Budapeşt açıq əldə etmə təşəbbüsü qaydalarına uyğundur.



Scientific Indexing Services

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



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

REDAKSIYA HEYƏTİ

Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətşünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Malik Quliyev

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

Sənubər Bağirova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Aida Hüseynova

PhD, professor, ABŞ, İndiana University
Bloomington

Oqılxon İbrahimov

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Özbəkistan

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

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

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

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

Bəstəkar yaradıcılığı

Adıgözəl ƏLİYEV, Məryəm MƏMMƏDZADƏ

Hacı Xanməmmədovun kamança və simfonik orkestr üçün konserti

Ədalət Vəzirovun təfsirində..... 6

Vəfa XANBƏYOVA

Cahangir Cahangirovun yaradıcılığında Hüseyn Cavid irsi

(“Oratoriya – 59” əsəri təmsalında)..... 20

Məryəm YUSİFOVA

Elmira Nəzirovanın Azərbaycan xalq melodiyları əsasında fortepiano

işləmələri..... 31

Linqvistika

Samirə İMANOVA

Bilinqvizmin musiqiyə təsiri..... 45

Etnomusiqişünaslıq

Fəhruz Səxavət (MƏMMƏDOV)

“Arazbari” zərbi-muğami ilə “Arazbari” aşıq havasının müqayisəli təhlili . 588

Humay FƏRƏCOVA-CABBAROVA

Dastanın musiqili-poetik janr kimi xüsusiyyətlərinə dair..... 666

Yeni nəşrlər

A.Б.БАДАЛБЕЙЛИ – Низами о музыке и в музыке.....79

Adıgözəl ƏLİYEV

AMK-nın dosenti

Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7

Məryam MƏMMƏDZADƏ

ADMİU-nun müəllimi

Email: memmedzade.meryam93@mail.ru

HACI XANMƏMMƏDOVUN KAMANÇA VƏ SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN KONSERTİ ƏDALƏT VƏZİROVUN TƏFSİRİNDƏ

***Xülasə:** Məqalədə bəstəkar H.Xanməmmədovun kamança üçün A-dur konsertinin əməkdar artist Ədalət Vəzirovun interpretasiyasında əhəmiyyəti şərh olunur. Musiqi tədrisi ocaqlarının dərs proqramlarında həmişəlik yer almış Konsertin forması, məqam xüsusiyyətləri və ifaçılıq nüansları tədqiq edilərək əsərin özəl məqamları aşkarlanır.*

***Açar sözlər:** kamança, bəstəkar, Hacı Xanməmmədov, konsert, Ədalət Vəzirov, təfsir*

XX əsrin əvvəlində, Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” (1908) operasının tamaşası ilə Azərbaycanda bəstəkarlıq məktəbinin əsası qoyuldu. Milli və Avropa musiqi ənənələrinin əlaqəsi nəticəsində bir sıra musiqi təhsili və mədəniyyət ocaqları yaradılır, yeni yaradıcılıq və ifaçılıq sahələri inkişaf edirdi. Azərbaycanda professional musiqi təhsilinə xüsusi əhəmiyyət verən Ü.Hacıbəyli öz məqalələrində xalq çalğı alətlərinin notla tədrisinin məhz məktəb vasitəsilə tərəqqi etdirilməsinin vacib olduğunu göstərirdi [2, s.369-372]. Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə XX əsrdən başlayaraq xalq çalğı alətlərinin not sistemi yaradılır, dərsliklər yazılır və bu alətlər üçün bəstəkarlar orijinal əsərlər bəstələyir.

Azərbaycanda musiqi təhsilinin inkişafı ilə bağlı bu dövrdə bir sıra istedadlı gənc bəstəkarlar nəsli də yetişirdi. Bu gənclər içərisində milli musiqi folklorundan yaradıcı şəkildə bəhrələnən və dünya musiqi sənətinin qanunauyğunluqlarını mükəmməl mənimsəyən bəstəkarlardan biri də Hacı Xanməmmədov olmuşdur. O, hələ Konservatoriyada təhsil aldığı illərdə musiqinin müxtəlif janrlarında yazdığı bir sıra əsərləri ilə diqqəti cəlb edirdi. Onun simfonik orkestr üçün bəstələdiyi “Uvertüra”, “Simli kvartet”, xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Neftçilər haqqında süita”, xor, solist (bariton) və simfonik orkestr üçün “Sülh uğrunda kantata” və s. əsərləri musiqi ictimaiyyəti və dinləyicilər tərəfindən maraqla qarşılanırdı. Kompozisiyadan dahi bəstəkar Qara Qarayevdən dərs alan H.Xanməmmədov Konservatoriyanı bitirərkən diplom işi kimi tar ilə simfonik orkestr üçün

1 saylı “Konsert”-ini yazır. Bu əsərin yaranması tar alətinin simfonik orkestrlə yarışmaq imkanına malik olduğunu nümayiş etdirdi. Yaradıcılığının sonrakı illərində bəstəkar daha 4 tar, həmçinin, kamança və arfa alətləri üçün konsertlərini də bəstələyir. H.Xanməmmədov 1987-ci ildə qələmə aldığı kamança ilə simfonik orkestr üçün A-dur Konserti emosional məzmunlu melodiyası, lirik, nikbin obrazlı hissələrinin olması baxımından seçilir. Konsert ilk olaraq istedadlı kamanzən mərhum Əməkdar artist Ədalət Vəzirovun ifasında Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radiosunun simfonik orkestrinin müşayiəti ilə (dirijor Ramiz Məlikaslanov) səsləndirilmişdir [10; 11]. Yeri gəlmişkən deyək ki, konsertin not mətnində biz müxtəlif metro-ritmik quruluşlu tar ifaçılıq sənətinə xas olan ifadə vasitələri ilə rastlaşırıq. Bu baxımdan kamança konsertini professor Ramiz Əzizov tar üçün işləmiş [16] və 2007-ci ildə Azərbaycan Televiziya və Radiosunun simfonik orkestrinin müşayiəti ilə öz ifasında lentə yazılmışdır [13].

Xüsusi olaraq qeyd etmək istərdik ki, kamança ifaçılıq sənətinin inkişafında bu alət üçün işlənmiş musiqi nümunələrinin və bəstəkar əsərlərinin əhəmiyyəti böyükdür. XX əsrin 40-50-ci illərindən başlayaraq xalq çalğı alətləri üçün orijinal əsərlərin yaranması, xarici bəstəkarların əsərlərindən transkripsiyalar və Avropa alətlərinə inteqrasiya kamança ifaçılıq sənətinin inkişafına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərdi. Bu baxımdan simli alətlərə xas olan artikulyasiya prinsiplərini mənimsəyib ifa etmək bacarığını formalaşdıran kamança ifaçıları öz yaradıcılıqlarında yeni bədii və texniki ifa variantları nümayiş etdirirdilər.

Biz konsertin təfsirində istedadlı kamanzən Ə.Vəzirovun bu prinsiplərdən ustalıqla istifadə etməsini bir daha müşahidə edirik. Təqdim etdiyimiz məqalədə məqsədimiz istedadlı kamanzən Ə.Vəzirovun təfsirində Konsertin ifaçılıq nəzəriyyəsi baxımından təhlilini şərh etməkdir. Təhlil konsertin kamança ilə forte-piano üçün köçürülmüş klavir əsasında aparılır.

Bəstəkarın qələmə aldığı Konsert kamança ilə simfonik orkestr üçün ilk irihəcmli orijinal əsərdir. H.Xanməmmədov yaradıcılıq istiqamətini müəyyənləşdirən instrumental konsertləri özünün aydın melodiyası, kompozisiya quruluşu, məqam intonasiya xüsusiyyətləri baxımından bir-birinə yaxındır. “Bu Konsertin musiqisi emosional məzmunu, ürəyi rıqqətə gətirən melodiyaları, maraqlı musiqi forması ilə seçilir. Bu mənada, müəllif klassik musiqimiz olan muğamlarımızdan, təsnif və xalq mahnılarının intonasiyalarından bol-bol faydalanmışdır” [6, s.60]. Simfonik planda yazılmış kamança konserti də faktura və virtuoz musiqi mövzuları baxımından əvvəlki tar konsertlərinin davamı kimi düşünülmüşdür. Bəstəkarın dəfələrlə səsləndirdiyi kimi, o, əsərlərində xalq musiqisindən sitat şəklində deyil, yalnız yaradıcı istifadəyə əsaslanır. “Üzeyir bəy bizə deyərdi ki, əsəri xalq üçün yazın. Yəni elə yazın ki, xalqın ruhunda olsun ki, xalq da onu sevirib dinləsin. Bir də elə əsərlər yazın ki, o, xalqın hissələri ilə səslənsin. Xalqımız şahidlər verib, torpağımız düşmən işğalı altındadır. Tarixi həqiqətləri gələcək

nəslə çatdırmaq üçün bu hadisələri əsərlərimizdə əks etdir-məliyik. Axı, ürəyimiz ağrıyır. Bu ağrı əsərlərimizdə də duyulmalıdır. Amma biz ağlamalı deyil, mübarizə ruhlu əsərlər yazmalıyıq. Çünki haqq bizimlədir” [15].

“H.Xanməmmədov öz təxəyyülü kontekstində bu əsərdə kama nə alətinin ifaçılıq imkanlarının genişliyini sənətkarcasına şərh edir. Bu keyfiyyətlərinə görə əsər kamança ifaçıları tərəfindən tez-tez konsert, dərs repertuarlarına salınaraq respublika və xarici ölkə konsert salonlarında mütəmadi olaraq səsləndirilir və dinləyici, tamaşaçı tərəfindən rəğbətlə qarşılanır” [4, s.20-21].



Ədalət Vəzirov

Konsertin musiqisini dinləyərkən biz xalq musiqi folklorunun, muğamın təkarrolunmaz intonasiyaları ilə ənənəvi klassik formalı musiqi sənətinin ahəng-dar şəkildə birləşməsinin şahidi oluruq. Burada mövzuların quruluşu, ölçü zənginliyi, ahəngli harmoniyası, polifonik ifadə prinsipləri əsərin səciyyəvi cəhətləridir.

Alətin bədii və texniki imkanlarına bələd olan bəstəkar, konsertin not mətnində bu prinsiplərdən ustalıqla istifadə edərək bənzərsiz, orijinal musiqi əsəri yaratmışdır. Əsərin aydın, yaddaqalan melodiyası, emosional məzmunlu poetik musiqi obrazları, kamançanın insan səsinə yaxın olan səs tembrində cazibəli və təsirli səslənir. Yeri gəlmişkən, deyək ki, bəstəkar fikrinin dinləyiciyə çatdırılması məhz ifaçının fərdi xüsusiyyəti, təfəkkürü və musiqi duyumu sayəsində mümkün olur.

Məlumdur ki, musiqi aləmi, incəsənət sonsuz və daim dəyişəndir. Bəzən biz instrumental ifaçıların əsərlərə münasibətdə müəyyən dəyişiklik etmələri ilə rastlaşırıq. Əlbəttə, əsərin müəllif informasiyanın təhrifi yolverilməzdir. XX əsrin əvvəllərində ifaçıların bu dəyişikliyinə qadağa qoyuldu. Sonralar isə əsərin

ideya məzmunu və bədii prinsiplərdən kənara çıxmayan bəzi kiçik dəyişikliyə (nüans, dinamika ilə bağlı fərdi yanaşmaya) icazə verildi. Yəni burada müəllif informasiyasında ifaçının yeni ifadə vasitələri tapması, əsərin ideya məzmununun təcəssümündə şəxsi yaradıcılıq konsepsiyası olan interpretasiyadan istifadəsi nəzərdə tutulur. Bu baxımdan, konsertin təfsirində ifaçının fərdi təxəyyülü ilə instrumental ifaçılıq prinsipləri kamil zirvəyə yüksələrək paralel şəkildə təcəssüm olunur.

Nümunə 1



I hissə - *Allegro Moderato* tempində (*alla breve*) dörd paylı ölçüdə sonata formasındadır. Əsər fortepianonun 12 xanədən ibarət mübariz səciyyəli giriş mövzusu ilə başlayır. “Şüştər” və “Çahargah” muğam intonasiyalarına əsaslanan çağırış xarakterli giriş, sonda ekspozisiyanın əsas mövzusunun səslənməsinə gətirib çıxarır. Əsas mövzu (1) kamançanın ifasında səslənir. Mövzu A-dur tonallığında (A mayəli Çahargah) melodik sətirdir.

Melodik sətrin I cümləsi (A məqamın mayəsində) kamanın orta bölümündə *portato* ştrixi ilə vurğulu dinamik çalarlarla parlaq şəkildə icra edilir. II cümləsinin sekvensiyalı motivləri əvvəl bir qədər mülayim, sonrakı mərhələdə isə emosional səslənmədə təkrar edir. Burada punktir və triol not qruplarının metro-ritmik ifası ilə yanaşı, mövzunun fortepiano və solo partiyada polifonik imitasi-

yada bir-birini əlaqəli şəkildə tamamlaması diqqəti cəlb edir. İfaçı mövzunun təfsirində cazibəli tembr yaratmaq məqsədilə sul. E və sul. A-da münasib applikaturaya tətbiq edərək pozisiyalarda sərbəst gəzişmələrə nail olur. Melodik sətrin I cümləsinin fortepianoda yenidən səslənməsi (6) köməkçi partiya üçün əlaqə rolunu oynayır. Köməkçi mövzunun səmimi musiqi materialı minorda (fis-moll) “Şur” muğamının intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Oxunaqlı mahnıvari melodik mövzu həm solo, həm də fortepianoda xronoloji ardıcılıqla bir növ dialoq şəklində səslənir. Yüksək bədii və texniki ifaçılıq qabiliyyətinə malik olan Ə.Vəzirov musiqi ibarələrinin təfsirində davamlı *son file* ştrixindən, iti vibrasiya və münasib applikaturadan məharətlə istifadə edərək, mövzunu sul.A-da şəffaf intonasiyada nümayiş etdirir. Qeyd edək ki, mövzunun sul.A-da səsləndirilməsi tembr rəngarəngliyi baxımından melodiya rəvanlıq, cazibədarlıq gətirir.

Nümunə 2.



I hissənin melodik düzümlərində qeyd edilən melizmləri Ə.Vəzirov özünəməxsus muğamsayağı ifa üsulu ilə icra edərək mövzunu daha tərəvətli və oxunaqlı səsləndirir. İşləmə bölməsində (12) əsas və köməkçi mövzuların transformasiyaya uğraması, tonallıqların əvəzlənməsi dinamik gərginlik yaradır. Bu bölmədə Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq ənənələrindən bəhrələnən bəstəkar muğam dəstgahında qəbul edilmiş yönəlmələrdən (d-moll - “Şüştər”, E-dur - “Rast”, e-moll - “Şur”, D-dur - “Segah”) məharətlə istifadə edərək mövzuları parlaq səslənmədə təcəssüm etdirir. Əsərin spesifik xüsusiyyətini dərinlən duyan ifaçı (16) yuxarı istiqamətli sekvensiya motivləri *detashe-portato* ştrixləri ilə məharətlə yüksək səviyyədə səsləndirməyə nail olur. Solo partiyada (18) verilən minor boyalı (E mayəli “Şur”) fraqment bir qədər hərəkətli və emosional tərzdə ifa olunur. Burada sual səciyyəli musiqi ibarələri fortepianonun melodik düzümlərində mülayim səslənmədə cavablandırılır.

İşlənmə bölməsində bəstəkar relyef və fon arasında dialoq yaratmaqla yanaşı, mövzunu kanonik imitasiya və səsaltı polifoniya ilə daha da qatılaşdırır. İfaçılıq baxımından mürəkkəb hesab edilən polifonik epizodlarda, kamanzən solo və müşayiət arasında ansambl vəhdətinin tarazlığına nail olur. Biz “Şur” muğamının Sarənc şöbəsinin intonasiyalarına əsaslanan rəqs xarakterli fraqmentin (12) dinamik çalarlarla nümayişində *portato-bariolage* ştrixlərindən, pozisiyalarda çevik barmaq texnikasından ustalıqla istifadəsini müşahidə edirik. Bu prinsip sonrakı epizodlarda ardıcıl olaraq davam etdirilir. Nəhayət “*Ad libitum*”da verilən əzəmətli fraqment (30) yeni musiqi epizodunun səslənməsini hazırlayır. “Bayatı-Şiraz” muğamının intonasiyalarına əsaslanan yeni epizod lirik mahnı səciyyəlidir. Sakit temp (*Andante*), oynaq vəzn (6/8) melodiyanın dəqiq metro ritmdə, şən əhval-ruhiyyədə səslənməsinə şərait yaradır. Solist epizodun ifasında melodiyanın məqam intonasiya xüsusiyyətlərinə uyğun ştrixlər (*legato*) və muğamsayağı ornamentlər tətbiq edərək mövzuları sul.E¹-də obrazlı və tərəvətli səsləndirir. Fortepianoda sual xarakterli ibarələr (34) sonda sakit məcraya yönəlir. Fortepianoda (38), sonra isə solo partiyada verilən çərək qruplu motivlər vurğulu dinamik səpkidə ifa olunursa, sonrakı düzümlərdə isə səkkizliklərin yuxarı istiqamətli sekvensiyalı ardıcılığı maraqlı applikatura ilə parlaq intonasiyada nümayiş etdirilir.

Köməkçi partiyanın (44) oxunaqlı melodik mövzusunun (gis-moll) ifasında rəngarəng tembr əldə etmək məqsədilə kamanzən G² və F² səslərini sul. A-da (IV barmaq applikaturası ilə) icra edir. Qeyd edək ki, Ə.Vəzirov Konsertin müxtəlif mövzularının ifasında alətin tessiturası boyu bütün registrlərdə sərbəst gəzişmələr etmək bacarığı ilə seçilir.

Nümunə 3.



Əvvəl solo partiyada [47], sonra isə fortepianoda [48] “Çahargah” muğam intonasiyalarına əsaslanan melodik ibarələr I hissənin kadensiyasının səslənməsi üçün keçid rolunu oynayaraq bir növ hazırlıq prosesini təşkil edir. Əvvəlki konsertlərdə olduğu kimi, bəstəkar kamança konsertində də ənənəvi olaraq muğam intonasiyalarından (şur-segah) yaradıcılıqla istifadə edərək parlaq məzmunlu kadensiya təqdim edir. Yeri gəlmişkən deyək ki, Ə.Vəzirovu müasirlərindən fərqləndirən cəhətlərdən biri də I hissənin kadensiyasını özünəməxsus fərdi fantaziyası, musiqi duyumu və cazibəli səs boyaları ilə nümayiş etdir-məsindədir.

Nümunə 4.



Kadensiyanın təfsirində alətin bədii və texniki imkanlarından, həmçinin muğamsayağı ornamentlərdən məharətlə istifadə edən ifaçı yüksək virtuozluq bacarığını nümayiş etdirir. Burada kvinta səciyyəli I xanə dinamik ehtiraslı, II xanə yumşaq şikayətli tərzdə ifa olunur. Üçüncü xanədən başlanan səkkizliklərin sekvensiya variantlı motivləri isə sərbəst şəkildə qətiyyətli icra edilir. 14-cü xanədən başlanan sual xarakterli motivlər iti vibrasiya ilə, *pizz.* vasitəli xanələr aramlı, *arco*-da verilən ibarələr isə ahəngli və tərəvətli səslənmədə nümayiş etdirilir. Burada kadensiyanın muğam intonasiyalı melodik məzmunu kamança ifaçılıq sənətinin forma və ifadə vasitələrində öz təcəssümünü tapır.

*A-tempo*da triol motivlərin yuxarı istiqamətli sekvensiya variantı iti kamanla, çevik barmaq texnikası ilə ehtiraslı və dinamik səsləndirilir. Bu fraqment ekspozisiyanın təkrar bölümü (repriza) üçün keçid vasitəsidir. Reprizada əsas mövzunun birinci cümləsi [49] fortepianoda, ikinci cavabverici cümlə isə solo partiyada dəyişikliyə uğramadan təkrarlanır. Müşayiət səciyyəli triol qruplu motivlərin yuxarı istiqamətli aramsız ardıcılığı (53) ehtiraslı və parlaq səslənmədə icra edilir. I hissənin kodası [56] tonika səciyyəli funksional akkord ardıcılığı və

triol qruplu xanələrin kamança ilə fortepianonun dialoqunda dinamik inkişafı iti sürətli bayramsayağı şəkildə səslənməsi ilə nəticələnir.

Konsertin ikinci hissəsi minorda (H mayəli Bayatı-Şiraz) ağır tempdə (*Largo*) dörd paylı ölçüdə üçhissəli formada işlənmişdir. İkinci hissə fortepiano-nun 4 xanədən ibarət giriş mövzusu ilə başlayır. Girişin musiqi motivləri bas səs-də ritmik fiqurasialı not qruplarının müşayiəti fonunda aparıcı septakkordların gərgin səslənən ardıcılığında təcəssüm olunur. Əsas mövzu [1] kamançanın ifasında səslənir. Solo partiyanın muğam intonasialı lirik səciyyəli mövzusu elə ilk səslənmədən insanın qəlbinə yol açır, onda romantik hisslər oyadır. Burada ilahi səciyyəli mövzu sanki tanrıya üz tutub səslənən musiqini xatırladır.

Nümunə 5.



Dinləyicini düşünməyə sövq edən suallarla dolu ibarələr Ə.Vəzirovun interpretasiyasında təsirli və ecəzkar səslənir. Burada sanki musiqi bir növ dinləyicini ona qulaq asmağa məcbur edir. Alətin imkanlarından zövq və ustalıqla istifadə edən kamançən kamanı alətin qolunun “*sul tasto*” bölümlərində gəzdirməklə ecəzkar tembr yaradır. Bu epizodda intonasialı ornamentlərdən yararlanan ifaçı mövzunu poetik obrazlı səs boyaları ilə tərəvətli ifadə nümayiş etdirir. Tempin dəyişməsilə (*Moderato*) ikinci hissənin orta bölümü [4] başlanır. Orta hissənin yuxarı registrdə gərgin, ehtiraslı səslənən musiqi mətni temp və tematik baxımdan kənar hissələrlə təzad təşkil edir. Musiqi ibarələrinin yüksələn ardıcılığı, gərgin vüsət alaraq ikinci hissənin kulminasiyası ilə nəticələnir. Burada ifadəli iti vibrasiya və muğamsayağı ornamentlərdən yararlanan kamançən yuxarı registrdə

şəffaf ifası ilə musiqinin emosional təsir gücünü daha da artırır. Kulminasiyanın davamı (10) musiqi ibarələrinin fortepianoda dinamik inkişafı, sonda S-T funksiyalı septakordda saxlanması ilə başa çatır. Bu fraqment II hissənin reprizası üçün hazırlıq prosesini təşkil edir. Təkrar bölüm əvvəlki əhval ruhiyyədə səslənməklə nisbətən yığcam şəkildə işlənmişdir. Bütün bunlar kamança ifaçılığı sənətində öz dəsti-xətti, həssas musiqi duyumu olan Ə.Vəzirovun interpretasiyasında öz təsdiqini tapıb.

III hissə a-mollada (E mayəli Şüştər) dörd paylı ölçüdə (*Alle breve*) *Allegro moderato* tempində Rondo formasında bəstələnmişdir. III hissə musiqi mövzularının ümumi xarakterini özündə təcəssüm etdirən fortepiano girişi ilə başlayır. Mübariz səciyyəli giriş əsas mövzu olan refrenin (A) səslənməsini hazırlayır.

Refren kamançanın ifasında səslənir. Kvadrat quruluşlu melodik sətrin musiqi cümlələrinin təfsirində kamanzen münasib applikatura və kaman ştrixləri (*Legato-martele*) – tətbiq edərək mövzuları dinamik inkişafı qətiyyətli ifaya yönəldir. Burada musiqi axınının intensivliyi solistin özünəməxsus ifa üslubu, melodiyanın səslənməsinə xüsusi tərəvət və zənginlik gətirir.

Nümunə 6.



Qeyd edək ki, 4 və 6 rəqəmlərdə fortepiano partiyasında musiqi cümlələrinin polifonik imitasiyada işlənməsi mövzunu daha da qatılaşdırır. Sonrakı düzlümlərdə 9 xanədən ibarət fraqment ritmik dəqiqliklə obrazlı və emosional ifadə şərh edilir. Rondonun Şur məqamının intonasiyalarına əsaslanan B epizodunun (cis-moll, 7) səslənməsi oxunaqlı musiqi mətni iki dəfə dəyişikliyə uğramadan təkrarlanır. Mövzunun bədii emosional məzmunu və tematizmin inkişaf xətti, solo partiyanın orijinal səslənməsində təcəssüm etdirilir. Epizodun sul. A-da muğam səciyyəli melizmlərdən, pozisiya keçidlərində məqsədyönlü kaman ştrixlə-

rindən istifadə bacarığı, səslənmədə rəvan intona-siyalı tembr yaradır. Səkkizlik not qruplarının qalxıb-enən aramsız hərəkəti (10) A1 - refrenin səslənməsinə gətirib çıxarır. Bu dəfə mövzu bir qədər geniş şəkildə modifikasiyada təqdim edilir. A1 refren aydın intonasıyada mülayim tərzdə ifadəli və obrazlı icra edilir. Qeyd edək ki, refrenin kamança ilə fortepiano-nun bas ostinantlı kononik imitasiyada işlənməsi mövzunu daha da rəvnəqləndirir. Refrenin 3-cü dəfə fortepiano-da dinamik inkişafı təkrarı (16) C epizodunun səslənməsi üçün əlaqə rolunu oynayır. İşlənmə xarakterli C epizodu əsas mövzunun tematik elementlərini özündə ehtiva edir. Burada səkkizlik notların müxtəlif istiqamətli aramsız ardıcılığı son-da epizodun kulminasiyası ilə nəticələnir.

Kulminasiyadan sonra (17) kamanzen musiqi fraqmentinin təfsirində sul.A-da iti kaman ştrixi və intonasıyalı vibrasiyadan ustalıqla istifadə ilə yüksək texniki ifa bacarığını nümayiş etdirir. Bu, epizodda milli alətdə violinin bədii və texniki ifa üsullarından istifadə bacarığı, mövzuların klassik məzmunlu səslənməsində özünü göstərir. Nəhayət tonallığın dəyişilməsi (F-dur, 20) fortepiano-da melodiyanın funksional akkord ardıcılığı ilə sakit məcraya yönəlməsi nəticəsində yeni musiqi epizodunun səslənməsinə şərait yaranır. Yeni epizod (6/8) oynaq vəzndə majorda (koda, F-dur, A mayəli Segah) mülayim sakit tempdə (*Andante*) rəqs səciyyəlidir.

Nümunə 7.





Melodik sətrin sual cümləsinin C səsinə məqamın tersiyasında, cavab cümlənin isə A səsinə (mayadə) tamamlanması xalq rəqs musiqisinə xas olan əlamətdir. Melodiyanın “Segah” muğamının intonasiyalarına əsaslanması onun emosional təsir gücünü daha da artırır. Kamanzən epizodun təfsirində alətin akustik imkanları və milli ifaçılıq üsullarından irəli gələn komplekslərdən istifadə edərək musiqi ibarələrini oynaq, ornamentli emosional məzmununda icra edir. Fortepianoda verilən keçid ibarələri (25) *A tempoda* C epizodunun musiqi fraqmentinin səslənməsinə gətirib çıxarır. Solo partiyada üç xanə çərçivəsində melodik ibarələrin variantlı motivləri dinamik inkişafa yönələrək yeni mövzu ilə A2 refren arasında keçid rolunu oynayır. Mövzunun xarakterik cəhətlərini nəzərə alan kamanzən musiqi mətnini sul.A-da intonasiyalı pozisiya gəzişmələrində vituoz ifadə icra edir.

A tempoda sekvensiyalı musiqi ibarələrində səkkizliklərin, sonrakı xanələrdə isə triol not qruplu motivlərin intensiv ardıcılığı iti vibrasiyada, çevik barmaq texnikası ilə parlaq səslənmədə nümayiş etdirilir.

III hissənin giriş mövzusunun qayıtması (31), refrenin birinci cümləsi (32) və konsertin ilk hissəsindəki musiqi fraqmentinin səslənməsi konsertin arxitektikasını təşkil edir. Musiqi fraqmenti fortepiano ilə solo partiyanın dialoqunda təcəssüm etdirilir. Kamanzən mövzuları dəqiq metro-ritmdə icra etməklə koda bölümünün səslənməsinə yönəldir.

Kodanın təfsirində kamanın dəstək və orta bölümlərində vurğu *detashe* və kombinasiyalı ştrixlər tətbiq edən kamanzən, səslənmədə geniş diapazonlu çalğı məharəti nümayiş etdirir. Koda təntənəli şəkildə tamamlanır.

Nümunə 8.



Təhlildən alınan nəticəyə əsasən, biz konsertin ifasında Ə.Vəzirovun fərdi ifaçılıq üslubunu bir sıra maraqlı məqamlarını müşahidə etdik. Qeyd edək ki, əsər üzərində işləmək bacarığı yaradıcılıq prosesi ilə bağlı olub, ifaçının fərdi təxəyyülü və özünə qarşı tələbkarlığından asılıdır. Bu mənada ifaçılıq sənətinin bütün sirlərinə dərinlən Ə.Vəzirov əsər üzərində işləyərkən ifaçılıq konsepsiyası daxilində konsertin milli melos və məqam dramaturgiyasını məharətlə təcəssüm etdirir. Onun kamança ifaçısı kimi formalaşmasında muğam fenomeninin xüsusi əhəmiyyətini qeyd etmək istərdik. Konsertin müxtəlif epizodlarında muğam təfəkküründən irəli gələn muğam səciyyəli ştrix və ornamentlərdən yaradıcılıqla istifadə etməsi onun ifaçılıq bacarığının təzahürüdür.

Ə.Vəzirovun ifaçılıq üslubunun maraqlı cəhətlərindən biri də mürəkkəb konsert proqramı ilə səhnə ifaçılığının əsas meyarı “Aləti özünə tabe etdirmək” bacarığındadır. Bütün bunlar konsertin musiqi materialının ifaçılıq komponentləri daxilində yüksək texnika və orijinal tembr boyaları ilə nümayişində öz təsdiqini tapır. Fikrimizcə, konsertin musiqisindən yaradıcılıqla istifadə bacarığı Ə.Vəzirovun ifaçılıq sənətinin parlaq nümunəsi kimi qiymətləndirilməlidir.

H.Xanməmmədovun kamança ilə simfonik orkestri üçün Konserti yazıldığı tarixdən bu günə kimi kamança ifaçılarının konsert repertuarında və musiqi tədrisi ocaqlarının dərş proqramlarında həmişəlik yer almışdır. Hər yeni ifa ilə virtuoz ştrixlər qazandıran bu konsert gənc nəsillə kamança ifaçılarının zövqünün və can atılacaq meyarların formalaşmasında əhəmiyyəti xüsusi olan əsərlərdən biridir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycanca musiqi təhsili. Əsərləri II cild. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 369-372.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə. II cild. B.: Şərq-Qərb, 2005. 456 s. URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article15.html>
3. Mütəllibova S. Hacı Xanməmmədovun Xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərləri. // “Konservatoriya” jurnalı, 2016 -3(33) s.65-69
4. Seyidova Y. Hacı Xanməmmədovun “Kamança və simfonik orkestri üçün konserti”. Metodik tövsiyə. B.: Mütərcim, 2009, 24 s.
5. Zöhrabov R.F. Hacı Xanməmmədov. Broşür. B., Şur, 1992.
6. Zöhrabov R.F. Hacı Xanməmmədovun portretindən cizgilər. // “Musiqi dünyası”, № 3-4 (17), 2003. s. 58-61. URL:http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=268

Xarici dillərdə:

7. Должанский А. Короткий музыкальный словарь. М.: Музыка, 1966, 480 с.
 8. Музыкальная форма. Об. Редактор Ю.Тюлина. М.: Музыка, 1974. 243 с.
- Saytoqrafiya:**
9. Bəstəkarlar İttifaqı. Xanməmmədov Hacı Dadaş oğlu. http://composers.musigi-dunya.az/az/composers_x.html#haci
 10. Ədalət Vəzirov – Kamança və simfonik orkestr üçün konsert (II hissə) <https://www.youtube.com/watch?v=EeWRxEGiEP4>
 11. Haji Khanmammadov – Concerto for Kamancha and Symphonic Orchestra. <https://www.youtube.com/watch?v=XRa8qUJuxFk>
 12. Vikipediya, azad ensiklopediya. Hacı Xanməmmədov. https://az.wikipedia.org/wiki/Hac%C4%B1_Xanm%C9%99mm%C9%99dov
 13. Ramiz Ezizov – Hacı Xanməmmədov "Kamancha və Simfonik orkestr üçün Konsert". Müşayiət edir: Niyazi adına Simfonik Orkestr. Konsertin tar üçün iwleyeni: emekdar muellim Ramiz Ezizov. <https://www.youtube.com/watch?v=OyopXqAQhxM>
 14. Xanməmmədov Hacı Dadaş oğlu. Üzeyir Hacıbəyov elektron ensiklopediyası. <http://uzeyirbook.musigi-dunya.az/AZ/data.pl?id=326&lang=AZ>
 15. Təhmirazqızı S. Üzeyir məktəbinin yetirməsi: Hacı Xanməmmədov. // “Mədəniyyət.az”. 15-06-2011. URL: <https://medeniyyet.az/page/news/13762/-Uzeyir-mektebinin-yetirmesi:-Haci-Xanmemmedov.html?lang=ru>

Notoqrafiya:

16. Hacı Xanməmmədov. “Kamança və simfonik orkestr üçün Konsert - tar ilə forte-piano üçün işləmə”. İşləyəni Ramiz Əzizov. 2006

Адыгёзал АЛИЕВ

Доцент АНК

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЯМАНЧИ И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ГАДЖИ ХАНМАМЕДОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АДАЛЯТА ВЕЗИРОВА

Резюме: В статье исследуется значение Концерта для кяманчи и симфонического оркестра композитора Г.Ханмамедова в интерпретации заслуженного

артиста Азербайджана Адалята Везирова. Анализируются форма, ладовые особенности, исполнительские нюансы этого произведения, включённого в учебную программу высших и средних музыкальных заведений республики.

Ключевые слова: кяманча, композитор Гаджи Ханмамедов, концерт, Адалят Везилов

Adygozel ALIYEV
Associate Professor AMK

CONCERT FOR KAMANCHA AND SYMPHONY ORCHESTRA BY GADZHI KHANMAMMADOV IN THE INTERPRETATION OF ADALYAT VAZIROV

Summary: The article explores the significance of the Concerto for kamancha and symphony orchestra by composer H.Khanmammadov in the interpretation of the honored artist Adalat Vazirov. The form, modes features, performance nuances of this work, which is included in almost all educational programs of musical institutions of the republic, are analyzed.

Keywords: kamancha, composer, Haji Khanmammadov, concert, Adalat Vazirov

Rəyçilər: AMK-nın professoru Ramiz Əzizov
AMK-nın professoru Fəxrəddin Dadaşov

Vəfa XANBƏYOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: vafa_musician@mail.ru

CAHANGİR CAHANGİROVUN YARADICILIĞINDA HÜSEYN CAVID İRSİ (“ORATORİYA – 59” ƏSƏRİ TİMSALINDA)

Xülasə: Məqalə C.Cahangirovun xor yaradıcılığına həsr olunub. Burada bəstəkarın “Oratoriya – 59” əsəri nəzərdən keçirilib və onun yaranma tarixindən söhbət açılıb, “59” rəqəminin Hüseyn Cavidin həyatında faciəli rol oynamasından bəhs edilib. Eyni zamanda məqalədə oratorianın dramaturgiya və kompozisiya xüsusiyyətləri təhlil olunub. Bununla yanaşı oratoriyada öz əksini tapmış Hüseyn Cavid irsinə nəzər yetirilir. Burada istifadə olunan dramların bədii-ideya həlli araşdırılır.

Açar sözlər: Cahangir Cahangirov, Hüseyn Cavid, “Oratoriya – 59”, xor musiqisi, mənzum dramlar

Söz və musiqinin minilliklər boyu birlikdə addımlaması bəşəriyyətin bədii yaradıcılıq nümunələrində müvafiq əksini tapıb. Musiqiçilər daim ədiblərin irsindən ilhamlanıblar. Belə ki, dram, teatr tamaşaları, mahnılar və müxtəlif səpkili kompozisiyalar bir çox halda bəstəkar və şair birliyinin bariz nümunəsi kimi maraqlı əsərlərin yaranması ilə nəticələnib. Azərbaycan zəminində yaranan ilk xor əsərləri (Ü.Hacıbəylinin şair Firdovsinin 1000 illiyinə həsr etdiyi kantata, Mirzə Fətəli Axundovun anadan olmasının 125 illiyinə, Nizami Gəncəvinin 800 illiyinə həsr etdiyi kantatalar və s.) ədiblərin obrazı ilə bağlıdır. Bu ənənəni C.Cahangirov öz yaradıcılığında xüsusilə inkişaf etdirib. Onun yaratdığı kantata və oratoriyalar Azərbaycanın görkəmli şəxsiyyətlərinin adları ilə əlaqədardır. C.Cahangirov klassik şairlərin yaradıcılığı ilə daha sıx təmasda olub, qəzələ, şeiriyata, ərzuza böyük əhəmiyyət verən bəstəkarlardandır. Ədib və şairlərin yubileyləri dövründə “Füzuli”, “Nəsimi”, “Aşıq Alı” kantatalarının, “Oratoriya – 59” (Hüseyn Cavid obrazına ithaf) oratoriyasının yaranması ədib obrazlarını monumental demokratik formada əks etdirmək tələbindən irəli gəlir. C.Cahangirovun Azərbaycan xor mədəniyyətinin inkişafında böyük xidmətləri olduğundan yaradıcılığındakı parlaq xor nümunələri daim maraq oyadır və tədqiqat obyektinə çevrilir. Onun xor əsərlərində milli özünəməxsusluqla yanaşı bu sahədə apardığı bədii axtarışlar da öz əksini tapıb.

Cahangir Cahangirovun xor yaradıcılığı bir sıra tədqiqatçıların xüsusi araşdırma mövzusu olub. Bunlardan, N. Mirzəyevanın “Пути становление оратори-

риально-кантатного жанра в Азербайджане” adlı dissertasiyasını [1], T.Qəniyevin “Cahangir Cahangirovun kantata və oratoriya yaradıcılığında lədməqam və ritmik xüsusiyyətlər” [3] tədqiqatını qeyd etmək olar. Təqdim olunan məqalədə C.Cahangirovun “Oratoriya-59” əsəri Hüseyn Cavid yaradıcılığı, habelə onun bəzi dram əsərlərinin müqayisəli şəkildə təhlili kontekstində nəzərdən keçirilir. Burada oratoriyanın dramaturji xüsusiyyətləri, kompozisiya prinsipləri və obraz-məzmun dairəsi açıqlanır, bu da tədqiqatın aktuallığını təşkil edir.

C.Cahangirovun iri həcmli vokal-instrumental əsərlərində bir sıra xüsusiyyətləri qeyd etməyimiz vacibdir. Bunlardan biz xorun rolunun dramaturji funksiyaya daşıyacaq qədər artmasını, simfonik inkişaf prinsipinə əsaslanan epizodların tətbiqini (“Qələbənin – 40-illiyi”), milli musiqidən gələn xüsusi, yəni muğam, aşiq üslubunda oxuma növünü, pafos və dramatik tərzli deklamasiya və s. kimi xüsusiyyətləri qeyd etməliyik. C.Cahangirovun xor musiqisi, digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında olduğu kimi muğam təfəkkürünə əsaslanır. Milli özünəməxsusluq nəinki musiqi dili, obraz dairəsində, eləcə də inkişaf prinsiplərində nəzərə cəpırır və bir sıra aspektlərin aşkarlanmasına imkan yaradır.

Bəstəkarın xor yazı üslubunun ardıcıl inkişafını müxtəlif dövrlərə (XX əsrin 40-80-ci illəri) təsadüf edən əsərlərin fonunda izləmək mümkündür. Muğama əsaslanan xor musiqisinə ilk nümunə kimi “Azad” operasından xorlar, xor üçün mahnılar, Azərbaycanda ilk *a capella* üçün Xor konserti, oratoriya və kantatalarda C.Cahangirovun janr və kompozisiya müxtəlifliyini müşahidə edirik. Bəstəkarın irihəcmli vokal-instrumental musiqisində rəsmi, siyasi-ictimai mövzularla yanaşı, sərbəst məzmunlu kantata və oratoriyalara da rast gəlmək olar. C.Cahangirov əsərlərində tarixi şəxsləri, real obrazları və həyatı əks etdirib. Məsələn “Qələbənin 40 illiyi” (Rəfiq Zəkanın sözlərinə) vətənpərvər məzmunlu epik-qəhrəmanı, “Oratoriya – 59” (“Hüseyn Cavid”) əsəri faciəvi-fəlsəfi məzmunlu, “Füzuli” lirik-fəlsəfi, “Nəsimi” kantatası lirik, “Aşiq Alı” isə epik janrda oratoriyalara aiddir.

C.Cahangirovun oratoriya və kantatalarını poetik proqramın ifadə edilməsi baxımından ümümləşdirərək bir neçə növə bölmək olar: mətnin bəndləri ard-arda keçərək musiqidə öz sinxron əksini tapır, hər söz musiqi ibarəsilə üst-üstə düşür (“Sabir”, “Qələbənin 40 illiyi” oratoriyaları); əsərin məzmunu, ideyası xor parçalarından daha çox orkestr vasitələri ilə açıqlanır (“Arazın o tayında”); mətn ümumi emosional vəziyyəti, daxili abı-havanı əks etdirir (“Füzuli” kantatası).

C.Cahangirov daim axtarışda olub, xor musiqisinin bədii üsullarına müraciət edərək onu yeni ifadə vasitələri ilə zənginləşdirən bəstəkarlardandır. Onun xor yazısının əsas xüsusiyyətlərindən biri əsərdə müxtəlif ifadə üsullarından yararlanmasıdır. Əsərlərdə musiqi obrazının son dərəcə mütəşəkkilliyi zəminində dərin inkişaf məntiqinə əsaslanan ifadə üsullarının daim yenilənməsi baş verir. Belə ki, C.Cahangirovun kantatalarında müəyyən faktura inkişafından (xüsusilə “Sabir” oratori-

yasında) danışmaq olar. XX əsrin ikinci yarısına aid olan oratoriyalar da məzmun müxtəlifliyi və fəlsəfi dərinliyi, əsl xəlqilik, demokratizmi ilə seçilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarın melodikası oxunaqlığı, bənzərsiz gözəlliyi, təbiiliyi və həzinliyi ilə seçilir. Sənətkarın dəst-xəttinin əsas xüsusiyyətlərindən biri də muğamdan irəli gələn nəqledicilikdir. O, muğamın intonasiya məzmunundan daha çox onun inkişaf, konstruktiv prinsiplərinə üz tutur. Bəstəkar irihəcmli vokal-instrumental musiqisində xor ifadə vasitələrindən geniş şəkildə yararlanır və bunları bədii ideyaya tabe edərək əsərin janr özəllikləri ilə uyğunlaşdırır. Məsələn, Füzuli dühasını, ədibin fəlsəfi obrazını təsvir etmək üçün C.Cahangirov qəzəldən, “Sabir”də isə meyxana janrından istifadə edir. O, Sabiri ətraf mühitlə təzadlı toqquşmada təsvir etməyə çalışır. Əsərin dramaturgiyasında kinematoqrafiya estetikasından irəli gələn kaleydoskopluq, montaj prinsipi nəzərə çarpır ki, bu da kompozisiyanın novatorluq xüsusiyyətlərini nümayiş edir. “Oratoriya – 59”da Hüseyn Cavidin mənzum dramlarına müraciət edilir və monoloqlardan olan parçalar ədibin acı taleyi ilə uzlaşdırılır.

“Oratoriya – 59” (şair və dramaturq Hüseyn Cavidin obrazı ilə bağlı) və “Qələbənin 40 illiyi” (Böyük Cahan Müharibəsində qələbənin 40 illiyinə həsr olunub) oratoriyaları C.Cahangirovun dövrün real hadisələri ilə bağlı olaraq son dövr xor əsərlərindəndir. Bu əsərlər məzmun, ideya, emosional durum, janr baxımından müxtəlif olsalar da, faciəli hadisələri əks etdirir. “Oratoriya – 59” əsərinin yaranma tarixi Azərbaycan şairi və dramaturqu Hüseyn Cavidin 100 illik yubileyi (1882-1941) və ədibin cənazəsinin qalıqlarının Vətənə qaytarılması hadisəsi ilə əlaqədar ərsəyə gəlib. H.Cavid 1937-ci ildə repressiya qurbanı olmuş və bir sıra ziyalılar kimi, “xalq düşməni” kimi Maqadana sürgün olunmuşdu. Tayşet rayonunun İrkutsk vilayətinin arxiv materiallarında 59 nömrəli akta əsasən o, 1941-ci ildə məhkum olan əlillər evində 59 yaşında vəfat etmişdir. Hüseyn Cavid (Rasizadə) 59 nömrəli tabutda basdırılmışdır. 59 rəqəmi faciəvi şəkildə Hüseyn Cavidin həyatında dəfələrlə təkrarlanıb. Bu əsərin “Oratoriya – 59” adı alması da güman ki, həmin faciəli rəqəmlə əlaqəlidir.

Hüseyn Cavid 1956-cı ildə ölümündən sonra bəraət almışdır. Amma ədibin cənazəsinin qalıqlarının vətənə qaytarılması yalnız 1982-ci ildə baş tutdu. Həmin ildə H.Cavidin 100 illik yubileyinin keçirilməsi qərara alındı. Bu təşəbbüs Naxçıvan Respublikasının Partiya Komitəsi tərəfindən irəli sürüldü. Heydər Əliyev bu məsələ ilə bağlı Sov.İKP-nin Baş katibi L.İ.Brejnevə, eləcə də SSRİ Dövlət Təhlükəsizliyi Komitəsinin sədri Y.V.Andropova müraciət etmişdir. Bundan başqa İrkutsk vilayətinə birbaşa təyyarə uçuşları olmasa da məhz H.Əliyevin göstərişi ilə təyyarə Bakıdan birbaşa Sibirə uçmuşdur. Sibir meşəliklərinin birində məşəqqətli axtarışlardan sonra Azərbaycandan olan nümayəndə heyəti 59 nömrəli tabutu eksqumasiya etmiş və 26 oktyabrda Bakıya qayıtmışdır. Artıq 3 noyabrda H.Cavidin cənazəsi ata yurduna, Naxçıvana aparılmış, orada dəfn olunmuşdur. H.Əliyevin təşəbbüsü nəticəsində ədibin məzarı önündə böyük məqbərə ucaldı-

lib. Cavidsevərlər Türkiyədən, İrandan, Bakıdan burada toplaşaraq Cavidə Azərbaycan xalqına qaytaran Ulu Öndərə öz minnətdarlıq hisslərini bildirdilər [2, s. 52]. Bu hadisədən təsirlənən bir sıra ziyalılar (B.Vahabzadə, F.Qoca, N.Həsənzadə, M.Dilbazi və s.) olayları bədii əsərlərində təsvir etmişlər. Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə “Hüseyn Cavidə” adlı şeirində yazır:

... Üçcə söz dilinin əzbəri oldu:
Həqiqət, məhəbbət, bir də ədalət.
Zaman dolandıqça, sular duruldu,
Hər şey öz yerini tapdı nəhayət.

Şeirin sinə gərdi burulğanlara
Ölüb məzarında yüz yaşa doldun.
Vücudun torpağa dönəndən sonra
Ana torpağa qayıdan oldun.

Sən bir qüvvətə bax, qüvvət içində
Yüz ömür calandı ömrünə, Cavid.
Gələcək nəsillər heyranət içində
Minnətdar olacaq bu günə, Cavid. [4, s.172]

Bu tarixi günlə bağlı xalq şairi Fikrət Qoca yazırdı:

Tale, nə gözəl gündü bu,
sən insafa gəldin.
Qırx ildi gəlirdin, gəl a Cavid,
səfa gəldin.
...Torpaq gözün aydın,
Onu al bağrına, torpaq!
İtkin düşən oğlun gəlir,
Yoldan gəlir, yorğun gəlir,
Ey ulu torpaq, ana torpaq,
Cavid gəlib, aç qoynunu, bas bağrına,
torpaq!... [10].

Cavidin qızı Turan xanım çıxışlarında bu məsələyə toxunaraq əslində atasının həqiqi bəraətini H.Əliyevin adı ilə əlaqələndirirdi. O öz xatirələrində yazır: “Cavidin əsil bəraəti 100 illik yubileyinin keçirilməsi ilə əlaqədar Mərkəzi Komitənin 21 iyul 1981-ci il tarixli qərarından sonra baş verdi” [5, s. 5]. 1992-ci ildə amerikalı tarixçi Odri Alsdtad “Azərbaycan türkləri” adlı fundamental mo-

noqrafiyasında “Azərbaycanda Heydər Əliyev erası” adlı fəslində bu tarixi hadisəni “ölkədəki müstəqillik arzularının və milli-azadlıq hərəkatının başlanğıc nöqtəsi kimi səciyyələndirmişdir” [7, s. 98].

Bu məsələlərdən heyrtlənən C.Cahangirov təbii ki, etinasız qala bilməzdi. “Oratoriya – 59” əsərində bəstəkar H.Cavidin “Şeyx Sənan”, “Xəyyam”, “İblis” faciələrinə müraciət etmiş və onun acı taleyi ilə əlaqələndirmişdir. Ədibin əsərlərində güclü hisslərə malik tənha qəhrəman eyni zamanda həyəcanla dolu, bütün dünya ilə faciəli nifaqda olan bir fərd kimi təsvir olunur. Məsələn, “Şeyx Sənan” dramında (1912-1914-ci illər) Cavid şeyx Sənan ilə gürcü qızı Xumarın sevgisindən bəhs edir. Burada yazıçı bu hadisəni bəşəri fəlsəfi axarda verərək sevgililərin qovuşmasına maneəni tək cə dinlə deyil, ətrafdakıların mövhumatçı fikirləri ilə də əlaqələndirir. “İblis” (1918-ci il) mənzum dramında isə o, müharibələrə, katalizmlərə qarşı çıxış edir. “İblis”, yəni “Demon” adı Hötenin – Mefistofel, Miltonun – Şeytan, Bayronun – Lüsifer, Lermontovun cin kimi obrazları ilə paralellər aparmağa imkan yaradır. “Demoniana” bir obraz kimi dünya ədəbiyyatında, romantiklərin yaradıcılığında öz əksini tapıb. H.Cavid də bir romantik kimi öz dövrünün tarixi katalizmlərindən irəli gələn “iblisliyin” faciəli kontekstini açıqlamış, demonsayağı qəhrəmanları, “cümlə xəyanətlərə bais” olan alleqorik bir obrazı təsvir etmişdir.

H.Cavidin “Xəyyam” pyesi (1935-ci il) görkəmli alim, filosof, şair Ömər Xəyyama həsr olunub. O, Ömər Xəyyamın insanlıq, sevgi, həyatla bağlı xeyirxah fəlsəfi düşüncələrini daha dərinlən açıqlamaq üçün ədibin əsərlərini, rübailərini farscadan çevirərək istifadə etmişdir. C.Cahangirov “Xəyyam” pyesinə ilk dəfə 1970-ci illərdə müraciət edərək bu tamaşaya musiqi yazıb və əsərin dramaturji inkişafını gözəl şəkildə açıqlayıb. “Məlumdur ki, fəvqəladə dramaturji istedadı malik olan Cavid təsirli ekspozisiya yaratmağın ustası idi. Bir tərəfdən dramaturq Şərqi, mədrəsə həyatını, digər tərəfdən isə məscidi, yəni dünyəvi hisslərlə dini dünyagörüşünə olan təzadını göstərmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, pyesin əsas dramaturji ideyasını açıqlayan bu təzad C.Cahangirovun tamaşasının girişinə yazılmış musiqidə də öz əksini tapır. Teatr musiqisinin qaydalarına dərinlən bələd olan C.Cahangirov ənənəvi teatr uvertürasının funksiyalarına cavab verən bir musiqi yaratmışdır” [9]. Əlbəttə ki, sonrakı inkişafın beş pərdəsində özünü büruzə verən musiqi böyük marağa səbəb olur.

Nümunə 1.*“Xəyyam” tamaşasından Sevdanın romansı*

C.Cahangirov sonradan “Xəyyam” dramına 1984-ci ildə “Oratoriya – 59” əsərində müraciət edib və qeyd etdiyimiz kimi, “Şeyx Sənan” və “İblis” əsərlərindən də istifadə edib. Bu üç qəhrəmanın dili ilə Cavidin keçirdiyi hisslər, rastlaşdığı faciə təsvir olunub. Oratoriyanın ideya həlli böyük maraq doğurur. Belə ki, bu əsərdə bəstəkar ədəbi obrazların vasitəsilə Hüseyn Cavidin faciəli həyatını rəmzi şəkildə əks etdirir. Dramaturgiya da məhz bunun ətrafında qurulub. Əsər xor, solistlər və simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulub. Oratoriya ümumilikdə birhissəli kompozisiyanı təşkil etsə də daxilən bir-birinə təzadlı olan beş bölmədən ibarətdir (I – Giriş, *Andante (Moderato)*; II – *Moderato, (Andante)*; III – *Moderato*; IV – *Allegro con moto, (Moderato)*; V – *Moderato*).

C.Cahangirov dramlardan tanınmış monoloqları götürüb. Burada olan daxili inkişaf məhz solo partiyaların vasitəsi ilə baş verir, xor isə fon rolunda çıxış edir. Oratoriyanın I hissəsi sərbəst quruluşludur. Burada təzadlı mövzular təqdim

olunur və əsərin gərgin inkişafına zəmin yaranır. Oratoriyanın II hissəsi də sərbəst quruluşludur. Bu hissə Şeyx Sənanın (tenor) obrazı ilə bağlıdır. Burada ilk dəfə sevgilisinin xəyalı ilə Qafqaza gəlmiş və ətrafdakı gözəlliklərdən valeh olmuş qəhrəman təsvir edilir. Şeyx Sənanın partiyası (tenor) “İşdə Qafqaz! Səfali bir məval!..” sözləri ilə (şur məqamında) başlayır.

Nümunə 2

Geniş və sərbəst

iş - də Qaf - qaz! Və - fa - li bir mə -

va Al - lah Al - lah nə - dir bu a - bi ha -

va Nə qə-dar şa - i - ra - nə... bir hil - qət

Şeyx Sənan, Xəyyam romantik personajlardır, nur saçırılar və daxili gözəlliyə malikdirlər, xeyir qüvvələri təmsil edirlər. Onlar Cavidin obrazı ilə əlaqələndirilirlər.

III hissədə bəstəkar “Xəyyam” dramına müraciət edir. Bu hissə ikihissəli formada yazılıb. Burada “Nədir bilməm günahım, məst olub gözlər vüsalım, mənim məhrum olan ey nazlı afət gül cəmalından...” sözləri ilə Xəyyamın monoloqu istifadə olunub. Bu monoloqu H.Cavidin həyat yoldaşı – Müşkinaz xanımdan uzaq düşməsi, məhrum olması ilə ələqələndirmək olar. Xəyyamın solo ifası (bas) sərbəst inkişafa əsaslanır, lirik hissləri əks edir. Monoloq solo və xorun ifasında keçir (Bayatı-Şiraz).

Nümunə 3

The musical score is for a vocal and instrumental ensemble. It features the following parts:

- Soprano:** Four staves, all containing whole rests.
- Alto:** Four staves, all containing whole rests.
- Tenor:** Four staves, all containing whole rests.
- Bass:** Four staves. The first staff has a melodic line starting with a *mf* dynamic. The lyrics are: "Nə - dir, bil - məm, gü - na - hım Məst o - lub göz - lər vü - sa - lın".
- Violin I:** Four staves. The first staff has a whole rest, followed by a double bar line, and then a half note G4.
- Violin II:** Four staves. The first staff has a whole rest, followed by a double bar line, and then a half note G4.
- Viola:** Four staves. The first staff has a whole rest, followed by a double bar line, and then a half note G4.
- Violoncello:** Four staves. The first staff has a whole rest, followed by a double bar line, and then a half note G4.
- Contrabass:** Four staves. The first staff has a whole rest, followed by a double bar line, and then a half note G4.

İkinci bölmədə Xəyyamın sevgilisi olan Sevdanın obrazı (soprano) təsvir olunur. Bəstəkar burada “Durma, gülüm, saqiyyə sən bədə ver...” monoloqunu istifadə edir. Bu epizod xüsusi oxunaqlığı və lirikliyi, muğam ifa üslubuna yaxın tərzilə seçilir. III hissə xor epizodu ilə tamamlanır. Burada Hüseyn Cavid və Ömər Xəyyam obrazları arasında sanki paralellər aparılaraq, “Xəyyam” əsərindən xorun ifasında “Arif odur gülsün içindən bahar, Ta ona hər zümzümə bir saz ola!” misraları səsləndirilir.

Əsərin dramaturgiyası Xeyir və Şər obrazlarının toqquşması üzərində qurulub və Xeyir qüvvələrə zidd olan personaj – İblisdir. Bu səbəbdən növbəti IV hissədə İblisin obrazı göstərilir, insanlığın məhvə sürüklənməsi ideyası monoloqda (basın partiyasında) öz əksini tapır. Bu hissə əsərin kulminasiyasını təşkil edir. IV hissə iki bölmədən ibarətdir və daxili gərginliyi ilə seçilir. Tonal baxımından bu hissədə qeyri-sabitlik nəzərə çarpır. Bəstəkar burada xordan epizodik şəkildə yararlanır. Məsələn, İblisin gəlişini təsvir edən inkişaf xorda “Hey, hey...” harayları ilə keçir, sonradan isə İblisin solosu səslənir.

Faciənin əsas məğzini məhz, İblisin dediyi misralar əks edir: “İblis nədir? – Cümlə xəyanətlərə bais... Ya hər kəsə xain olan insan nədir? – İblis!...” [6, s.202].

Nümunə 4

The musical score is for a piece titled "Nümunə 4". It features a vocal solo and a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The soloist's part begins with the word "Solo" and the lyrics "ya hər kə - sə xa - in o - lan in - san nə - dir?". The choir parts enter with the lyrics "cüm - lə xə - ya - nət - lə - rə ba - is". The score includes staves for Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The instrumental parts feature triplets and dynamic markings such as *mf*, *ff*, *pizz.*, and *arco*. The key signature has two flats, and the time signature is 6/8.

H.Cavid də tarixi kateklizmlərdən irəli gələn “iblisliyin”, Stalin repressiyaların qurbanı olmuş, özü xəyanətlə rastlaşmış, “vətən xaini” kimi qütbətdə vəfat etmişdir. Amma qeyd etmək lazımdır ki, oratoriya bu faciəli ruhda bitmir. Əsərin final hissəsi ədəbin vəsf olunması ilə tamamlanır. Məhz burada xorun və orkestrin tuttsi əzəmətli bir şəkildə, rast məqamında səslənir. V hissə – (Final) sərbəst quruluşludur. Xorun ifası burada xüsusi deklamasiya ilə seçilir, o, ədəbin xatirəsinə, sanki himn kimi qəbul olunur.

Nümunə 5

S. *ff* Və-tən xan ol - du vic - da-nın mə-ra - min məs-lə - kin, a dın.

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

Vln.I *ff*

Vln.II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

H.Cavid yaradıcılığı daim aktualıq kəsb edir. Bildiyimiz kimi, ”Cavid teatri” kimi anlayışın formalaşması da dramların, pyeslərin formaça yeni, üslub baxımından isə zəngin olması ilə əlaqəlidir. Cavid yaradıcılığında azərbaycançılıq, İslam və türkçülük ideyaları geniş yer alıb. Ədibin, ümumən, kredosu isə: “Mənim tanrım gözəllikdir, sevgidir” kəlamı təşkil edir. Bu baxımdan onun əsərlərində nəinki dövrün ümumbəşəri, böyük ictimai-siyasi və mədəni məsələləri eləcə də sufilik, fəlsəfi ümumləşdirmələr, gözəl hissələrin vəsf olunması da yer almışdır. Təsadüfi deyil ki, H.Cavid irsinə bir çox bəstəkarlar müraciət ediblər, müxtəlif səpkili parlaq əsərlər yaradıblar. Bu baxımdan C.Cahangirovun “Oratoriya – 59” əsəri caviddşünaslığa böyük bir töhfə kimi qəbul oluna bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Мирзоева Н.А. “Пути становление ораториально-кантатного жанра в Азербайджане”, диссертация на соиск. учен. степени кандидата искусствоведения . Б., 1994, 206 с.
2. Cahangir Cahangirov: Biblioqrafiya /tərt. ed. T.Məmmədova. M.F.Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxanası. B.: 2011. 99 s.
3. Qəniyev T.X. Cahangir Cahangirovun kantata və oratoriya yaradıcılığında lad-məqam və ritmik xüsusiyyətlər. B.: Adiloğlu, 2004, 102 s.
4. Bəxtiyar Vahabzadə. Əsərləri. On iki cildə. V cild (1980-1989). B.: Elm, 2008. 584 s.
5. Hüseyn Cavid. Əsərləri. 1.c., B.: Elm, 2005, 256 s.

6. Hüseyn Cavid. Dram əsərləri. B.: Avrasiya press, 2007, 460 s.
7. Əsgərzadə L.S. Hüseyn Cavid: mühiti və müasirləri. B.: AFPoliqrAF, 2015, 288 s.
8. Əliyev H. Ə. Hüseyn Cavidin adı və irsi yaşayacaqdır. / Ədəbiyyatın yüksək borcu və amalı (Nitqlər, məruzələr, çıxışlar). B.: Ozan, 1999, 495 s.

Saytoqrafiya

9. Suleymanova R. Hüseyn Cavid və Musiqi. // Musiqi dünyası.
URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=449
10. Fikrət Qoca. Şeirimlə zaman gəzintisi. URL: <https://525.az/news/6367-seirimle-zaman-gezintisi>

Вафа ХАНБЕКОВА

Доктор философии по искусствоведению, доцент АНК

НАСЛЕДИЕ ГУСЕЙН ДЖАВИДА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖАХАНГИРА ДЖАХАНГИРОВА (НА ПРИМЕРЕ «ОРАТОРИИ-59»)

Резюме: Статья посвящена хоровому творчеству Дж. Джахангирова. Особое внимание здесь уделяется «Оратории-59» и истории её создания. Говорится о трагической роли цифры «59» в жизни Гусейн Джавида. В тоже время анализируются драматургические и композиционные свойства оратории. В статье также прослеживается наследие Гусейн Джавида, раскрываются художественно-идейное воплощение драм на примере данной оратории.

Ключевые слова: Джахангир Джахангиров, Гусейн Джавид, «Оратория-59», хоровая музыка, стихотворные драмы

Vafa KHANBAYOVA

Ph.D, Associate professor of ANC

THE LEGACY OF HUSEYN JAVID IN THE WORK OF JAHANGIR JAHANGIROV (ON THE EXAMPLE OF "ORATORIO-59")

Summary: The article is devoted to the choral creativity of J. Jahangirov. Here, special attention is paid to "Oratorio-59" and the history of its creation. The tragic role of the number "59" in the life of Huseyn Javid is revealed. At the same time, the dramatic and compositional properties of the oratorio are analyzed. The article also traces the heritage of Huseyn Javid, reveals the artistic and ideological embodiment of dramas on the example of this oratorio.

Keywords: Jahangir Jahangirov, Huseyn Javid, "Oratorio-59", choral music, poetic dramas

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zemfira Qafarova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əfsanə Babayeva

Məryəm YUSİFOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı
Elmi rəhbər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
BMA-nın professoru Zemfira Qafarova
Ünvan: Bakı şəhəri, Şəmsi Bədəlbəyli küç.98
E-mail: dashdamirzadeh@mail.ru

**ELMIRA NƏZİROVANIN AZƏRBAYCAN XALQ
MELODİYALARI ƏSASINDA FORTEPIANO İŞLƏMƏLƏRİ**

***Xülasə:** Hazırkı məqalədə bəstəkar Elmira Nəzirovanın Azərbaycan xalq melodiyaları əsasında fortepiano işləmələri araşdırılır. Milli xarakterlə sıx bağlı olan fortepiano işləmələri özünü həm səciyyəvi musiqi obrazlarında, həm də milli məqam intonasiya arsenalında göstərir. Məqalədə E.Nəzirovanın fortepiano işləmələri janr, forma, üslub, faktura, bədii-texniki və ifaçılıq məsələləri baxımdan tədqiq edilir. Bütün bu cəhətlər Azərbaycan fortepiano musiqisində Elmira Nəzirovanın xalq melodiyaları əsasında yaradılan fortepiano işləmələrinin pedaqoji repertuarda rolunu üzə çıxarır.*

***Açar sözlər:** Elmira Nəzirova, bəstəkar, folklor, fortepiano, işləmə, miniatür, tədris*

Azərbaycan fortepiano musiqisinin parlaq səhifələrini incələdikdə aydın olur ki, tədris-pedaqoji repertuarının yaradılması daim bəstəkarların diqqət mərkəzində olmuşdur. Nəticədə özündə milli və Avropa musiqi ifadə vasitələri, ifaçılıq xüsusiyyətləri və üslubları cəm edən proqramlı və qeyri-proqramlı, kiçik və iri formalı əsərlər meydana çıxmışdır. XX əsrin Azərbaycan bəstəkarı, pianoçu və pedaqoq Elmira Nəzirovanın Azərbaycan xalq melodiyalarının işləmələrindən ibarət pyes məcmuələrini bu qismə aid etmək olar. Çünki bu pyeslər bir tərəfdən həm tədris-təlim, digər tərəfdən isə estetik xarakterinə görə diqqətə layiqdir.

Azərbaycan musiqi tarixində “bəstəkar və folklor” məsələsi daim aktual problemlər sırasındadır. Ötən əsrin 60-cı illərində E.Nəzirova Azərbaycan xalq melodiyalarının əsasında yaratdığı fortepiano işləmələri ilə XX əsrin 20-ci illərində Azərbaycan xalq musiqisinin öyrənilməsi məsələsini ilk dəfə ortaya qoyan dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin Azərbaycan musiqi folkloristikasının başlanğıcı sayılan “Azərbaycan türk el nəğmələri” [6] məcmuəsinin gözəl ənənəsinin davamıdır. Bu mənada XX əsr fortepiano sənətində E.Nəzirovanın Azərbaycan xalq melodiyalarının fortepiano üçün işləmələri “bəstəkar və folklor” məsələsinə dəyərli töhfələr sırasındadır.

Ü.Hacıbəyli özünün “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” adlı məqaləsində xalq mahnıları haqqında mülahizələrini bölüşərkən, nümunələrin toplanılmasının vacibliyini vurğulamış, uşaqlar üçün həmin mahnılar əsasında əsərlər yazılmasının zəruriliyini qeyd edərək “Bu mahnılardan münasiblərini seçib musiqi məktəblərimiz üçün çalğı “repertuarı” hazırlamaq” [5] ideyasını ortaya atmışdı. “Burasını bilməliyik ki, musiqi məktəbləri müdavimləri olan türk balaları çalğı dərslərini yalnız Avropa musiqi “repertuarı” ilə öyrənir. Əlbəttə, şagirddən çalğı texnikasını artıran Avropa “etüd” və “eksersiz” (məşq)lərinə sözüümüz yoxdur. Fəqət “pyes” məsələsinə gəldikdə deməliyik ki, əsil musiqi bunların çalğısından hasil olur, nə qədər o pyesi şagird özü başa düşüb anlarsa, bir o qədər xoşuna gələr və xoşuna gəldiyi üçün çalğısını şövq və həvəslə öyrənər. Ona görə Avropa pyeslərinə bir neçə dənə öz mahnılarımızdan düzəlmiş olan Şərq “pyes”ləri dəxi qatsaq, şagirdlərimizi həvəsləndirib təhsil işini yüngülləşdirərik” [2, s. 9].

XX əsrdə dünya miqyasında musiqi folkloru ilə sıx təmasda olan və onun bütün incəliklərinə dərinlən bələd olan bir sıra bəstəkarlar yazıb-yaratmışlar. Bu bəstəkarlar içərisində Bela Bartok, Adnan Sayqun, Antonin Dvorjak, Bedrjix Smetananın adını qeyd etmək lazımdır. Folklorun bütün dərinliklərinə nüfuz edən bu bəstəkarların yaradıcılıq təcrübəsi kimi, E.Nəzirova da öz xalqının milli intonasiyalarından, məqam və ritmikəsindən yaradıcı şəkildə istifadə etmişdir.

E.Nəzirovanın fortepiano əsərləri istər uşaq musiqi məktəbləri, istərsə də orta və ali təhsil ocaqlarında gənc musiqiçinin ifa etdiyi əsərlər məcmusunun müxtəlif mərhələləri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Pyeslər öz məzmununa, ifadə vasitələrinə görə müxtəlif olub bəstəkarın fərdi yaradıcılıq üslubu baxımından maraq doğurur. Xalq melodiylarının məqam intonasiya və metroritmik xüsusiyyətlərinə əsaslanan bəstəkar E.Nəzirova öz qarşısına gənc ifaçıları Azərbaycan musiqi folkloru ilə tanış etmək məqsədini qoymuşdur. E.Nəzirova fortepianoda ifanın ilk mərhələlərindəki müvafiq çətinlikləri nəzərə alaraq fortepiano fakturasını birinci dəftərdən sonrakı dəftərlərə doğru tədricən mürəkkəbləşdirir.

Azərbaycan xalq melodiylarının işləmələrindən ibarət miniatur məcmuəsi xarakterinə görə ziddiyyətli pyeslərdən – sakit lirik və rəqsvari miniatürlərdən təşkil olunmuşdur. Müəllif qarşısında duran vəzifələrdən biri də şagird və tələbələrə texniki vərdişlərin aşılması, ifadəli melodiyların və sadə polifonik səslərin aydın fərqləndirilməsi, əllərin əvəz edilmə çevikliyi və yüngül stakkato hərəkətlərinin təqdim olunmasından ibarətdir.

Əsas məqsəd milli irsin – folklorun və şifahi ənənəli professional musiqinin qədim laylarından tutmuş XX əsr səs təcrübəsinin yeni tembr çalarlarının qavranılmasına doğru istiqamətlənmişdir. Azərbaycan xalq melodiylarının fortepiano üçün işləmələrində bəstəkar yaradıcı münasibət göstərərək məqsədinə nail olmuşdur.

E.Nəzirovanın Azərbaycan xalq melodiylarının fortepiano üçün işləmələri xalq mahnılarının həqiqi ruhu ilə aşılınıb, bu da konkret obrazların ifadəsi ilə qa-

barıq şəkildə bağlı olan parlaq, tərəvətli və ahəngdar musiqi dilində öz əksini tapır. Bəstəkarın Azərbaycan xalq melodiylarının fortepiano işləmələrinin sayı çoxdur [7; 8; 9; 10; 11]. Bu fortepiano işləmələri bəstəkarın yaradıcılıq fəaliyyətinin 60-70-ci illərinə təsadüf edir. İlk iki dəftər silsiləsi bir-birinə yaxın vaxt müddətində, 1961-1962-ci illərdə yaranmışdır. III dəftər isə bir il sonra meydana gəlmişdir. Bu səbəbdən sonrakı silsilədə musiqi dilinin nisbətən mürəkkəbləşməsi, obrazlı məzmunun dərinləşməsi, yeni üslub xüsusiyyətlərinin meydana çıxması baş verir. Bəstəkar xalq melodiylarının fortepiano üçün orta çətinlikdə olan işləmələrində lirik pyesləri canlı musiqi lövhələrinə, ifadəli-şairanə miniatürləri isə fikirli pyeslərə qarşı qoyur.

E.Nəzirovanın artıq sadalanmış Azərbaycan xalq melodiylarının fortepiano işləmələri ilə yanaşı 1973-cü ildə “Səkkiz uşaq pyesi” [10] adı altında nəşr olunmuş pyesləri də vardır. Bu məcmuə müəllifin uşaqlar üçün kiçik forma yaratmaq bacarığını nümayiş etdirir. Forteplano miniatürü janrına müraciət edən Elmira xanım böyük tərbiyəvi və bədii dəyərə malik parlaq, orijinal əsərlər yaratmışdır.

E.Nəzirovanın “Səkkiz uşaq pyesi” uşaq musiqi məktəblərinin kiçik və orta sinif şagirdləri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu xüsusiyyət əsərin spesifikasiyasını, silsilənin həcmnin kiçikliyini, virtuoz çətinliklərindən uzaq olmaq, proqramlı-təsviri başlanğıcın parlaq ifadəsinə əsaslanma tendensiyasını müəyyənləşdirir. Miniatürlərin musiqisi obraz konkretliyi, faktura elementlərinin şəffaflığı və sadəliyi ilə fərqlənir. Kompozisiyada tematizmin tam şəkildə müəyyən olunmuş milli koloriti və Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ənənələrinə dayaqalanma yenilik axtarışları ilə növbələşir. Pyeslərdən hər biri xüsusi obrazlı xüsusiyyətinə və janr fərdiliyinə malikdir.

Bəstəkarın uşaq pyeslərinin populyarlığının sirri fikrimizcə ən çox onunla bağlıdır ki, proqramın şərh və dərk olunması kimi mürəkkəb bir məsələ bəstəkar tərəfindən yüksək sənətkarlıqla, uşaq psixologiyasına həssaslıqla nüfuz edərək öz həllini tapmışdır. E.Nəzirovanın Azərbaycan xalq melodiylarının fortepiano üçün işləmələrində inkişafın başlıca hərəkətverici faktoru pyeslərin təzadlı qarşılaşdırılma prinsipidir. Məsələn, təmkinli pyes daha cəld miniatürlə, lirik, xəyalpərvər miniatür yumoristik pyeslə əvəz olunur, rəqsvari nömrələr mahnıvari nömrələrlə növbələşirərək janr səhnələri təəssüratı yaradır. Silsilədə müxtəlif musiqi lövhələrini birləşdirən bəstəkar miniatür şəkildə həllini tapmış obrazın fərdiləşməsinə cəhd göstərmişdir. Bəstəkar qarşısına qoyduğu məsələləri hər pyesdə ifadəli melodik intonasiya, ostinat ritmik fiqurasiya, təzadlı faktura prinsipindən və yaxud polifonik xüsusiyyəti qabartmaqla əldə edir. E.Nəzirova öz fortepiano işləmələrində Azərbaycan folklorunun səciyyəvi xüsusiyyətlərinə dayaqlanmışdır. O, melodik inkişafın səətrafi gəzişmə, sekvensiya, təkrarlıq və variantlıq kimi prinsiplərini tətbiq edir və xalq musiqisi üçün ənənəvi 6/8 ölçülü ritm-formuldan istifadə edir.

E.Nəzirovanın fortepiano işləmələrində Azərbaycan musiqisinin əsasını təşkil edən milli məqamlar geniş tətbiq olunur. Azərbaycan məqam sistemində əsaslanan işləmələrin melodik intonasiya əsasını bəstəkar tonaldaxili maraqlı yönəlmələrlə zənginləşdirir, eyniadlı məqamları qarşılaşdırmaqla onları yeni səviyyəyə yüksəldir. Silsilədəki pyeslərin məqam palitrası müxtəlifdir. Bəstəkar milli janr köklərinə sərbəstcəsinə və cəsarətlə müraciət edərək, milli məqamları klassik Avropa tonal-harmonik üsullarla yaradıcı şəkildə zənginləşdirir. Obrazlar dairəsi baxımından fortepiano işləmələrində xalq obrazlarına yaxın janr səhnələri üstünlük təşkil edir. Bununla bərabər, lirik peyzaj təsvirlərinə, marş, rəqsvari obrazlara da rast gəlmək olar.

Azərbaycan xalq melodiylarının fortepiano üçün işləmələrinin içərisində diqqətəlayiq cəhətlər qismində ifadə vasitələrinin sadəliyini, melodiyların yadda qalan gözəlliyini, dəqiq ritmləri xüsusi qeyd etmək gərəkdir. Bəstəkar fakturanın müxtəlif növlərini, eləcə də musiqi materialındakı polifonik inkişaf prinsiplərini böyük ustalıqla tətbiq edir. Burada həlim vokal xüsusiyyətli ahəngdar xalq melodiyları bacarıqla və yüksək bədii zövqlə seçilmişdir.

Miniatürlərin ritmik özəlliyi onların müxtəlifliyindədir: silsilədə həm səciyyəvi milli (6/8), ənənəvi (2/4, 3/4, 4/4), həm də nadir hallarda təsadüf olunan metroritmlərə (5/4, 6/4) rast gələ bilərik. Dəqiq, aydın surətdə müəyyənlanmış metr və ritmlərin üstünlük təşkil etməsinə nəzərən E.Nəzirovanın fortepiano işləmələrinin həm ritm, həm də forma cəhətdən tam mənada klassik olduğunu iddia edə bilərik.

E.Nəzirovanın fortepiano işləmələrindəki pyeslərin melodikasının intonasiya inkişafının əsasını major-minor, bəzi nömrələrdə isə sırf Azərbaycan məqam sistemi təşkil edir. Xalq musiqi sənətinə sevgi aşılayan milli melodiylar asan və yadda qalandır. Bunun əldə olunması üçün bəstəkar pyeslərdə fortepiano fakturasını mükəmməl sadəlik üzərində qurur. O, Azərbaycan xalq musiqi folklorunu müxtəlif fortepiano texnikasının üsulları ilə göstərməyə nail olur. Tədricən mürəkkəbləşən ardıcılıq şagird və tələbələrə ritmik nizam-intizama öyrədir. Onların obraz təfəkkürü inkişaf etdirilir, koloritli səslənmələrə həssaslıq yaranır, bədii zövqü artır. Silsilənin bir sıra miniatürlərində E.Nəzirova polifonik inkişaf üsullarına böyük əhəmiyyət verir.

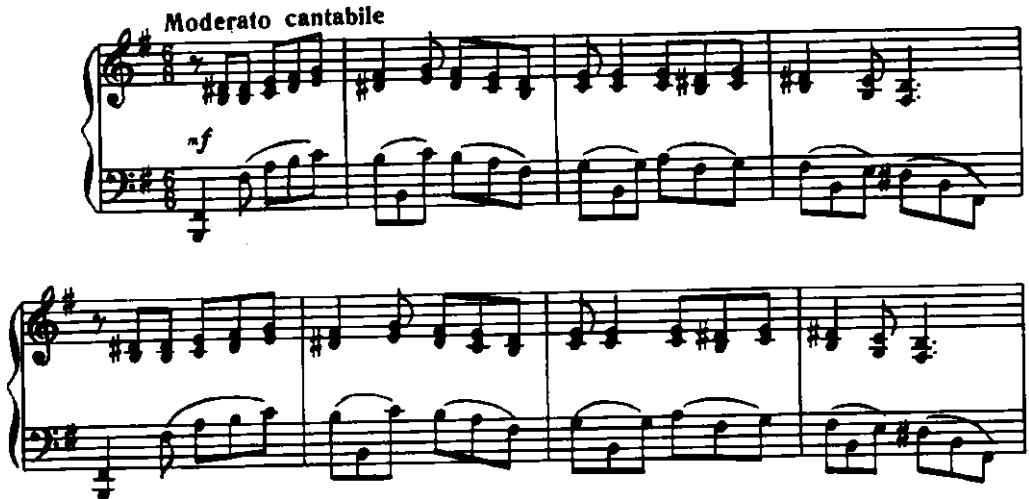
Bütün qeyd olunanları əsaslandırmaq üçün fortepiano işləmələrinin I dəftərindəki [7] pyesləri nəzərdən keçirək. Məsələn, I sayılı pyes (*Allegretto*) ənənəvi məqam yönəlmələri əsasında: pyesin I hissəsində d mayəli şur məqamının səs sırası orta hissədə f mayəli rastın səs qatırı ilə növbələşir. Azərbaycan musiqisinin səciyyəvi 6/8 ritmik formulu üzərində qurulan pyesdə həm də təzadlı registr növbələşmələri müşahidə olunur.

İki sayılı pyesdə (*Moderato cantabile*) Azərbaycan musiqisinin görkəmli nümayəndələri sırasında olan bəstəkar Fikrət Əmirovla Elmira Nəzirovanın sıx yarıdıcılıq əməkdaşlığı və həmmüəlliflik təcrübəsi özünü melodik və harmonik dilin

ifadəli rəngarəngliyində daha qabarıq şəkildə göstərir: “Fikrət Əmirovun fortepiano əsərlərinə onun yaradıcılığını fərqləndirən kantilen başlanğıc xasdır. Kantilen başlanğıc parlaq şairənəliklə birləşərək hər zaman folklor köklərinə söykənir və alətin ifadə imkanlarının olduqca fərdi interpretasiyasını yaradır – bütün bunların hamısı bir yerdə cəmləşərək F.Əmirovun fortepiano üslubunu əmələ gətirir. Onun fortepiano əsərləri Azərbaycan fortepiano mədəniyyətini əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirmişdir” [1, s. 47]. E.Nəzirova folklorə yanaşma tərzinə görə musiqi dilinin məhz bu tərəflərində F.Əmirovun təsirinə məruz qalmışdır.

Bu pyes şüştər məqamına əsaslanır. Şüştər məqamında yarım kadans funksiyalı E, tam kadans funksiyalı H səsi melodik xəttin istinad nöqtələrində aydın eşidilir. Avropa məqam sistemi ilə bu pyesi təhlil etməyə çalışsaq, e moll və H dur arasında (T-D funksiyaları) var-gəl edən funksionallığı və dominanta ətrafında (h-dis-fis) cərəyan edən inkişaf xəttini, artırılmış sekundaları isə harmonik minorun işarəsi məntiqi ilə izah etmək gərək olacaq. Amma bu, Şərq musiqisinin cövhərini təşkil edən artırılmış sekundlardır. Şüştər üstündə qurulan melodiyaadakı aparıcı səsin tersiya ikiləşməsinin paralel hərəkəti polifonik köməkçi səslər yaradır.

Nümunə №1



Üç sayılı pyes (*Allegretto*, fis-moll) fis mayəli şur məqamına əsaslanan əmirovsayağı lirik, məişət tipli bir pyesdir. Sol əlin müşayiətində “fis” basso ostinato dayaq səsinin zəminində polifonik köməkçi xromatik səslərdən aşağı istiqamətdə istifadə olunması (e-dis-d-cis; fis-e-dis-d-cis) pyesin harmonik dilində şur məqamının kadansında baş verən spesifik alterasiyanı nümayiş etdirir. Biz

burada kvarta konsekvntliyinə tabe olan Fis, Cis, H mayəli şur məqamlarının qohumluq münasibətini aydın eşidirik.

Dörd sayılı pyesdə (*Allegro moderato*) bütün pyes F əsas dayaq səsinin ostinatolu təkrarı üzərində qurulub. Açarda cəmi 1 bemol dursa da bəmləşmiş III pillənin (As) sayəsində miniatürü major boyalı qəbul etmək olmur. F-C melodik gedişi daim vurğulanan, harmonik dil etibarilə ifadəli olan bu pyes proqramlı başlığa malik olmasa da, çoxobrazlıdır, çevik rəqs tiplidir.

Nümunə №2



Beş sayılı pyesi də (*Moderato*) açar işarələrinə nəzərən g-moll kimi təhlil etməyə çalışsaq burada əmələ gələn VI pillənin yüksəldilməsi (mi bekar), V pillənin bəmləşməsini (des) məntiqlə izah etməli olacağıq. Amma əmirovsayağı milli harmoniyaların tətbiqi milli məqam sistemi ilə tamamilə qanunauyğun səslənir. Mi bekar G mayəli şur məqamının alt tetraxordunda, Des səsi isə V pillənin qəbul edilmiş alterasiyası qismində öz “qanuni” yerindədir. Burdon səs kimi yaddaşlara oturuşan G səsi ətrafına yığılan səssirasında cərəyan edən melodiya kvinta diapazonundan kənarlaşmır. Kadans mövqeyində səslənən melodik gediş spesifik şur əhvalı yaradır.

Nümunə №3





Altı sayılı pyes (*Moderato*) “Çal oyna” Azərbaycan xalq mahnısının işləməsidir. F mayəli rast məqamı major mühiti yaradır. 3-4 səslə məsələ kimi sanki harmonizə edilmiş melodiya tanış olsa da onun harmonik əsası bəstəkarın öz tapıntısıdır. Orta səslərdə əmələ gələn alterasiya işarələri F mayəli rastın səssirası üçün yad səslər deyil deyə tamamilə təbii səslənir. Pyes xalq mahnısında olduğu kimi iki təzadlı hissədən ibarətdir. Bu hissələr həmçinin temp baxımından da fərqlidir.

Nümunə №4



Yeddi sayılı pyesdə (*Allegro*) Azərbaycan xalq musiqisində tez-tez rastlaşdığımız hadisə, rast-şur məqamlarının qarşılıqlı münasibətini müşahidə edirik. Pyesin əvvəlində f mayəli rast sonda d mayəli şur məqamına modulyasiya edir. Bu isə xalq musiqisində qohum olan tonallıqların təbii təmasıның nəticəsidir.

Silsilənin son nömrəsi olan səkkiz sayılı pyes (*Moderato*) “Uca dağlar başında” Azərbaycan xalq mahnısının fortepiano üçün işləməsidir. D mayəli rast məqamının səssirası üzərində hərəkət edərək müxtəlif məqam boyası yaradan (G səsində istinadən rast, A səsində dayaq verərkən şur, Fis səsində dayaq verdikdə seğah məqamlarının kadans xüsusiyyəti əşidilir) bu melodik quruluşda F.Əmirov və Niyazinin simfonik muğamlarının ifadəli musiqi dili ilə bənzərlik vardır. Azərbaycan xalq mahnılarına xas olan aşağı istiqamətli sekvensiyalı inkişaf prinsipindən geniş istifadə olunub.

Nümunə №5



E.Nəzirovanın Azərbaycan xalq melodiylarının fortepiano üçün işləmələri ifaçılıq baxımdan getdikcə çətinləşən ardıcılıqla qurulmuşdur. Bu mənada işləmələrin ikinci dəftəri xüsusilə diqqətə layiqdir. Əgər birinci dəftər ibtidai siniflərdə təhsil alan ifaçılar üçün nəzərdə tutulmuşdursa, bu zaman ikinci dəftər yuxarı sinif şagirdlərinə ünvanlanmışdır. Belə ki, musiqi inkişaf prinsipləri və ifadə vasitələri, faktura, ritm-metr xüsusiyyətləri, dinamik çalarlar və ştrixlərin tətbiqi (*legato*, *staccato* və s.) baxımdan ikinci dəftər [8] birinci ilə müqayisədə daha mürəkkəbdir. Bu səbəbdən şagirdləri daha mürəkkəb əsərlər çalmağa təhrik etdiyinə görə tədris-pedaqoji ədəbiyyata böyük töhfədir.

Pyeslərin həcmnin genişliyi, milli mahnı və rəqs janrlardan yaradıcı istifadə üsulları, fakturanın müxtəlif növlərinin tətbiqi, geniş akkordlardan istifadə olunması, registr növbələşmələri diqqətdən yayınmır. Sözsüz ki, bütün bu cəhətlər yuxarı sinif şagirdlərinin ifaçılıq baxımdan inkişafı üçün faydalıdır.

II dəftərdən I pyes (*Allegretto*, 3/4) h-moll tonallığındadır. Səkkiz xanədən ibarət girişlə başlayır. Bu fortepiano işləməsi II dəftərin ən yadda qalan nömrələrindən biridir. Pyes “Bayatı-Kürd” təsnifində tez-tez ifa olunan “Kim nazın çəkər, ay qadası” Azərbaycan xalq havasının üzərində qurulmuşdur. E.Nəzirova bu mahnını öz bəstəkarlıq süzgəcindən keçirərək, onu fortepiano fakturasına uyğun olaraq bədii bir şəkildə dəyişdirmişdir. Dəyişiklik ilk növbədə ritmik cəhətdən özünü göstərir. Bəstəkar musiqisində adı qeyd olunan xalq mahnısı lirik vals keyfiyyətləri əldə edir. Mahnı H mayəli şur məqamının səssirasına əsaslanır. Pyesin əvvəlindəki səkkiz xanədən ibarət giriş müəllifin öz bəstəsidir. Xalq mahnısının melodiyası 9-cu xanədən başlayır (“Yandım eşqinə, qurbanam sənə, ay qadası”) və 20-ci xanəyə qədər davam edərək təkrar olunur. Yəni, struktur baxımdan mahnının sual xarakterli I cümləsi təkrar quruluşudur. Xalq mahnısının melodik əsası zirvədən başlayaraq aramla aşağıya doğru hərəkət edir və sual cümləsini əmələ gətirir. Qeyd edək ki, zirvədən başlayaraq aşağıya enişli, bir növ “zirvə mənbə”dən süzülüb gələn melodik quruluş bir çox Azərbaycan xalq mahnıları üçün səciyyəvidir. Mahnının I cümləsində ilk baxışdan VI pillənin zilləşməsi nəticəsində dorik çalarların əmələ gəlməsi kimi görünən alterasiya şur məqamı çərçivəsində tamamilə qanunauyğun məqam səslənməsidir. Belə bir xüsusiyyət mahnının tərəvətini və ifadəliyini daha da artırır.

Nümunə №6



Xalq mahnısının II cümləsi (“Kim nazın çəkər, ay qadası”) cavab xüsusiyyətli və I cümlə kimi təkrar quruluşudur. Nəticədə mahnının tam quruluşu AABB strukturunu əmələ gətirir.

Nümunə №7



Musiqi dilinin milliliyi, xalq mahnılarının bədiiləşdirilməsi, bacarıqla emal edilməsi bəstəkarlıq nöqtəyi-nəzərindən incəliklə, müəllifin fərdi dəst-xəttinə uyğun işlənilib. Qeyd edilənləri əsaslandırmaq üçün misal olaraq ikinci dəftərdən “Əlində sazın qurbanı” Azərbaycan xalq mahnı işləməsini göstərə bilərik. Mahnı işləməsi F mayəli rast məqamına əsaslanır. Girişdə müəllifin bəstələdiyi altı xanəlik müqəddimə bizi bu lirik və əsrarəngiz xalq mahnısına kökləyir. Qeyd edək ki, pyesdə mahnının yalnız birinci hissəsi işlənmişdir. Mahnının “Əlində sazın qurbanı” sözlərinə uyğun hissəsi 7-ci xanədən etibarən başlayır. Xalq havasının işləməsində polifonik səsaltı xətlərin təbəqələşməsi maraq doğurur.

Nümunə №8





Azərbaycan xalq melodiyalarının fortepiano işləmələrinin təhlili zamanı E.Nəzirovanı bir bəstəkar kimi səciyyələndirməyə çalışsaq görürük ki, o, lirik təbiətli bəstəkardır. Lirika onun yaradıcılığının əsasını təşkil edərək, bəstəkar musiqisinin təfəkkür tərzinə, musiqi dilinin bütün obrazlar sisteminə öz təsirini göstərmişdir. Bu baxımdan qeyd edək ki, məcmuənin bütün nömrələrində həlledici rol iki faktora – lirik əhval-ruhiyyə və tematizmin vokal xarakterinə dayaqlanır. Burada iki səciyyəvi məqam üzərində dayanmalıyıq. Bunlardan birincisi parlaq fərdi melodizm xüsusiyyətlərinin intonasiya sistemi kimi çıxış etməsidir. Burada xalq mahnıvariliyi ilə sıx təmas vacib faktor kimi çıxış edir. İkinci diqqət tələb edən məsələ isə ifadə üsullarının seçilmə prinsipidir. Fikrin ifadəsində klassik aydınlıq, məntiq bəstəgarda lirik emosionallıqla, romantik coşğunluqla növbələşir. Bu səbəbdən E.Nəzirovanın milli məqam və ənənəvi Avropa funksional harmoniyasının klassik üslub tendensiyalarının kəsişməsində yaranan melodik və harmonik dili öz parlaqlığı, xüsusi kolorit duyumu ilə fərqlənir.

Azərbaycan xalq melodiyalarının fortepiano üçün işləmələrində özünə yer alan pyeslərin orijinallığı onların yalnız obraz-emosional əhval-ruhiyyəsində deyil, həm də faktura və melodik rəngarəngliyi ilə yanaşı forma ciddiliyində, məqam harmonik ifadə vasitələrinin xüsusi çalarlarında özünü göstərir. Silsilədə parlaq ifadəsini tapmış mahnıvari lirik xarakterli melodika aparıcı səs və müşayiətə bölünüb. Nəzərdən keçirdiyimiz uşaq və yeniyetmələr üçün fortepiano miniatürlərinin dəyəri folklor materialının təfsirində yeni inkişaf yollarının axtarılmasındadır. Məhz bu səbəbdən E.Nəzirovanın fortepiano işləmələri bir çox musiqi məktəblərinin və ali təhsil ocaqlarının tədris repertuarına möhkəm surətdə daxil olmuşdur.

Qeyd edək ki, E.Nəzirova incə qəlbli pianoçu kimi öz ifaçılıq fəaliyyəti ilə milli piano məktəbimizin ənənələrini təmsil edir. Zəngin ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyətə malik, fortepiano məktəbinin inkişafı üçün kadrlar yetişdirən E.Nəzirovanın bəstəkarlıq və ifaçılıq sənəti bərabər inkişaf edərək biri digərini tamamlamışdır.

Bəstəkar folklorə, milli məqamlar sisteminə müraciət etməklə klassik musiqi formalarına söykənən öz fərdi pianoçuluq üslubunu yarada bilmişdir. E.Nəzirovanın Azərbaycan xalq melodiylarının fortepiano işləmələri milli ruhu ilə fərqlənir. Burada melizmatika, milli üslub, məqam intonasiyası öz əksini tapmışdır. Azərbaycan xalq musiqisinin, xüsusilə də muğamların bəstəkarın fortepiano musiqisinin təkamülündə böyük təsiri olmuşdur.

E.Nəzirovanın meydana gətirdiyi xalq mahnı işləmələri ötən əsrin 60-cı illərində inkişaf edən Azərbaycan fortepiano musiqisinin tərkib hissəsini təşkil edir və onun həm milli bəstəkarlıq, həm də pianoçuluq məktəbi ilə əlaqəli şəkildə inkişaf etdiyinə şahidi olur. Bəstəkarın xalq mahnıları əsasında fortepiano işləmələrinə müraciət etməsi və bu əsərlərin interpretasiya məsələləri olduqca maraqlıdır. E.Nəzirovanın milli folklor nümunələrinə, muğam intonasiyalarına həm bəstəkar, həm də ifaçı baxışı yeni səslənmə keyfiyyətinin yaranması ilə özünü göstərir. Bu işləmələrdə bəstəkar milli məqam və intonasiyalardan geniş istifadə ilə yanaşı musiqi ideyalarını klassik quruluş çərçivəsində reallaşdırır. “Demək lazımdır ki, yaxşı pianoçu kimi tanınan bəstəkarların sayı çox azdır. Eyni zamanda, çoxlu sayda gözəl ifaçı var ki, musiqi bəstələməklə heç vaxt məşğul olmayıb. Odur ki, hər iki istedadı – həm bəstəkar, həm ifaçını öz simasında üzvi surətdə birləşdirən və hər iki sahədə eyni dərəcəli əhəmiyyətli rol oynayan sənətkar musiqi həyatımızda əvəzsiz yer tutur. Adətən bəstəkarların ifaçı kimi inkişaf etməsi üçün onların qabiliyyəti deyil, vaxtı kifayət etmir – onların bütün həyat enerjisi yaradıcılığa sərf olunur. Bəstəkarlıq istedadına malik olan ifaçıların əksəriyyəti isə bütün qüvvələrini məhz ifaçılığa yönəltdiklərinə görə yaradıcılıqla məşğul olurlar. E.Nəzirovanın parlaq təbiəti məhz bəstəkar yaradıcılığı ilə ifaçılığın bir-birilə tam ahəngdar olduğu, harmonik birlik yaratdığı gözəl vəhdətdir” [3, s.105].

Respublikamızın istedadlı musiqiçilər nəslinə mənsub olan Elmira xanımın Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil illəri, bir bəstəkar kimi təşəkkülü SSRİ mədəniyyətinin çiçəkləndiyi dövrə təsadüf edir. Təbiidir ki, bəstəkarın biografiyasındakı bu vacib məqam onun yaradıcılığına öz təsirini göstərmişdir. O öz yaradıcılığında musiqi əsərlərinin quruluşundakı klassik formaları milli köklərə bağlı bir şəkildə tətbiq edərək, işləmələrin xalq musiqi materialının inkişaf növlərini bacarıqla nümayiş etdirmişdir. E.Nəzirovanın nəzərdən keçirdiyimiz işləmələrinin əhəmiyyəti, dəyəri milli və klassik ənənələrin vəhdəti yollarının bədii şəkildə əsaslandırılmasındadır.

Hər bir pyesin kompozisiya quruluşu, ritmikası, formayaradıcı amilləri və faktura xüsusiyyətləri bu işləmələrin təkcə ifaçılar üçün deyil, eyni zamanda, tədqiqatçılar üçün də dəyərli araşdırma materialı kimi əhəmiyyətini artırır. E.Nəzirova fortepiano işləmələrində Azərbaycan milli musiqi folklor irsinin dərinliklərinə nüfuz edə bilmiş və folklor nümunələrini öz yaradıcılıq təcrübəsində uğurla sınaqdan keçirməyə müvəffəq olmuşdur. Bütün bu cəhətlərdən irəli gələ-

rək deyə bilərik ki, Elmira xanımın fortepiano miniatürləri milli fortepiano repertuarının inkişafında dəyərli səhifə olub, böyük tərbiyəvi əhəmiyyətə malikdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abbasova İ. XX əsrin sonu, XXI əsrin əvvəllərində fortepiano əsərləri. // “Musiqi dünyası”, 2/75, 2018, s.47
2. Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. // “Maarif və mədəniyyət”, 1926, № 8, s. 9.
3. Qaziyeva G. Bəstəkar, pianoçu, pedaqoq. Portretlər. // “Musiqi dünyası”, 2004. № 3-4 (21), s.105-107. URL:http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=381
4. Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку, АГИ, 2006, 270 с.

Saytoqrafiya:

5. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article39.html>
6. Muğam ensiklopediyası. “Azərbaycan Türk El Nəğmələri” Not yazıları Ü.Hacıbəyova və M.Maqomayevə məxsusdur. 1927. URL:http://mugam.musigi-dunya.az/a/az_turk_el_negmeleri.html

Notoqrafiya:

7. Nəzirova E. Pyeslər. Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri. I dəftər. B.: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1961, 16 s. URL:http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/nezirova_e_pyesler.pdf
8. Nəzirova E. Pyeslər. Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri. II dəftər. B.: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1962, 20 s. URL:http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/nezirova_e_pyesler_2.pdf
9. Nəzirova E. Pyeslər. Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri. B.: Azərnəşr, 1963, 14 s. URL:http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/nezirova_e_pyesler_1963.pdf
10. Nəzirova E. 8 uşaq pyesi. Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri. B.: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1957, 14 s. (Təkrar nəşr 1973-cü ildə) URL:http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/nezeirova_e_8_uwag_pyesi_1957.pdf URL: http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/nazirova_8_uwag_pyesi.pdf
11. Nəzirova E. 5 prelüd, fortepiano üçün. B.: Azərnəşr, 1972, 11 s. URL:http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/e_nezirova_5_prelud.pdf

Марьям ЮСИФОВА

Диссертант Бакинской Музыкальной
Академии им. У.Гаджибейли

ОБРАБОТКИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ЭЛЬМИРЫ НАЗИРОВОЙ

Резюме: В представленной статье исследуются обработки азербайджанских народных мелодий для фортепиано композитора Эльмиры Назировой. Автором отмечается, что рассматриваемые фортепианные обработки демонстрируют тесную связь с народной музыкой как в образном, так и в ладо-интонационном плане. В статье фортепианные обработки азербайджанских народных мелодий Эльмиры Назировой исследуются с точки зрения жанра, формы, стиля, фактуры, а также сквозь призму художественно-технического и исполнительского аспектов. Все вышеперечисленные особенности раскрывают значение обработок народных мелодий Эльмиры Назировой в азербайджанской фортепианной музыке.

Ключевые слова: композитор, фольклор, фортепиано, обработка, миниатюра, учебный репертуар

Maryam YUSIFOVA

Dissertator of Baku Musical Academy
named after U.Hajibeyli

THE ADAPTATIONS OF THE AZERBAIJANI FOLK MELODIES FOR PIANO BY ELMIRA NAZIROVA

Summary: The presented article explores the processing of the Azerbaijani folk melodies for piano by composer Elmira Nazirova. The author notes that the piano adaptations in question demonstrate a close connection with folk music both figuratively and in the harmony-intonation plan. In the article, the piano adaptations of the Azerbaijani folk melodies by Elmira Nazirova researched from the point of view of genre, form, style, texture, as well as through the prism of the artistic, technical and performance aspects. All the above features reveal the significance of the adaptations of the folk melodies of Elmira Nazirova in the Azerbaijani piano music.

Keywords: composer, folklore, piano, adaptations, miniature, educational repertoire

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zemfira Qafarova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Kamilla Sədixanova

Samirə İMANOVA

AMK-nın müəllimi

Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: samira.imanova@gmail.com

BİLİNGVİZMİN MUSIQİYƏ TƏSİRİ

Xülasə: *Bir zamanlar yalnız fərziyyə olaraq irəli sürülən məsələləri texnologiya inkişaf etdikcə daha dərindən araşdırmaq mümkün olur. Bu məqalədə iki dildə danışan insanların beyin strukturunda baş verən dəyişikliklərdən bəhs olunur. Bilinqvist insanların müxtəlif sahələrdə, habelə musiqidə daha üstün bacarıqlar nümayiş etdirmələri geniş müzakirə olunur. Müasir təcrübələr insan beyninin gücləndirilmiş səs emalı xüsusiyyətlərini və başqa üstünlüklərini ortaya çıxarır.*

Açar sözlər: *bilinqvizm, monolinqvizm, beyin və musiqi, eşitmə həssaslığı, səs emalı, boz maddə sıxlığı, səs seçiciliyi, kod aktivləşdirmə*

Dilçiliyin dərindən öyrənilməsi prosesi bəzi ciddi, amma bəzən əsassız iddiaları həyata gətirdi. Texnoloji inqilab başqa sahələrdə olduğu kimi dilçilikdə də yeni bir dövrün qapısını açmışdı. Uzun illər davam edən tədqiqatlardan sonra Amerikalı alim Karl Kim 1997-ci ildə maqnit rezonans analizinin köməyi ilə sübut etdi ki, ikidilli insanlar müəyyən fərq nümayiş edir: *“Bilinqvistlər birdilli insanlardan daha fərqli beyin quruluşuna malikdirlər”* [16, s. 3]. Bu kəşf həm tibb, həm dilçilik, həm də digər sahələrdə xüsusi maraqla qarşılandı və daha dərindən öyrənilməyə başlandı. Daha sonra beyində baş verən bu tip çevrilmələrin görmə-eşitmə yaddaşı ilə yanaşı digər üstünlüklərinin olduğu da sübut olundu. *“İkinci dil yaddaşın güclənməsində rol oynaya bilər”* [8, s. 13]. Eyni təcrübələr daha sonra musiqilərdə də araşdırılmağa başlandı. Belə ki, musiqi dinləyən zaman artıq səslərin müdaxiləsinin qarşısını almağa çalışan beyin, müəyyən oxşar dəyişikliklərə məruz qala bilərmiş. *“Musiqi ilə məşğul olmaq ikinci dil öyrənmək kimi oxşar təsirlər göstərə bilər”* [25, s. 8]. Fərqli mühitlərdə beynimizin yeni şərtlərə adaptasiya olunmağa çalışması və bu istiqamətdə müəyyən dəyişikliklərə məruz qalması, qısaca strukturun yenidən qurulması və ya *“beynin təcrübə əsaslı plastikliyi”* adlandırılı bilər [17, s. 23]. Bundan əlavə, bilinqvistləri öyrənmək üçün təcrübələr o qədər irimiqyaslı olmuşdu ki, trilingvistlər (üçdillilər) haqqında araşdırma demək olar ki, aparılmamışdı. Buna baxmayaraq trilingvistlərin də eyni formada üstün göstəricilərinin olmasına iman var. *“Bilinqvistlər kimi trilingvistlər də oxşar dəyişikliklər göstərirlər”* [26, s. 13].

Bilinqvistlərin diqqəti cəmləməkdə və bir məsələdən ikinci məsələyə diqqəti yönləndirməkdə daha sürətli olmalarını əhəmiyyətli hesab edə bilərik. *“Diqqətin cəmlənməsi bilinqvistlər üzərində öyrənilmişdir”* [23, s. 23; 7]. Bu effektivlik başqa sahələrdə də, həmçinin musiqidə də özünü göstərir [3; 9, s. 7]. Yaşın artması ilə əlaqəli müəyyən diqqət yayınmaları mövcuddur. Bilinqvistlərdə diqqət yayınması da fərqli şəkildə reallaşır. Yaşlı insanlarla aparılan tədqiqat işləri həm diqqətin daha güclü olmasını, həm də yaşlaşdıqca müəyyən xəstəliklərin baş qaldırma ehtimalının nisbətən aşağı göstəricilərini aşkara çıxarmışdır [20, 13, s. 240].

İkidilli insanlarda xüsusən kiçik yaşlarından müşahidə olunan xüsusiyyəti aşkar etmiş başqa bir elmi nəticə də var. Bilinqvistlər təkcə danışılan sözlərlə yanaşı paralel olaraq başqa səsləri də emal etməyi bacarır. Belə ki, bilinqvist insanlarda beynin göndərdiyi siqnalların nəticəsində fərqli səslərə qarşı reaksiya daha güclüdür. Xüsusilə, ikidilli insanların eşitmə zamanı səsləri emal edərkən beyinlərində qeydə alınan tezliklərdə gücləndirilmiş kodlaşma müşahidə olunur. *“Gücləndirilmə yoluyla diqqəti tənzimləmə zamanı, ikidilli insanlarda səslərin emalı daha səmərəli yolla baş tutur”* [16, s. 1].

Aparılan təcrübələr nəticəsi bir daha sübut edir ki, uşaqlara erkən yaşlarından ikinci dili öyrətməklə onların xarici dillərə uyğunlaşmasına kömək etmək mümkündür. Yeni araşdırmalara görə, körpələrin doğumdan sonrakı ilk ilində çox dil öyrətməklə musiqi həssaslığını artırmaq mümkündür. Bu iddianı anlamaq üçün, təkdilli və ikidilli körpələrin musiqi sahəsinə olan həssaslığını sınaqdan keçiriblər. Nəticələrə görə musiqi səslənən zaman ikidilli mühitdə böyüyən körpələr təkdilli olanlarla müqayisədə skripka səsinə daha rahat ayırd edə bilib [19,s.9]. Bu nəticələr ikidilli körpələrin yüksək akustik həssaslığını nümayiş edir. Yəni körpələr bir neçə dil öyrəndikdən sonra səsin danışığ və ya musiqidən qaynaqlanmasından asılı olmayaraq kiçik səs fərqlərini daha yaxşı aşkar edə bilirlər.

Bir uşaq iki fərqli dil öyrəndikdə onun beyin strukturu avtomatik olaraq akustikanı daha yaxşı anlamağa imkan verir. Üst-üstə düşən səslərin daha mürəkkəb bir sistemi ilə qarşılaşdıqda onlarda çətinlik yaranmır. Həmin uşaqlar iki dil arasındakı incə fərqi aşkar etmək və ayırmaq təcrübələrindən faydalana və bu qabiliyyəti musiqi səsi kimi emal edə bilirlər. Azyaşlılar eyni zamanda birdilli olanlara nisbətən akustik detallara daha çox diqqət yetirirlər, çünki dillər arasında daimi keçid etmək təcrübəsi beyin üçün vaxtaşırı idman kimidir. *“Bir dildən başqasına keçid etmək beynin gimnastikası adlandırıla bilər”* [18, s. 12].

Səslərin emalı ilə bağlı əlavə olaraq göstərmək olar ki, Çin dilindəki kimi fərqli tonlarda danışmaq, fərqli intonasiyaların geniş istifadəsi səbəbindən beynin musiqi qavrayışını asanlaşdırır. *“Mövcud araşdırmalar həm bu tip intonasiyaların, həm də ikidilli təcrübənin oxşar təsir göstərə biləcəyini təsdiq edir”* [6, s. 9].

Bilinqvistlərlə paralel olaraq musiqiçilərlə qeyri-musiqiçiləri müqayisə etməklə fərqli nəticələr əldə etmək mümkündür. Yaddaşa bağlı növbəti təcrübədə dörd qrup insanlar sınaqdan keçiriliblər. Musiqiçi olan bir-iki dillilər və qeyri-

musiqiçi bir-iki dillilər üzərində müəyyən bir mətni oxumaq, təhlil etmək və yadda saxlamaq bacarıqlarını aşkar edən araşdırma aparılmışdır. Sınaq üçün içərisində fərqli işarələr, sözlər və cümlələr olan mətn təqdim olunur. İştirakçılar müəyyən vaxt ərzində mətni oxuyur daha sonra isə mətndəkiləri yadda saxlayıb səsləndirirlər. Nəticələrdə yadda qalan işarə və sözlərin orta sayı qeyd olunur (Cədvəl 1), yəni daha güclü yaddaş nisbətən yuxarı qiymətlənir. Yaddaş məsələsində musiqiçilərin daha üstün olduqları bəlli olur.

Cədvəl 1. İştirak edən qruplara əsasən iş yaddaşı təcrübələrinin nəticələri [8, s. 8]

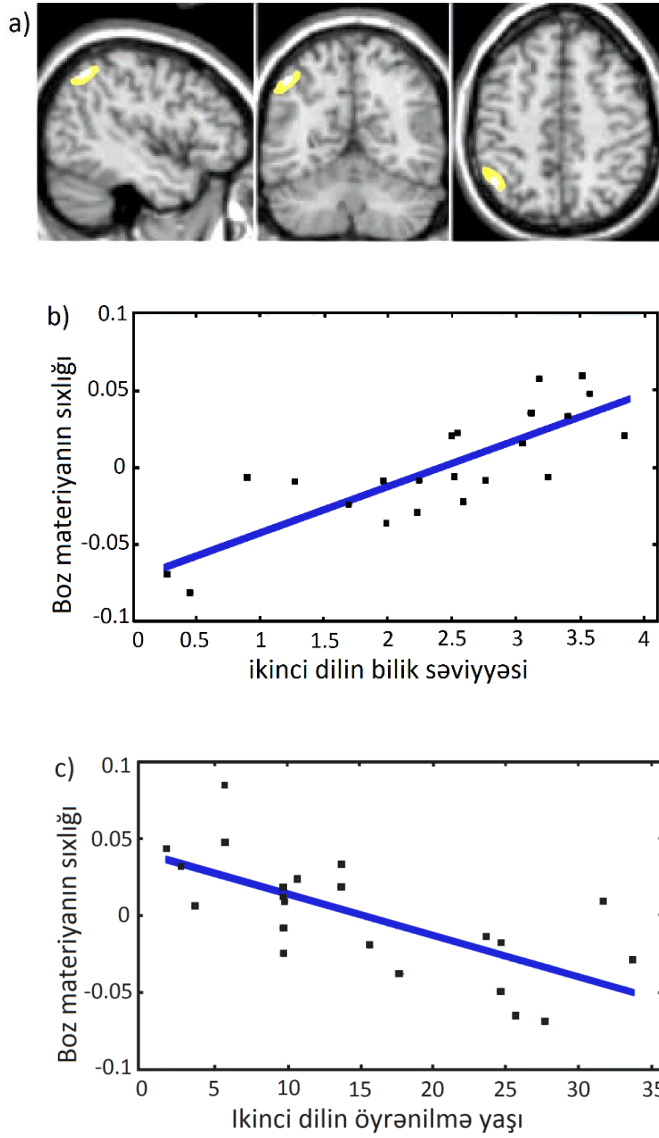
		İşarələr	Sözlər	Mövzu
Musiqiçi	Monolinqvist	8.74	39.6	52.7
	Bilinqvist	8.11	37.4	37.0
Qeyri-musiqiçi	Monolinqvist	7.72	24.8	26.9
	Bilinqvist	7.15	22.3	45.6

Cədvələ əsasən musiqiçilər mətni yoxladıqdan sonra musiqiçi olmayanlardan daha çox nüansı düzgün xatırlayırdılar. Maraqlısı isə odur ki, bu testdə bilinqvist musiqiçilərlə yanaşı monolinqvist musiqiçilər də qeyri-musiqiçilərdən daha güclü yaddaş nümayiş etdiriblər. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, bu araşdırmalar müasir zamanda çox aktualdır.

Uşaqlarla aparılan təcrübə göstərib ki, ikidilli uşaqlar birdilli uşaqlardan fərqli olaraq şifahi olmayan, məsələn ifadə etmə, dinləmə, təsvir etmə kimi tapşırıqlarda daha diqqətlidirlər. Belə ki, onların beyinlərində problemi həll etdiyini sübut edən impulsar daha erkən görünməyə başlayır. Yaşlı insanlarda isə yaş dövründən asılı olaraq diqqət yayınması ikidilli qruplara nisbətən daha aramla baş verir. Bu da bilinqvizmin yaşlandıqca peyda olan diqqət zəifliyindən qoruya biləcəyini göstərir. *“Nisbətən yaşlı bilinqvistlərdə diqqətin yayınması daha fərqli nəticələr vermişdir”* [4, s. 246].

Beyində baş verənlər: Bəs beyində zamanla əmələ gələn dəyişikliklərin mexanizmi necədir? Bilinqvizm uzun müddət iki dilə diqqət yetirməklə adətən dil üçün istifadə edilməyən beyin bölgələrini avtomatik olaraq aktivləşdirir. Aktivləşmiş bölgələr təkcə danışq təcrübəsində deyil, bir çox başqa məsələlərdə də özünü göstərməsi tibbi əsaslarla tədqiq edilmişdir [4, s. 241]. Kiçik yaşlardan başlayaraq iki dillilik insan beyninin kortikal bölgələrinin (beynin arxa sol bölgələri) inkişafına müəyyən təsir göstərir [25, s. 4]. Bu, beyindəki funksional plastik (bir istiqamətli) dəyişikliklərin vasitəçiliyi ilə baş tutur. Alimlərin araşdırmasına görə ikinci dil öyrənməklə insan beynindəki *“sol alt parietal korteks”*-də yerləşən və *“Boz Maddə”* adlanan hissənin sıxlığını artır. Voksel əsaslı morfo-metriya (VBM) kimi tanınan texnikadan istifadə edərək (Şəkil 1. a) ingilis və italyan dili bilinqvistlərinin beyin struktur plastikliyi araşdırılıb [15, s. 1]. Burada

beyin quruluşunun müxtəlif rakurslardan üç formada; sagital, koronal və eksenel görünüşü çəkilərək tədqiq olunub. Şəkil 1. (b, c) -də bölgədəki struktur dəyişikliyinə olmağı qazanılan bacarıq və təcrübə yaşı ilə də əlaqəli olduğunu sübut edir.

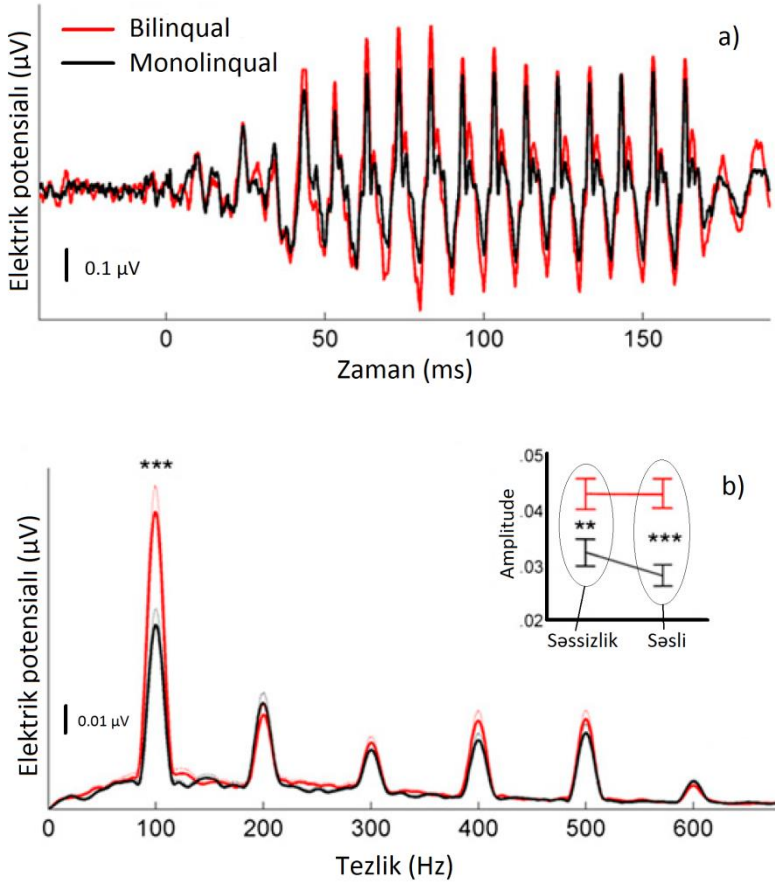


Şəkil 1. Bilinqvistlərin beyin nahiyyəsində struktur dəyişiklikləri; a) beynin sagital, koronal və eksenel görünüşü (bilinqvistlərdə boz maddə sıxlığı artmışdır). b) Parietal bölgədəki boz maddənin ikinci dilin bilik səviyyəsinə uyğun olaraq dəyişən sıxlığı, c) yaşlanma ilə bağlı zəifləmə zamanı boz maddə sıxlığının azalması [15].

Şəkil 1-də parietal bölgədə baş tutan dəyişikliklərə əsasən demək olar ki, bilinqvistlər təkdillilərə nisbətən daha az səy göstərməklə yüksək akademik standartlara çatma potensialına malikdirlər. Bunu dəqiqləşdirmək məqsədilə ingilis dilində biliklərini qiymətləndirmək üçün ingilis dilində “*Controlled Productive Ability Test*”-dən istifadə olunub. Bilinqvist və monolinqvistlərin arasında boz və ağ maddənin sıxlığındakı fərqi yoxlamaq üçün ikinci bir dilə az və ya heç məruz qalmayan 25 birdilli, 5 yaşına qədərki dövrdə ikinci bir Avropa dilini öyrənmiş və o vaxtdan bəri mütəmadi olaraq bu dili tətbiq edən 25 ikidilli və 10-15 yaş arasında ikinci bir Avropa dilini öyrənmiş və ən azı 5 il mütəmadi olaraq bu dildə danışan 33 ikidilli cəlb edilmişdir. Birinci qrupu qısa olaraq “erkən bilinqvistlər”, ikinci qrupu isə “növbəti bilinqvistlər” adlandıraraq. Bu testdə iştirak edən bütün könüllülər yaşı və təhsil səviyyəsi bir-birinə yaxın olan ingilisdilli insanlardır. Voksel əsaslı morfometriyanın çəkdiyi şəkillər ikidilli insanlarda aşağı parietal korteksdə boz maddənin sıxlığının birdillilərə nisbətən daha yüksək olduğunu göstərmişdir (Şəkil 1a). Aşağı parietal korteksdə boz maddənin sıxlığının artması həm dili erkən, həm də nisbətən gec mənimsəyən ikidilli insanlarda müşahidə edilsə də əlavə dil öyrənməyin təsiri erkən ikidillilər arasında daha böyük nəticə nümayiş etdirmişdir. “*Aparılmış tədqiqat beyində baş tutan dəyişikliyi sübuta yetirmişdir*” [15].

Son zamanlar musiqi dinləmə barədə nəzəriyyələr dilin anlaşılması ilə paralel araşdırılır. Bir melodiya səsləndirildikdə ilkin notlara uyğun gələn digər melodiyaların aktivləşməsi barədə fikirlər səslənir. Bu bir növ oxşar səslənən sözlərin yaddaşda aktivləşməsinə bənzəyir. Buna görə də musiqi dinləyən zaman, frontal icra sahələri yanlış səsləri xaric etmək ehtiyacını doğurur. Bu xaric etmə prosesi insan beyninin dinləmə zamanı səsləri gücləndirilmiş rejimdə emal etmə bacarığı hesab olunur. “*Musiqini dinləmə zamanı lazım olmayan notların müdaxiləsinin qarşısını alan mexanizm, beynin müəyyən transformasiyasını təmin edir*” [25, s. 10]. Sinir sisteminin hissiyyat reaksiyası insanın məruz qaldığı təcrübələrlə tədricən formalaşır. Yaşadığımız həyat təcrübəsi ilə birmənalı bağlı olan bu dəyişikliklərə “*beynin təcrübədən asılı plastikliyi*” də demək mümkündür [17, s. 24].

Birdillilərə nisbətən ikidilli insanlar səslərin tezliyinin subkortikal təmsilini təmin edərək davamlı səsləri diqqət mərkəzində saxlamağı daha yaxşı bacarır. Bunu araşdırmaq məqsədilə müəyyən səslər verilən zaman insan beynindən gələn impulslar qeydə alınmışdır. Təcrübədə səsə dəyişən və sabit tezliklərində (Şəkil 2.) insan beyninin göndərdiyi siqnallar (Elektrik potensialı μV) ölçülmüşdür. Kiçik qrafikdəki səsli və səssiz rejimlərdə birdillilərin amplitudunda azalma var. Bunun əksinə olaraq, bilinqvistlər iki rejim arasında praktiki olaraq heç bir dəyişiklik göstərmir. Həmçinin, diqqət qabiliyyəti də şəkildəki amplitudun gücü ilə əlaqələndirilə bilər. Qurğu səsi verdikdə birdilli insanlardan gələn amplitud azalır, lakin səssizlikdə azalma müşahidə olunmur.



Şəkil 2. Bilinqvistlərin (qırmızı) və monolinqvistlərin (qara) beyin impulslarının səsləndirilən nitq subkortikal reaksiyası. (a) İkidilli insanların beyni, birdillilərinə nisbətən daha ciddi eşitmə reaksiyası göstərir. (b) Qurğunun sabit zaman aralığında, lakin fərqli tezliklərdə verdiyi səslərə beyin göstərdiyi siqnallar. b) daxilindəki kiçik qrafikdə iki dilli və tək dilli insanların beyninin səssizlik və səsli rejimlərdə verdikləri reaksiya göstərilir. Ulduz işarələri qrafikdəki nöqtənin əhəmiyyət dərəcəsini göstərir [26].

Sinir sisteminin öyrənmə təcrübəsinin nəticəsi başqa davranış növünə də güclü təsir göstərə bilər. Məsələn, iki qrup insan üzərində aparılmış eksperiment nəticəsində məlum olmuşdur ki, birinci qrup insanlarda rəqs etmək qabiliyyəti yaxşılaşarsa ikinci qrupdakı təcrübəsiz oyunçulara nisbətən onların beynində kortikal bölgəsində müəyyən struktur inkişafı kimi görünən müəyyən fərq aşkara çıxır. Bilinqvist insanlarda da beyin dilin istifadəsi və icra nəzarəti ilə məşğul olan kortikal bölgələrində eyni funksional dəyişikliklər vardır. Lakin ehtimal olunur ki, bilinqvistlərin bu xüsusiyyəti uzun müddət iki dildə ünsiyyət qurmaq nəticəsində yaranmış struktur və funksional dəyişikliklərdir. Yəni, “İki dilin paralel olaraq eyni səviyyədə istifadəsi uzun müddət ərzində mühüm təsirlərə malikdir” [1, s. 9].

Bundan əlavə alimlər müxtəlif bölgələrdə yaşayan birdilli və ikidilli iştirakçıları, məsələn kənd və şəhər ərazilərində yaşayan iştirakçıları ayrı-ayrılıqda araşdıraraq əlavə bir tədqiqat aparmışdır və *“təkdilli və ikidilli iştirakçılar arasında böyük bir fərq ortaya qoyulmuşdur”* [20, s. 4]. Yaş faktorunu nəzərə alsaq hər yaşda ikidilli olanlar bir dilli olanlara nisbətən daha yaxşı dinləmə və ifadə etmə, diqqəti daha yaxşı cəmləmək təcrübəsi nümayiş etdirir. Bu ondan irəli gəlir ki, avtomatik olaraq beyində daha təsirli bir mexanizm yaranır. *“Bu mexanizm daha yaxşı idrak performansını göstərmək üçün xüsusi beyin şəbəkələrini yenidən və daha sürətli təşkilatlandırır”* [4, s. 7].

Onu da qeyd etmək vacibdir ki, ikidilli insanlar bəzi hallarda əks təsir effekti də göstərə bilirlər. Məsələn, eyni cümlədə müxtəlif dilləri qarışdırma bilirlər, bu fenomen kod qarışması adlanır. İki kodu fərqləndirmək üçün kifayət qədər geniş şəkildə tələb olunan diqqət qabiliyyəti yalnız bu prosedurları deyil, həm də onların şüurlu emalını daha əlçatan edən avtomatlaşdırılmanı da əhatə edir. *“Dillərin qarışması halları daha çox orta yaşlarında ikinci dili mənimsəmiş insanlarda müşahidə oluna bilər”* [11, s. 48].

Yetkin bilinqvistlər üzərində aparılan kod qarışdırma tədqiqatı göstərmiş ki, dil qarışmasının qarşısını daimi almağa çalışan ikidilli insanlar ünsiyyət zamanı qaydalarla idarə olunan ünsiyyət qurmağa çalışır. Bu dil davranışına kod aktivləşməsi deyilir. *“Ümumilikdə, iki dilin qarışması bütün tədqiqatçılar tərəfindən labüd hal kimi qəbul edilmişdir”* [12, s. 14]. Onu da əlavə etmək lazımdır ki, hər hansı bir dildə birdilli və ikidilli uşaqların bacarıqları arasındakı fərqi ölçüsu, uşağın dil təcrübəsindən asılıdır [14, s. 21].

Araşdırmalardan çıxan nəticələrə görə üstünlüyün (məsələn, oxuma və ya rəngləri dəyişən zaman bilinqvistlərin daha sürətli və effektiv olmaları, dinləmə zamanı səsləri daha yüksək həssaslıqla duymaları və s.) iki dildə ünsiyyət davamlılığından asılılığını bir daha göstərdi. Başqa bir təcrübədə də kliplərdə göstərilən davamlı hərəkət zamanı bilinqvistlərin daha sürətli şəkildə alternativlər və hədəf göstərmələri qeydə alınmışdır [2, s. 3].

Haqqında danışdığımız dil bacarığı yalnız danışq və səslərin verilməsi ölçüsünə aid idi. Anlama qabiliyyətinə gəldikdə isə çox vaxt ikidilli mühitdən olan uşaqların eşitmədikləri dillərdən birini səsləndirdikdə onlar bu dili bilməsələr də anlama qabiliyyətini daha yaxşı nümayiş edirlər. Yəni ki, bilinqvist uşaqlar heç vaxt eşitmədikləri bir dili ilk dəfə eşitdikdə belə bu dildə səslənən sözlərə diqqətlə qulaq asır və onların beyinləri bu sözləri və səsləri emal etməyə çalışır. *“İkidilli insanlarda inkişaf prosesini daha yaxşı başa düşmək üçün həm anlayışın, həm də danışığın inkişafına təsir edən faktorların araşdırılması vacib hesab olunur”* [22, s. 14].

Beləliklə çoxdilli insanlar birdillilərlə müqayisədə strategiyaların dəyişdirilməsində üstün dayanıqlıq göstəriblər ki, bu da dil və əlaqəli aspektləri tənzimləyən anlayış və qaydaları idarə etmək üçün bilinqvistlərin yüksək sıxlıqlı boz maddə ilə daha yaxşı təchiz olunduqlarını göstərir. Bilinqvistlərin bir dildən digərinə keçmə

qabiliyyəti onların ümumi məsələlərdə xüsusi keçid mexanizmini aktivləşdirir, ən vacibi isə az miqdarda səy göstərməklə prosesə adaptasiyasını sürətləndirir.

Baş verən dəyişikliyi daha dərindən anlamaq üçün növbəti bir eksperimentdə 80 ispan-ingilis bilinqvistləri və 80 monolinqvistləri araşdırılıb. Təcrübə müxtəlif rəng və fiqurların dəyişdirilməsi ilə aparılmış və hər iki qrupun iştirakı qiymətləndirilmişdir. Araşdırmanın sonunda ikidilli insanların rəng və fiqurlarda düzəliş etmə vaxtının daha qısa, daha sürətli və daha qənaətli olduğu müəyyən edilmişdir. Təcrübə nəticələri bilinqvistlərin bir dildən başqa dilə keçid səmərəsində parietal bölgədəki fərqlə əlaqəsini əsaslandırır. İkinci dilə davamlı olaraq keçid etmə bilinqvistlərdə bir növ vərdiş halına çevrilir və başqa sahələrdə də özünü büruzə verməyə başlayır. *“İki dilli insanın iş tapşırığını yerinə yetirərkən daha sürətli və müvəffəqiyyətli olması təcrübə ilə əsaslandırılmışdır”* [7, s. 14].

İkidillilik və çoxdillilik həm şəxsi həyatda, həm də cəmiyyətdə müxtəlif sahələrdə daha səmərəli olmağa çoxlu imkanlar vəd verir. Maliyyə xidmətləri, əczaçılıq, kimya, avtomobil, İT, insanlarla təmas (sosial) xidmətləri də daxil olmaqla, həmçinin qloballaşan sektorlar da, ticarət və çatdırılma üçün fəaliyyət göstərmək üçün dil biliklərindən çox asılıdır. Çoxdilliliyin faydaları həm fərdlər, həm də bu dilləri tətbiq edən cəmiyyətlər üçün müxtəlif həyat sahələrini əlçatan edir [7, s. 16]. Boz maddənin artan sıxlığa meylli olması genetik də və yaxud da hər hansı əvvəlki təcrübənin nəticəsi kimi aşkar ola bilər. Erkən ikidilli insanlar isə, ehtimal ki, ikinci bir dili genetik meyl nəticəsində deyil, sosial təcrübə ilə əldə edirlər. *“Araşdırmalar insan beyninin quruluşunun ikinci dili öyrənmə ilə paralel dəyişdiyini göstərir”* [1, s. 8].

Başqa bir araşdırmada bir qrup tədqiqatçı eyni səsi dinləyən bilinqvist və monolinqvist fərdlərdə beyin fəaliyyətini və dəyişiklikləri müşahidə etməyə başladı. Beyin funksiyasını izləmək üçün skanerlərdən istifadə edərək musiqi səslənən zaman beyindən gələn siqnalları qeyd etdilər. Tədqiqatçılar əldə olunmuş siqnallara əsasən iki dildə danışan uşaqların və yeniyetmələrin təkdilli olanlarla müqayisədə daha dərin kodlaşdırıldığını gördülər. Nəticədə məlum oldu ki, bilinqvistlərin beyinləri səslənən musiqinin altında gizlənmiş fərqli tezlikləri daha aydın ayırd edir.

Dərin kodlaşdırma qabiliyyəti beynin audio məlumatı emal etməkdə daha səmərəli olmasına kömək edir. Bilinqvist insanlar musiqi sahəsində inkişaf etdikcə onların beyinləri səsləri ayırmaqda daha da dərin kodlaşdırma həyata keçirir ki, bu da səslənən musiqinin ən xırda detallarının belə diqqətdə saxlamağa gətirib çıxara bilər. Mümkün olan ən sadə dildə desək, kiçik yaşlardan bilinqvist olan insanlar monolinqvistlərdən və yuxarı yaşlarda ikinci dilə tam yiyələnmiş insanlardan daha yaxşı dinləyicilərdir. Əlbəttə ki, əgər bu insanlar boz maddənin sıxlığına təsir edəcək başqa sahələrdə təcrübə almayıblarsa, yaxud da, kiçik yaşlarından musiqi ilə məşğul olaraq strukturun yenidən qurulmasına ekoloji zəmin yaratmayıblarsa, ən son halda isə, genetik əsaslarla boz maddənin yüksək sıxlığına sahib

deyillərsə, bu şəxslər bilinqvistlərlə müqayisədə nisbətən aşağı dinləmə və musiqi həssaslığına malik ola bilərlər.

Bu o qədər əhəmiyyətli səsəlməyə bilər, amma səsləri tez və səmərəli şəkildə qəbul etmək son dərəcə faydalı bir bacarıqdır. Məsələn, başqaları eyni otaqda olarkən telefonla danışmağa çalışmışınızsa, eyni zamanda çox səsi izləməyin nə qədər çətin ola biləcəyinin şahidi olmusunuz. Xüsusilə, danışma və ya dinləmə bacarıqlarından istifadə edərkən güclü audio kodlaşdırma qabiliyyətinə malik bilinqvistlər özlərini daha rahat hiss edəcəkdir. Çox böyük ehtimalla onların musiqi zövqləri də müəyyən qədər fərqli olacaqdır. Aydın məsələdir ki, seçicilik, musiqini mühakimə etmə qabiliyyəti artdıqca seçilmiş əsərlərin sayı azalacaqdır. Bu səbəbdən nəfis şəkildə çalınan və ya oxunan bir ifanı bilinqvistlərin xüsusi anlayışla dinləmə bacarır.

Yeni araşdırmalara görə, fərqli dilləri öyrənən körpələrdə doğumdan sonrakı ilk ildə bu yolla musiqi həssaslığını gücləndirmək mümkündür. Musiqiyə həssaslığın təbiətən olub olmadığını anlamaq üçün, təkdilli və ikidilli körpələrin müqayisə edən təcrübələrə diqqət verək. Nəticədə ikidilli mühitdə böyüyən körpələrin, violin səsinə təkdilli həmkarlarından daha yaxşı ayırd edə bildiyini göstərdi [19]. Bu ikidilli körpələrin yüksək akustik həssaslığa malik olduğunu göstərir. Yəni körpələr çoxdilli təcrübələrindən sonra dildən və ya musiqidən qaynaqlanmasından asılı olmayaraq səslərin arasındakı fərqi daha yaxşı aşkar edə bilərlər [6].

Bir uşaq iki fərqli dil öyrəndikdə, onların beyin strukturu avtomatik olaraq akustikanı daha yaxşı anlamağa imkan verən, üst-üstə düşən səslərlə daha mürəkkəb bir sistem meydana gətirir. Bu uşaqlar iki dil arasındakı incə fərqləri aşkar etmək və ayırmaq təcrübələrindən faydalana və bu qabiliyyəti musiqi kimi tətbiq edə bilərlər. Azyaşlılar birdilli olanlara nisbətən giriş akustik detallara daha çox diqqət yetirirlər, çünki *“dillər arasında daimi keçid etmək təcrübəsi beyin üçün vaxtaşırı hazırlıq kimidir”* [18]. Bilinqvist beyin bir dilin söndürülməsi və aktivləşdirilməsi prosesi üzərində daim işləyir. Bir çox alim bu mürəkkəb prosesi nəzərə alaraq ikidilli insanların yaxşı idrak qabiliyyətlərinə də malik olduqlarını iddia edirlər. *“Bu təcrübə ömürlük idrak faydası yaradır və ikidilli insanları fərqli məsələlərdə daha adaptiv, mücərrəd və yaradıcı düşünməyə vadar edir”* [20]. Dil və musiqiyə olan yüksək akustik həssaslıqla yanaşı, bilinqvist uşaqların üstünlükləri:

- Yeni məlumatı tapmaq, müəyyənləşdirmək və aşkar etmək bacarığı;
- İlkin mərhələdəki şərtləri saxlamaqla yeni qaydalara, hədəflərə keçmək bacarığı;
- Fərqli bir dildəki səsləri eşitdikdə beyin plastiklik dərəcəsi ilə əlaqəli olan yüksək sinir həssaslığı;
- Fərqli dilləri eşitdikdə ayırdetmə və ya seçicilik qabiliyyəti;
- Danışarkən eyni anda iki nitq quruluşunu formalaşdırmaq bacarığı;
- Danışanların geniş məna diapazonlu təfsiri;
- Dildə vizual işarələrə üstün həssaslığın olması;

– Sosial ünsiyyətdə daha emosional, anlayışlı və idarə olunan davranış bacarıqları;

– Dillər arasında əlaqələndirilmiş yaddaş tutumu və daha artıq məlumatın kontekstə bağlı yadda saxlanması.

İstər yeni bir dil öyrənmək, istərsə də uşağınızı ikidilli olaraq böyütməklə uşaqların qavrayışını, idrakını, tədrisini və “*beyin quruluşunu dəyişə bilər*” [15]. Gündəlik həyat bizdən şüurlu ziddiyyətləri informasiyanı mənbəsindən yayındırmaqla izləməyimizi tələb edir. *Anterior Singulat Korteks (ACC)*, əsasən tibb elmində termin olaraq insan beyninə şüurlu nəzarət zamanı vasitəçilik edən sinir sisteminin əhəmiyyətli bir komponentini və ziddiyyətli məlumatların izlənilməsi prosesini ifadə edir. Məsələn, cari istifadədə olan dillərdən birincisi ilə danışan şəxs söhbətə başlayanda şüurlu şəkildə qarşı tərəfin bilmədiyi dildən bildiyi dilə keçə bilir. “*Tədqiqatlar bilinqvistlərin ACC, prefrontal korteks və kaudat nüvələri də daxil olmaqla, başqa idrak nəzarəti bölgələrindən də istifadə etdiyini göstərir*” [9]. Belə çıxır ki, bir çox cəhətdən iki dildə danışmağın əsl hiyləsi bu dilləri kənar müdaxiləsini idarə etməkdə, yəni diqqətdə saxlamaqdan ibarətdir. Bir kimsəyə əvvəl “*Ölvida*”, sonra “*Guten tag*” demək və ya “*Kravat*” əvəzinə “*Qalstuk*” istəməyi bacarmaq beyində kod aktivləşdirməni işə salmağa ehtiyac yaradır.

İki dildə danışan insanlar, icraedici funksiyaların ümumi ölçülərinə görə monolinqvistləri üstələyirlər. İki dildə böyüyən gənclər, hansı dildə hansı şəxs və hansı şəraitdə istifadə edəcəyini anlamaq üçün sosial işarələrə də diqqət yetirməlidirlər. Nəticədə, alimlər belə qənaətə gəliblər ki, “*3 yaşından bilinqvist uşaqlar, əsas sosial və emosional bacarıqlar tələb edən zehni nəzəriyyə testlərində üstün bir performans nümayiş etdirirlər*” [21, 24]. ABŞ-ın Portland, Oregon əyalətindəki dövlət məktəblərində şagirdlərin təxminən 10 faizi, ingilis dili ilə yanaşı, ispan, yapon və ya mandarin dillərində təhsil verən ikidilli siniflərə təyin olunurlar. Orta məktəbi bitirdikləri müddətdə bu bilinqvist şagirdlərin həmyaşıdlarından üstün olduqları təsbit edildi. İki dil öyrənməklə şagirdlər dilin ümumilikdə necə işlədiyindən daha artıq xəbərdar olurlar [5].

Ümumləşdirərək demək olar ki, təcrübələr əsasında bilinqvist insanlarda müəyyən dəyişikliklərin olması aşkar edilib. Bu fərq və üstünlüklər kiçik yaşlardan da müşahidə oluna bilər. Aparılan mülahizələrə əsaslanaraq demək mümkündür ki, bilinqvist uşaq və yeniyetmələrdə səsləri daha yaxşı tanıma qabiliyyəti formalaşmışdır. Bu kateqoriyadan olan insanlar musiqi səslərinə qarşı selektiv və şüurlu reaksiya vermək iqtidarındadırlar və üst-üstə düşən bir çox səsi (məsələn, arxa planda cazibədar bir mahnı çalınarkən söhbət aparmaq kimi) böyük səy göstərmədən anlama bilirlər. Bu nöqteyi-nəzərdən beyin strukturunu bu istiqamətdə inkişaf etdirmiş insanların səslərə və xüsusilə də mürəkkəb tərkibli musiqiyə (bir neçə fərqli alətin ansambl ifası) xüsusi həssaslıq göstərmələri anlaşılandır. Son nümunə kimi iki fərqli musiqinin eyni zamanda səsləndirilməsini də göstərmək olar və gələcəkdə bunun daha da dərinlən araşdırılması cəlbədicə görünür.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abutalebi, Jubin, et al. "Bilingualism Tunes the Anterior Cingulate Cortex for Conflict Monitoring." *Cerebral Cortex*, vol. 22, no. 9, 2012, pp. 2076–86, doi:10.1093/cercor/bhr287.
2. Athanasopoulos, Panos, et al. "Two Languages, Two Minds: Flexible Cognitive Processing Driven by Language of Operation." *Psychological Science*, vol. 26, no. 4, 2015, pp. 518–26, doi: 10.1177/0956797614567509.
3. Backer, Kristina C., "Characterizing Bilingual Effects on Cognition: The Search for Meaningful Individual Differences." *Brain Sciences*, vol. 11, no. 1, 2021, pp. 1–11, doi:10.3390/brainsci11010081.
4. Bialystok, Ellen, et al. "Bilingualism: Consequences for Mind and Brain." *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 16, no. 4, Elsevier Ltd, 2012, pp. 240–50, doi:10.1016/j.tics.2012.03.001.
5. Burkhauser, Susan, et al. "Partner-Language Learning Trajectories in Dual-Language Immersion: Evidence From an Urban District." *Foreign Language Annals*, vol. 49, no. 3, 2016, pp. 415–33, doi:10.1111/flan.12218.
6. Chen, Ao, et al. "Cross-Domain Correlation in Pitch Perception, the Influence of Native Language." *Language, Cognition and Neuroscience*, vol. 31, no. 6, Taylor & Francis, 2016, pp. 751–60, doi:10.1080/23273798.2016.1156715.
7. Chibaka, Evelyn Fogwe. "Advantages of Bilingualism and Multilingualism: Multidimensional Research Findings." *Multilingualism and Bilingualism*, 2018, doi:10.5772/intechopen.74625.
8. D'Souza, Annalise A., et al. "Musical Training, Bilingualism, and Executive Function: Working Memory and Inhibitory Control." *Cognitive Research: Principles and Implications*, vol. 3, no. 1, Cognitive Research: Principles and Implications, 2018, doi:10.1186/s41235-018-0095-6.
9. Emma J. Harding, et al. "Changes in grey matter induced by training." *Nature*, vol. 427, 2004, <https://www.nature.com/articles/427311a>.
10. Farhadian, Mokhtar, et al. "Theory of Mind in Bilingual and Monolingual Preschool Children." *Journal of Psychology*, vol. 1, no. 1, 2010, pp. 39–46, doi:10.1080/09764224.2010.11885444.
11. Galambos, Sylvia Joseph, and Susan Goldin-Meadow. "The Effects of Learning Two Languages on Levels of Metalinguistic Awareness." *Cognition*, vol. 34, no. 1, 1990, pp. 1–56, doi:10.1016/0010-0277(90)90030-N.
12. Genesee, Fred. "Early Bilingual Development: One Language or Two?" *Journal of Child Language*, vol. 16, no. 1, 1989, pp. 161–79, doi:10.1017/S0305000900013490.
13. Giovannoli, Jasmine, et al. "The Impact of Bilingualism on Executive Functions in Children and Adolescents: A Systematic Review Based on the PRISMA Method." *Frontiers in Psychology*, vol. 11, no. October, 2020, doi:10.3389/fpsyg.2020.574789.
14. Hoff, Erika, et al. "Dual Language Exposure and Early Bilingual Development." *Journal of Child Language*, vol. 39, no. 1, 2012, pp. 1–27, doi:10.1017/S0305000910000759.
15. J. Wang, J. Zhang. "Structural plasticity in the bilingual brain." *Nature*, vol. 431, 2004, doi:10.1038/nature03016

16. Krizman, Jennifer, et al. “Subcortical Encoding of Sound Is Enhanced in Bilinguals and Relates to Executive Function Advantages.” *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 109, no. 20, 2012, pp. 7877–81, doi:10.1073/pnas.1201575109.
17. Lambert, K., et al. “Optimizing Brain Performance: Identifying Mechanisms of Adaptive Neurobiological Plasticity.” *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, vol. 105, Elsevier Ltd, 2019, pp. 60–71, doi:10.1016/j.neubiorev.2019.06.033.
18. LIQUAN Liu. “Perception of Tones by Bilingual Infants Learning Non-Tone Languages.” *Bilingualism*, vol. 20, no. 3, 2017, pp. 561–75, doi:10.1017/S1366728916000183.
19. Liu, Liquan, “Enhanced Music Sensitivity in 9-Month-Old Bilingual Infants.” *Cognitive Processing*, vol. 18, no. 1, 2017, pp. 55–65, doi:10.1007/s10339-016-0780-7.
20. Mortimer, James A., et al. “Bilingualism Delays Age at Onset of Dementia, Independent of Education and Immigration Status.” *Neurology*, vol. 82, no. 21, 2014, p. 1936, doi:10.1212/WNL.0000000000000400.
21. Peggy J. Goetz, “The effects of bilingualism on theory of mind development.” *Bilingualism: Language and Cognition*, vol. 6, 2003, [URL:http://journals.cambridge.org/abstract_S1366728903001007](http://journals.cambridge.org/abstract_S1366728903001007) .
22. Place, Silvia, and Erika Hoff. “Properties of Dual Language Exposure That Influence 2-Year-Olds’ Bilingual Proficiency.” *Child Development*, vol. 82, no. 6, 2011, pp. 1834–49, doi:10.1111/j.1467-8624.2011.01660.x.
23. Pot, Anna, et al. “Intensity of Multilingual Language Use Predicts Cognitive Performance in Some Multilingual Older Adults.” *Brain Sciences*, vol. 8, no. 5, 2018, doi:10.3390/brainsci8050092.
24. Rieker, Jennifer A., et al. “The Effect of Bilingualism on Cue-Based vs. Memory-Based Task Switching in Older Adults.” *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 14, no. December, 2020, pp. 1–11, doi:10.3389/fnhum.2020.610548.
25. Schroeder, Scott R., et al. “Bilingualism and Musicianship Enhance Cognitive Control.” *Neural Plasticity*, vol. 216, 2016, doi:10.1155/2016/4058620.
26. Schroeder, Scott R., “Cognitive Consequences of Trilingualism.” *International Journal of Bilingualism*, vol. 21, no. 6, 2017, pp. 754–73, doi:10.1177/1367006916637288.

Самира ИМАНОВА
Педагог АНК

ВЛИЯНИЕ БИЛИНГВИЗМА В МУЗЫКЕ

***Резюме:** Некоторые вопросы, выдвигающиеся ранее как гипотеза, становятся предметом изучения в результате технологического прогресса. В представленной статье исследуются влияние изменений в структуре мозга двуязычных людей на лучшие показатели в разных сферах, в том числе в музыке. Современные методологии выявляют возможности человеческого мозга по улучшенной обработке звука и другие преимущества человеческого мозга.*

Ключевые слова: билингвизм, монолингвизм, мозг и музыка, слуховая чувствительность, обработка звука, плотность серого вещества, разборчивость звука, активация кода

Samira IMANOVA

Lecturer of ANC

THE EFFECTS OF BILINGUALISM ON MUSIC

Summary: As technology advances, it becomes possible to explore issues that were once only hypotheses. Thus, this paper discusses how changes in the brain structure of bilingual people affect their ability to excel in various fields, including music. Modern experiments reveal the enhanced sound processing properties and other advantages of the human brain.

Keywords: bilingualism, monolingualism, brain and music, auditory sensitivity, sound processing, gray matter density, sound selectivity, code switching

Rəyçilər: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Qurbansoy
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Rasim Qurbanov

Fehrüz Səxavət (MƏMMƏDOV)

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Yasamal r, Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: fifasaxa8@gmail.com

“ARAZBARI” ZƏRBİ-MUĞAMI İLƏ “ARAZBARI” AŞIQ HAVASININ MÜQAYISƏLİ TƏHLİLİ

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin əsas qolu olan muğam janrı və şifahi ənənəli musiqinin aşıq yaradıcılığında özünəməxsus yer tutan “Arazbarı”nın fərqli və oxşar cəhətləri göstərilmişdir. Burada “Arazbarı” muğamı və “Arazbarı” aşıq havasının tarixi keçmişinə nəzər salınmış, onların məqam-intonasiya, metro-ritmik xüsusiyyətləri araşdırılmışdır.*

***Açar sözlər:** muğam, “Arazbarı”, zərbli muğam, dəstgah, aşıq musiqisi, xanəndə*

Muğam və aşıq yaradıcılığı milli musiqinin öyrənilməsində daim aktual qalan problemlərdən biri kimi həmişə tədqiqatçıların diqqət mərkəzindədir. Məlum olduğu kimi, muğam və aşıq sənəti arasında ümumi və oxşar cəhətlər mövcuddur. Yəni həm aşıq, həm də muğam sənəti, eyni xalqın yaratdığı mədəniyyət abidəsi arasında bir çox mədəni bağlar mövcuddur. Hər iki sənətin daşıyıcıları xalqın musiqi mədəniyyətini inkişaf etdirmiş, eləcə də Azərbaycanın zəngin musiqi irsinin yaşadılmasında və bu günə kimi qorunub saxlanılmasında fəal iştirak etmişlər.

Azərbaycan xalqının maddi və mənəvi sərvətlərindən biri olan muğamlarımız şifahi professional musiqinin əsas janrlarındandır [22]. Muğam özünün dərin fəlsəfi məzmunu, musiqi dilinin kamilliyi və milli mədəniyyətimizin bədii əxlaqi, estetik keyfiyyətləri ilə bağlı olduğu üçün tədqiqat müxtəlif mütəxəssislər tərəfindən və çoxşaxəli istiqamətlərdə aparılır [2; 4; 6; 8; 10; 11]. Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli muğam sənətinə böyük qiymət verərək belə yazırdı: “Mən şəxsən inanmışam ki, biz Azərbaycan muğam musiqisini intensiv şəkildə işləməklə muğam incəsənətini ən yüksək səviyyəyə qaldıra bilərik” [3, s.403].

Muğam sənətinin mahir biliciləri olan xanəndələr xalq mahnılarının, təsniflərin və muğamların mahir ifaçılarıdır. Musiqi sənətimizin tarixindən də bilirik ki, bir çox xanəndələrimiz, instrumental ifaçılarımız həm də yaradıcı sənətkarlar olub, çoxlu təsnif və rənglərin, diringə və lirik xalq mahnıların, muğamların, zərbli-muğamların yaradıcıları olmuşlar.

Azərbaycan şifahi xalq yaradıcılığının bir qolunu isə aşıq yaradıcılığı təşkil edir. Qədim dövrlərdən başlayaraq bu günə kimi inkişaf edən bu zəngin irs şifahi formada ustad aşıqlar tərəfindən xalqımız arasında geniş yayılmış və xalqın mə-

nəvi həyatı ilə daimi əlaqədə olmuşdur. Ustad şagird ənənəsinə söykənən bu qüdrətli sənət ulu ozanların, eləcə də, şair təfəkkürlü musiqiçi aşıqların biliyi, bacarığı, qabiliyyəti və fitri istedadları sayəsində böyük bir inkişaf yolu keçmişdir. Dahi Üzeyir Hacıbəyli aşiq sənətinin zənginliyi haqqında belə yazırdı: “Aşiq sənəti ölməməlidir. Bu sənət xalqa, kütlələrə daha yaxındır, xalqın həyəcan və arzularını xalq musiqisinin başqa növlərinə nisbətən daha parlaq əks etdirir. Sazəndədən fərqli olaraq, aşiq ictimai mövqeyinə görə kəndliyə, zəhmətkeş xalqa yaxındır” [15]. Lakin aşiq və muğam sənətində özünəməxsus cizgilər var ki, iki sənət arasında əlaqə, oxşarlıq və fərqli məqamları səciyyələndirir. Janr rəngarəngliyində və ifa üslubunda həm oxşar, həm də fərqli cəhətlər özünü əks etdirir.

Məqalənin əsas məqsədi Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin əsas qolu olan muğam janrı və şifahi ənənəli musiqinin aşiq yaradıcılığında özünəməxsus yer tutan “Arazbari”nin [14; 19; 21] fərqli və oxşar cəhətlərini göstərməkdir. Burada “Arazbari” muğamı və “Arazbari” aşiq havasının tarixi keçmişinə nəzər salınmış, onların məqam-intonasiya, metro-ritmik xüsusiyyətləri araşdırılmışdır.

Zərbi-muğamlar şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisində geniş yayılmış janrlardan biridir. Zərbi-muğamların vokal-instrumental ifası zamanı azad metrli melodik xətti bəhrli təkrarlanan ritmik fon müşayiət edir. Hər zərbi-muğamın özünəməxsus ritmik formulu vardır. Sərbəst metro-ritmə əsaslanan muğam dəstgahların əksinə olaraq zərbi muğamlarda vokal musiqi instrumental müşayiətin dəqiq ölçüsünə əsaslanır. Burada melodiya metro-ritmik cəhətdən sərbəstdir.

Zərbi-muğamların vokal partiyasının musiqi məzmununu müxtəlif versiylərdə təkrarlanan musiqi özəyi təşkil edir. Melodik xətt tədricən daha yüksək gərginlik, emosional həyəcan kəsb edir. İfa boyu vokal partiya virtuoz səciyyəli instrumental epizod – rənglərlə növbələşir. Bütövlükdə zərbi-muğamların məzmununun açılması ifaçılıq üslubundan asılıdır. Bu mənada rəcətiv-deklamasiya üslubu ifaçı-xanəndələr üçün geniş yaradıcılıq imkanları yaradır. Zərbi-muğamların ifası zamanı dəqiq metrik ölçülü instrumental müşayiətin fonunda xanəndə bəhirsiz, yəni improvizə səciyyəli muğam melodiyası, muğam şöbəsi oxuyur. Zərbi-muğamların hamısı instrumental giriş melodiyası ilə başlayır. Xanəndənin oxumaları arasında çalınan instrumental epizodlar “araçalğı” və ya “zərbi-muğam rəngləri” adlanır.

Azərbaycan muğam sənətində mövcud olan bir çox zərbli muğam müstəqil ada malikdir: “Heyratı”, “Arazbari”, “Səmai-Şəms”, “Mənsuriyyə”, “Mani”, “Ovşarı”, “Heydəri”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə”. Muğam sənətinin terminologiyası kimi, zərbi-muğamların da adları müxtəlif mənə kəsb edir. Bu adların bəziləri yer, məkan ilə (“Heyratı”, “Arazbari”, “Qarabağ şikəstəsi”), digərləri musiqinin obrazlı-emosional quruluşu (“Səmai-Şəms”), bəziləri şəxs (“Mənsuriyyə”, “Heydəri”) və ya qəbilə adı ilə (“Ovşarı”) əlaqədardır. Zərbi muğamlar Azərbaycan xalq musiqisində həm vokal-instrumental, həm də instrumental ifa şəklində mövcuddur. Zərbi-muğamların hər biri müvafiq məqama əsaslanır [20].

Zərbi-muğamların melodiyanın ritmik əsasına “əruz”un bəhrlərinin müəyyən təsiri var. Zərbi-muğam janrında ritmin rolu böyükdür. Ramiz Zöhrabov zərbi-muğamları araşdırarkən bu məsələyə olduqca diqqətlə yanaşmışdır. O, xüsusi-lə qeyd edirdi ki, zərbi-muğam janrında xanəndə ilə yanaşı onu müşayiət edən sazəndə ansamblı tarzən və kamança çalan üçün də poetik mətni bilmək vacib məsələdir. R.Zöhrabov bu məsələyə belə yanaşırdı: “Axı onlar zərbi-muğamı bir-gə ifa edirlər. Elə onun üçün də sazəndələr bütün dövrlərdə şeir sənəti ilə çox maraqlanmış, söz sənətini bilmiş, çox mütalibə etmiş, ədəbiyyatı dərinlən mənim-səmişlər” [12, s. 14].

Xanəndələr oxuduqları zərbi-muğamlarda əsasən Nizami Gəncəvinin, İmadəddin Nəsiminin, Məhəmməd Füzulinin, Xurşud Banu Natəvanın, Seyid Əzim Şirvaninin, Əliağa Vahidin və başqalarının qəzəllərindən istifadə edirlər. Qəzəllərlə yanaşı bəzi zərbi-muğamlar bayatı, qoşma formasında yazılmış aşiq şeirinin şəkillərilə də oxunur. Bütün bunların ümumi nəticəsi olaraq onu demək olar ki, Azərbaycan zərbi-muğamları müxtəlif dövrlərdə yazılan ayrı-ayrı poetik mətnlərlə – qəzəl, müxəmməs, qoşma, bayatı və s. şeir formaları ilə zəngindir. Xatırladaq ki, bu mətnlərin əksər hissəsi lirik xarakterlidir. Məhz bunun nəticəsi kimi, lirik səciyyəli zərbi-muğamlar həm professional, həm də xalq poetik yaradıcılığı ilə sıx ünsiyyətdə yaranmış və bu gün də yanaşı inkişaf etmiş janr kimi öz dəyərini saxlayır.

“Arazbarı” zərbi-muğamlar arasında özünəməxsus yer tutur. Bu muğamın vokal və instrumental partiyaları bəhrli olduğuna görə digərlərindən fərqlənir. Bu da musiqişünaslıqda zərbi-muğamlara verilən xasiyyətnamə ilə uyğun gəlir. “Arazbarı” – “Şur” muğam ailəsinə daxil olan zərbi-muğamdır və şur məqamına əsaslanır. 4/3 ölçülü, ağır templi melodiya ilə lirik, nikbin əhvali-ruhiyyə yaradır. “Arazbarı” əsasən daimi olan xalq sözlərinə oxunur. “Arazbarı”nın bir çox mahir ifaçıları olmuşdur. Bunlardan Seyid Şuşinskini xüsusi qeyd etməliyik [21]. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, “Arazbarı”nın ilk yaradıcıları aşıqlar olmuş, sonralar xanəndələr onu “Osmanlı” ilə birləşdirib zərbli-muğama çevirmişlər [7, s. 98]. “Arazbarı” aşiq havası gözəl melodiya malik olub, dinləyicidə şən əhval-ruhiyyə, gümrəhlik oyadır.

“Arazbarı” aşiq havası ilə “Arazbarı” zərbi-muğamı arasında bir sıra oxşar və fərqli cəhətlər vardır. Onlar musiqi nümunəsinin melodiya, məqam, ritmika və s. baxımından təhlilində, eləcə də aşiq və xanəndənin ifalarında, instrumental partiyalarda özünü göstərir. Bildiyimiz kimi, həm aşiq, həm də muğam Azərbaycan xalq musiqisinin əsasını [16] təşkil edən məqamlar əsasında. Lakin musiqi nümunələrini təhlil edərkən hər iki sənətdə məqamın özünü fərqli şəkildə göstərdiyinin şahidi oluruq. Belə ki, “Arazbarı” zərbi-muğamının “Şur” muğam ailəsinə mənsub olduğu dəfələrlə qeyd edilmişdir. Bu fakt həm zərbi-muğamın musiqi materialına nəzər saldıqda, həm də Üzeyir bəyin əsərinin məqam əsası [17] olaraq təsdiq olunur. Lakin aşiq “Arazbarı”sının melodiyasını nəzəri cəhətdən təhlil etdikdə segah məqamının [18] üstünlük təşkil etdiyini görürük. Bu məsələyə ay-

dınlıq gətirən İradə Köçərli şikəstə janrı ilə bağlı elmi əsərində qeyd edir: “Müasir ‘Arazbarı’ zərbi-muğamının instrumental musiqisində daimi bir lad dəyişikliyi özünü göstərir. Segah ladı ilə başlayan melodiya son anda şur ladına modulyasiya edir. Instrumental partiyada segah ladı üstünlük təşkil etsə də şura keçid və modulyasiya edilməsi də olduqca qabarıqdır. Bizim fikrimizcə, instrumental refrenin şura modulyasiya etməsi, vokal melodiyanın da şurla bitməsi ‘Arazbarı’nın lad əsasının şur olması fikrini yaratmışdır” [5, s. 104].

Müqayisə zamanı vokal və instrumental partiyaların məqam əsasında fərqləri aşkar etmişik. “Arazbarı” zərbi-muğamının və “Arazbarı” aşiq havasının melodik materialına diqqət etsək görərik ki, zərbi-muğamın instrumental partiyasının ilk cümləsi segah məqamına, ikinci cümləsi şur məqamına əsaslanır. Aşiq havasında isə həm instrumental, həm də vokal partiya segah məqamındadır. Burada instrumental partiyada zərbi-muğamda eşidilən şura modulyasiya edən ikinci cümləyə rast gəlinmir. Beləliklə, aşiq havasında yalnız birinci cümlənin musiqisi leytmotiv kimi əvvəldən axıra qədər dəyişmir [1, s. 68].

Nümunə №1.

Nota salan R.Zöhrabov



Nümunə № 2.

Nota salan T.Məmmədov



Vokal partiya zərbi-muğamda əvvəldən axıra qədər segaha əsaslanaraq davam edir, yalnız son iki xanədə bir çox aşıq havalarında olduğu kimi, şur məqamına kadans edir. Aşıq “Arazbarı”sında da vokal partiya eyni qaydada əvvəldən axıra qədər segah məqamına əsaslanarsa da sonda şurda kadans edir. O da məlumdur ki, bütün aşıq havaları əvvəldən hansı məqamda olmasından asılı olmayaraq, sonda şur məqamına “ayaq verir”. Bu isə əsas etibarilə saz alətinin pərdə düzlüşünün öz daxilində şur məqamına bağlı olması ilə əlaqələndirilə bilər. Aşıq “Arazbarı”sının musiqi materialı “Şur” muğamının Sarənc şöbəsinə əsaslanır. Segah intonasiyaları Sarənc şöbəsində üstünlük təşkil etdiyinə görə aşıq musiqisində segah məqamının özünü göstərməsi təbiidir. Hər iki variantda, həm zərbi-muğamda, həm də aşıq Arazbarısında bu proses vokal ifaçı tərəfindən həyata keçirilir. Bu səbəbdən instrumental partiyada fərq yarana bilər.

Aşıq havasında digər fərqlər də var. Əsas fərq vokal partiyada hiss olunur. Aşıq havasında vokal partiya sərbəst vəzndə olduğu halda, zərbi-muğamda vokal partiyada 3/4 ölçüyə tam tabe olur və dəqiq vəzndə, instrumental partiya ilə eyni abı-havada səslənir. Aşıq havasından fərqli olaraq, zərbi-muğamda 3/4 metr ölçüsü əvvəldən axıra qədər davam edir. Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, burada digər zərbi-muğamlardan fərqli olaraq dəqiq ritm özünü göstər deyərək Arazbarını qarışıq bəhrli növə deyil bəhrli növə aid etməyimiz gərəkdir.

“Arazbarı” zərbi-muğamının instrumental partiyası da aşıq havasından müəyyən qədər fərqlənir. Belə ki, burada əsas leytmotiv olduğu kimi saxlanılır. Lakin yenilik şur məqamına istinad edən cavab cümləsindən başqa, orta hissənin kulminasiyasını təşkil edən bölmədə üzə çıxır. Bu bölmə yalnız instrumental variantda keçir, vokal ifa partiyası burada yoxdur. Lakin aşıq havasında bu məqam vokal ifadə özünü göstərir. Təbii ki, bu tam eynilə deyil, həmin yüksəklikdə olan pərdələrə toxunmaqla baş verir.

Digər fərq aşıq havasında özək təşkil edən leytmövzunun zərbi-muğamda olduğundan daha çox vurğulanmasıdır. Zərbi-muğamda melodik dönümlər hər dəfə şur ladına kadans edən cavab cümləsi ilə tamamlanır.

Aşıq “Arazbarı”sında ritmik baxımdan dəyişkənlik, yəni metr ölçülərinin tez-tez dəyişməsinə rast gəlinir. Burada 3/4, 4/4, 5/4 metr ölçülərinin tez-tez nö-

bələşməsi vəzn sərbəstliyi yaradır. Bu da vurğuların sayının və yerinin tez-tez dəyişməsinə səbəb olur.

Nümunə № 3



Zərbi-muğamda isə bu hala təsadüf olunmur. Burada daha çox əvvəldən axıradək eyni ölçü, eləcə də melodik materialın rəngarəng olması özünü göstərir.

“Arazbari” zərbi-muğamını aşiq havalarına yaxınlaşdıran digər bir cəhət bundan ibarətdir ki, zərbi-muğamların yaranmasında rənglər və diringilərin, rəqslərin böyük təsiri olmuşdur. Bu da onları bəhrli qrupa aid olan aşiq havalarına yaxınlaşdıran cəhətlərdəndir.

Forma etibarilə aşiq “Arazbari”-sı kuplet formasını xatırladır. Instrumental bölmələri nəqarət, vokal partiyanı kuplet hesab etmək olar. “Arazbari” zərbi-muğamında isə rondovari forma özünü göstərir. R.Zöhrabov bu zərbi-muğamın musiqi quruluşu haqqında danışarkən belə qeyd etmişdir: “Arazbari” zərbi muğamı ikili rondo formasına malikdir” – AB-C-A-B1-A. [12, s. 185].

Beləliklə, təhlillər göstərdi ki, aşiq havası ilə eyniadlı zərbi-muğam arasında həm vokal, həm də instrumental partiyalarda müəyyən fərq mövcuddur. Onlar müxtəlif ifaçılıq üslublarının təsiri nəticəsində yaranmış və musiqi nümunəsinin fərqli ifa variantlarının ortaya çıxmasına səbəb olmuşdur. Burada sazəndə yaradıcılığının da rolunu qeyd etmək lazımdır. Bir sıra aşiq havalarının melodik materialının inkişaf etdirilməsində, müxtəlif bəzək və xalların, araçalğıların əlavə olunmasında bu ifaçıların xeyli xidməti vardır. Lakin bu dəyişikliklər aşiq havasının orijinallığına xələl gətirməmiş, əksinə onun geniş kütlələr arasında daha çox yayılmasına və sevilməsinə zəmin yaratmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, aşiq və xanəndə ifaçılığı arasında yaranan əlaqələr nəticəsində onların hər biri bu günə qədər özünəməxsusluğunu saxlayır. Bununla da müasir cəmiyyətin tələblərinə cavab verən sənət nümunəsi kimi yaşayır və gələcək nəsillərə ötürülür.

Deyilənləri yekunlaşdıraraq belə nəticəyə gəlmək olar ki, Azərbaycan xalq musiqisinin əsasını təşkil edən aşiq və muğam sənəti tarixi, sosial, eləcə də musiqi ifadə vasitələri, ifaçılıq üslubları baxımından bir-birilə sıx əlaqədə inkişaf edən sənət sahələridir. Hər iki sənət uzun bir tarixi yol keçərək xalqımızın qan yaddaşına hopmuşdur. Milli musiqi sənətimizin ustadları sayılan xanəndə və aşıqlarımızın muğamlar, təsniflər, rənglər və aşiq havaları bəstəkarlarımızın yaradıcılığında yeni inkişaf mərhələsinə ucalmış və milli musiqimizi daha da zənginləşdirmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Atakişiyeva K.Ə. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi: aşiq və xanəndə yaradıcılığı. B.: Elm və təhsil, 2020, 136 s.
2. Atayev F. Muğam və aşiq sənətinə dair bəzi paralellər. // “Konservatoriya” jurnalı. 2015 -2. S.5-10. URL:<http://konservatoriya.az/?p=1192>
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə. II cild. B.: Şərq-Qərb, 2005. 456 s. URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article15.html>
4. İsmayilov H.Ə. Aşiq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. B.: Elm, 2006, 310 s.
5. Köçərli İ.T. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstə. B.: Tural, 2003, 124 s.
6. Köçərli İ.T. Aşiq sənəti: musiqili poetik janrlar. B.: 2010, 218 s.
7. Nəcəfzadə A.İ., Məmmədaliyev V.M. Muğam. Dərs vəsaiti. B.: Ecoprint, 2017, 157 s.
8. Musazadə R.M. Aşiq sənəti və zərbi muğamlar. // “Qobustan” jurnalı. B.: 2008, № 4 (143), s. 89-91.
9. Musazadə R.M. Qədim muğamlar. B.: MBM, 2013, 122 s.
10. Məmmədov T.A. Azərbaycan klassik aşiq havaları. B.: Apostrof, 2009, 178 s.
11. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşiq yaradıcılığı. B.: Apostrof, 2011, 648 s.
12. Zöhrabov R.F. Zərbi-muğamlar. B.: Mars-print 2004, 406 s.
13. Зограбов Р.Ф. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугам-дестгях и зерби-мугамы. Б.: Марс-принт, 2010, 458 с.

Saytoqrafiya:

14. Baba Mahmudoglu (Mirzəyev) - Arazbarı-Mani (Osmanı) zərb muğamı. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=mvYIUuIC0lo>
15. Hacıbəyov Üzeyir. Aşiq sənəti. URL: <http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article5.html>
16. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Elektron versiya: URL:<http://musbook.musigi-dunya.az/>
17. Hacıbəyli Ü.Ə. Şur ladında musiqi bəstələnməsi. URL:http://musbook.musigi-dunya.az/az/line_kvarts_shur.html
18. Hacıbəyli Ü.Ə. Segah ladında musiqi bəstələnməsi. URL:http://musbook.musigi-dunya.az/az/line_kvarts_segah.html
19. Xalq artisti, professor Vamiq Məmmədaliyevin videotekasından. Alim Qasımov, Vamiq Məmmədaliyev, Fəxrəddin Dadaşov – Arazbarı-Mani (26-07-1985). URL:<https://www.youtube.com/watch?v=aZvqG6bquOU>
20. Muğam ensiklopediyası. Redaksiya heyətinin sədri və baş redaktor M.Əliyeva. B.: Heydər Əliyev Fondu, 2008, 216 s. http://mugam.musigi-dunya.az/z/zerbli_mugam.html
21. Seyid Şuşinski və Bəhram Mansurov – Arazbarı 1963. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=gLfXh7zncSQ>
22. UNESCO Republic of Azerbaijan National Commission. Qeyri-maddi mədəni irs nümunələri. URL: https://www.unesco.az/public/index.php/az/categories/intangible_cultural_heritage

Фехруз Сахават (МАМЕДОВ)
Старший преподаватель АНК

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РИТМИЧЕСКОГО МУГАМА "АРАЗБАРИ" И АШУГСКОЙ ПЕСНИ "АРАЗБАРИ"

Резюме: В статье показаны схожие и отличительные черты "Аразбары", играющую своеобразную роль в жанре мугам, который является основным направлением в азербайджанской профессиональной музыке устной традиции и в традиционном ашугском творчестве. Здесь рассмотрено историческое прошлое мугама "Аразбары" и ашугской песни "Аразбары", выявляются их ладо-интонационные и метро-ритмические черты.

Ключевые слова: мугам, "Аразбары", ритмический мугам, дастгях, ашугская песня, ханенде

Fehruz Sakhavat (MAMMADOV)
Senior lecturer of ANC

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE RHYTHMIC MUGHAM OF "ARAZBARI" AND THE ASHUG SONG OF "ARAZBARI"

Summary: In this article talks about the similar and distinctive features of "Arazbari", which plays a peculiar role in the mugham genre, which is the main direction in the Azerbaijani professional music of the oral tradition and in the traditional Ashug creativity. The historical past of the mugham "Arazbari" and the ashug song "Arazbari" are considered here, their mode-intonation and metr-rhythmic features are revealed.

Keywords: mugham, "Arazbari", percussion mugham, dastgah, Ashiq music, singer

Rəyçilər: professor Möhlət Müslümov
dosent Aygün Bayramova

Humay FƏRƏCOVA-CABBAROVA

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi”
elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi
AMK-nın doktorantı

Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor Lalə Hüseynova

Ünvan: Yasamal r.Ə.Ələkbərov küç.7
E-mail: humay.ferecova00@gmail.com

DASTANIN MUSIQİLİ-POETİK JANR KİMİ XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: Məlumdur ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” və “Koroğlu” dastanı bütün türk-dillli xalqların ortağ mədəni abidəsidir. Hazırkı məqalədə adları çəkilən dastanların folklorşünaslıq və musiqişünaslıqda tədqiqi məsələləri yer alıb. Burada dastanların musiqi xüsusiyyətləri önə çəkilmişdir. Buna görə də tədqiqatda XIX əsrin ortalarından başlayaraq müasir dövrümüzə qədər nəşr edilmiş elmi tədqiqatlar nəzərdən keçirilmişdir. Eləcə də dastan janrının əhəmiyyəti və bəstəkar yaradıcılığında tutduğu önəmli mövqe və digər məsələlər məqaləməzdə işıqlandırılır.

Açar sözlər: Kitabi-Dədə Qorqud, Koroğlu, epos, dastan, aşiq, alətlər, musiqi elmi, folklorşünas

Şifahi xalq ədəbiyyatının epik növünə aid olan dastanlar digər janrlardan fərqli olaraq musiqi ilə çox sıx bağlıdır. Məqalənin mövzu aktuallığı dastanların əsrlər boyu aşiq musiqisinə, XX əsrdən etibarən isə bəstəkar yaradıcılığına ciddi şəkildə təsir etməsi ilə şərtlənmişdir. Məqsədimiz dastanların ədəbi janrdan musiqili janr mərhələsinə qədər keçdiyi yola elmi mənbələr əsasında nəzər salaraq “musiqili dastan” formasının müasir dövr üçün vacibliyini göstərməkdir.

Dastanların musiqi ilə bağlılığından danışarkən ədəbiyyatşünas, folklorşünas alim Məhərrəm Qasımlının bir fikri diqqətimizi çəkdi: “Musiqiçi söz sənətkarları kimi, ozan hərbi yürüşlərin və etnoqrafik mərasimlərin – toy-düyün və başqa şadlıq yığıncaqlarının çalib çağıranıdır” [8, s. 375]. Məlumdur ki, dastan musiqisi poetik mətnlərin, şeir ritmlərinin və vəznlərinin, aşiq-ozan musiqisinin, habelə qədim ifa alətlərinin əsasında öyrənilir. Sonuncu barədə Alətsünas Abbasqulu Nəcəfzadə belə qeyd edir: “Dastanlarımızda müxtəlif çalğı alətlərinin adlarına rast gəlirik. Məsələn, “Kitabi Dədə Qorqud”: qopuz (qolça qopuz, alça qopuz, quruluca qopuz adları ilə), nağara, boru, davul, düdük, tavlanbaz (təbilbaz),

kos; “Dastani Əhməd Hərami”: çan, ney, dambur, tənbur, saz, çəng, qopuz, şeştə (şeştay), nay, ud, nağara; “Koroğlu”: burğulu (sökülüb-yığılan) saz (bu alətin bəndləri açılıb heybəyə qoyulurmuş), setar (üç telli tənbur), saz, sur, dəf, zurna, nağara, gərənay, təbil, döhül, ney, zəng, davulbaz, nəfir, kos, çovğan, rübab, barmaq zili; və s.” [12, s. 142]. Xüsusilə boru-şeypur, qopuz, davul-təbil, düdük-tütək, kus-kos-nağara, zurna alətləri “Dədə Qorqud” dastanında geniş təsvir edilir. Bu barədə M.Kərimov öz kitabında [21] daha ətraflı məlumat verib. Onun alətlər haqqında qeydlərinə nəzər salaq: “Kitabi Dədə Qorqud” eposunda “Qazan xan və oğlu Uruz” boyunda belə söylənilir: [22, s. 71]

Gumbur-gumbur davullar çalındı,

Burması altın tunc borular çalındı

“Kitabi Dədə Qorqud” dastanının “Uşun Qoca oğlu Səkrək” boyunda belə bir məqam vardır: “Qılincimin dəstəyindən yapışdı ki, onu vura, gördü ki, əlində qopuz vardır. Dedi: Mərə kafir, dədəm Qorqudun qopuzu hörmətinə çəlmədim” [22, s. 114].

Göründüyü kimi, musiqi dastanlarda döyüş ruhunun, hiss və arzuların ayrılmaz bir hissəsi kimi öz əksini tapır. Dastanlarımızda hətta haqq aşığının varlığı, başına gələn olaylar onun ifa etdiyi alətdə də əks olunur. Məsələn, “Aşıq Qərib” dastanında Qərib uzaq səfərə çıxarkən ana və bacısına anladır ki, əgər sazımın teli qırılsa, bilin ki, başıma pis iş gəlib. Dədə Qorqud isə ölümdən qaçmaq üçün 40 il qopuzunu dayanmadan çalır. Təbii ki, bütün bunlar dastanlarımızın musiqi ilə bağlılığını, musiqi alətləri ilə ayrılmaz olduğunu sübut edən amillərdəndir.

M.Qasımlı dastan janrı ilə aşıq yaradıcılığının əlaqəsini, onların musiqi ilə bağlılığının izahını belə verir: “Erkən orta çağlarda sufi-dərviş sisteminin, bir qədər sonra isə bu sistem daxilində aşıq sənətinin meydana gəlməsi şifahi epik ənənənin tarixi-siyasi şəraitə uyğun olan yeni bir biçimdə ortaya çıxması imkanını yaratdı. İslam öncəsinin düşüncə və yaşayış şərtlərini ifadə edən ozan oğuznaməçiliyi yeni tarixi-siyasi şərait və mühitin tələblərinə uyğun olaraq epik ənənəni aşıq dastançılığına təhvil verdi” [26, s. 597]. Alimin fikirlərindən məlum olduğu kimi, Orta əsrlərdən başlayaraq epik ənənələr aşıq dastançılığında yer alır. Bu fikir bir daha təsdiq edir ki, dastan janrı məhz musiqi ilə sıx bağlıdır. Ona görə də bu janr aşıq musiqisində yer alır. Zamanla aşıqlar saray musiqiçiləri qədər hörmət qazanaraq bir növ saray musiqisinin bəstəçilərinə çevrilirlər. XX əsrdən başlayaraq aşıq musiqisi professional bəstəkar yaradıcılığında yer alaraq orijinal musiqi ilə sintez olunur. Bunun nəticəsi kimi epik ənənələrin aşıq dastançılığı bəstəkarlarda böyük maraq yaradır.

XIX əsrdən başlayaraq ümumtürk dastanlarının folklorşünaslar tərəfindən öyrənilməsi aşıq havalarının zənginləşməsinə, nota salınmasına və elmi tədqiqatlarda yer almasına səbəb olur. Məsələn, V.Krivosov. «*O nanevax kirgizskogo enoca «Манас»*» məqaləsində [33] “Manas” dastanından bəzi havaları nota salaraq təhlil etmişdir.

Qeyd edək ki, qazaxlarda “Qorqud küyləri” adlı nəğmələr geniş yayılmışdır. Bu barədə Kamil Vəliyev “Kitabi-Dədə Qorqud” ensiklopediyasında belə yazır: “Qazax xalqı öz musiqi mədəniyyətinin kökünü Qorqud Ata ilə bağlayır. “Küy atası” adlandırılan Qorqud Atanın nəğmələri bu gün də yaşamaqdadır. V.Radlov “Korkıt Elim-ay” kitabında “Qorqudun küyü” adlanan bu qədim nəğmələri toplamış, not sistemini vermiş, izah və şərh etmişdir” [37]. Həmin nəğmələrə nəzər yetirdikdə bir daha təsdiqlənir ki, qədim türk havaları bir səslidir, müşayiət üçün nəzərdə tutularaq improvizəli, variantlı olur.

Türkşünas-alim Vasiliy Radlov “Kok buka”, “Akku”, “Kilem jayqan”, “Taniri”, “Alpout”, “O, jalqan omiray”, “Korkıt”, “Konır”, “Başpay”, “Jelmaya”, “Baylauli kikitin zarı”, “Əuppay”, “Elim-ay”, “Xalkım ay”, “Uşardın ulu”, “Targıl tapa” küylərini nota köçürüb [36]. Daha sonra Baltabay Nurjanov “Qorqud nəğmələri” kitabını [34] M.Muxamedjanovun və M.Jarkınbekovun notasiyası əsasında məşhur türkoloq-alim V.Radlovun “Qorqud küyləri” kitabından bir sıra qazax küylərini öyrənərək yenidən tərtib etmişdir. Eləcə də, bu kitabda məşhur qazax kobız ifaçılarının, baxşılardan olan Koylibay, Şakar, Molıkbay, Japas Kalenbayev, Nişan Şamenuli, Bolat Sarıbayev, İkıl, Demeletin ifalarından küylər müasir notasiya qaydalarına uyğun olaraq çap edilmişdir. M.Muxamedjanovun və M.Jarkınbekovun irsi Nişan Şamenulinin ifalarında qorunaraq bu günümüzdə kimi gəlib çıxıb.

Qazaxlarda 3 cür ifaçılıq kateqoriyası var – Şamanlar-baxşılar, Kobız ifaçıları – jırçılar və küyşilər. Məhz, Japas Kalenbayev, Nişan Şamenuli, Bolat Sarıbayevin ifalarından müasir dövrümüzdə Dədə Qorqudun epik nəğmələri – qazax küyləri qorunmaqdadır. Məlumdur ki, qopuzun yaradıcısı Dədə Qorquddur. O, həmçinin türk dünyasında bütün musiqiçilərin atası sayılır. Qorqud ilk şaman olub. Bu günə kimi bizlərə Dədə Qorqudun müxtəlif küyləri gəlib çatıb. Yəni həmin ifaçıların sözlərinə görə bu küylər Dədə Qorqudun dilindən söylənmiş, onun öz ifasındandır [34, s. 20]. Həmin küylər aşağıdakılardır:

1. “Korkut” (“Qorqud” – N.Şamenulinin və J.Kalanbayevin ifasından nota köçürülüb)
2. “Korkut sarını” (“Qorqudun nəğməsi” – N.Şamenulinin ifasından nota köçürülüb)
3. “Jelmaya” (“Külək kimi yeyin”, 2-ci adı “Dəvə” – N.Şamenulinin və J.Kalanbayevin ifasından nota köçürülüb)
4. “Başpay” (“Baş ayaq barmağı” – N.Şamenulinin ifasından nota köçürülüb)
5. “Targıl tapa” (“Qaç öküzüm”, 2-ci adı “Daş təpələr” – N.Şamenulinin ifasından nota köçürülüb)
6. “Uşardın Ulu” (“İt ulaması” – B.Sarıbayevin ifasından nota köçürülüb)
7. “Auppay” (“Sakit ol ay körpə” – N.Şamenulinin ifasından nota köçürülüb)
8. “Elim ay, xalkım ay” (“Elim ey, xalqım ey” – N.Şamenulinin ifasından nota köçürülüb)

9. “Baylaulı küintın zarı” (“Ana keçinin ah-naləsi” – N.Şamenulının ifasından nota köçürülüb.

10. “Kosır” («Коцыр» – N.Şamenulının ifasından nota köçürülüb)

Nümunə kimi “Korkut”, “Elim hey, xalqım hey”, “Jelmaya” küylərini təqdim edək: [34, s. 20]

Nümunə №1

Qorqıt

The musical score for "Qorqıt" (Korkut) is presented in a single melodic line on a grand staff. The tempo starts at "Andante" with a dynamic of "mf". The first two staves feature a continuous eighth-note melody. The third staff introduces a "Grave" section with a "tr" (trill) and a dynamic change to "p". The fourth staff returns to the "Andante" tempo with a "mf" dynamic. The fifth staff continues the melody with a "3" (triple) marking. The sixth staff is marked "stringendo" and "mf". The seventh staff concludes the piece with a final melodic phrase.

Nümunə №2. (Qeyd №1)

Елім-ай, халкым-ай

Grave

p *mf* *f* *mf* *mf* *p*

Nümunə №3. (Qeyd №2)

Желмая

Allegro

p *f* *f* *f* *f* *f*

Hər bir küy Dədə Qorqudun başına gələn əhvalatlarla əlaqədardır. Eposları söyləyərkən müşayiət edilən nəğmələrə “epik küylər” deyilir. Qeyd edək ki, küylər üç cür ifa olunur:

1. İfaçı müşayiət etmək məqsədi ilə qopuzda küy çalır.
2. Epos söyləyən baxşı əhvalatı danışdıqdan sonra mövzuya uyğun küylər çalır.
3. Qopuz aləti müstəqil şəkildə əfsanəni sanki öz dili ilə söyləyir. Burada söz ifadan ayrılır.

Həmin küylər məhz 2-ci kateqoriyaya uyğundur. Hər nəğmənin öz əhvalatı vardır. Həmin küylərlə bağlı musiqişünas A.Rayinbergenova qeyd edir: “Qorqud nəğmələrindən 11 küy bu günümüzdə qədər qorunub saxlanılır. Onlardan doqquzu Nişan Şaumanlının ifasından nota köçürülmüşdür” [35, s. 27]. Yəni bütün bu mənbələr bizə türk musiqisinin öyrənilməsi üçün yeni yollar açır. Baxmayaraq ki, bu mənbələr musiqi elmində “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanına aid musiqi nömrələrinin bərpası üçün yetərli deyildir. Lakin bir çox Azərbaycan musiqişünasları bu sahədə müəyyən araşdırmalar aparmaqdadırlar. Bu mövzuya aid F.Xalıqzadənin və K.Dadaşzadənin tədqiqatları vardır. [2; 3; 4; 5; 18; 19; 20; 31]. Həmin məqalələrdə sözlərin mənası, şeir mətnlərin hansı musiqi növünə aid olması, axsaq ritmlər, konseptlərin araşdırılması, epik havaları rekonstruksiya və s. öz əksini tapır.

Müasir dövrdə dastanların musiqi dilinin araşdırılması müxtəlif aspektlərdə aparılır və müxtəlif mənbələrə üz tutulur. Təbii ki, həmin mənbələrdən biri də aşiq musiqisidir. Folklorşünaslar tərəfindən aşiq havalarının nota köçürülmə prosesi ənənəvi hal alaraq XX əsrin ortalarında Azərbaycanda aşiqşünaslıq elminin yaranmasına təkan verir. Əlbəttə ki, aşiqşünaslığın bünövrəsi Üzeyir Hacıbəyli-dən başlayır. Ü.Hacıbəyli operaları və “Aşıqsayağı” triosu ilə aşiq musiqisinə maraq yaradaraq bəstəkar, eləcə də musiqişünaslar tərəfindən aşiq musiqisinin dərinədən öyrənilməsində, tədqiqata cəlb edilməsində müstəsna xidmət göstərmişdir. Ü.Hacıbəyli həmçinin “Azərbaycan musiqisinə bir nəzər” [15, s. 215], “Aşiq sənəti” [15, s. 251], “Azərbaycan aşıqları” [15, s. 282] kimi məqalələrində aşiq yaradıcılığından bəhs etmişdir. “Aşiq sənəti” adlı məqalədə bəstəkar belə qeyd edir: “Aşiq” ərəb sözü olub aşiq deməkdir. Əsil aşıqlar indiki aşıqlardan fərqlənmişlər; onlar məhəbbətin təsiri ilə şeir və musiqi qoşmaq istedadına malik əfsanəvi şəxslər olmuşlar. Sonralar “aşiq” adı əsil aşıqlar haqqında dastanlar danışan, həm də öz hekayətini sazın müşayiəti altında mahnılarla izah edən şəxslərə verilmişdir. Əfsanəvi aşıqlar kimi, bu şəxslər də geniş şöhrət qazanmışlar. Onlar şəhərlərə və kəndlərə gedərək öz hekayət və mahnıları ilə dinləyiciləri heyran qoyurdular. Bu cəhətdən aşıqlar müəyyən dərəcədə Avropanın roman və alman trubadurlarını və minizingerlərini xatırlatmışlar. Hökmdarlar, xanlar və başqa taxtac sahibləri ən yaxın aşıqları saraya cəlb etməyə çalışmış və onları saray musiqisi kimi öz yanlarında saxlamışlar.....” [15, s. 251].

Üzeyir bəyin sitatından belə qənaətə gəlirik ki, aşıqlar-ozanlar əsrlər boyu dastanlar qoşa-qoşa qopuzda havalar çalaraq, azad musiqiçilər kimi fəaliyyət göstərərək zamanla saray mühitinə daxil olur və aşiq musiqi saray musiqisinin bir hissəsinə çevrilir. Yəni ən hörmətli təbəqədə yer almağa başlayır. Ü.Hacıbəylinin məqalələrinə əsaslanaraq musiqişünas Ramiz Zöhrabov yazır: “Azərbaycanda aşiq sənətinin tədqiqi ilə ilk dəfə Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəyli məşğul olmuşdur. Ondan sonra bu işin əsaslı tədqiqatçısı mərhum Əminə Eldarova sayılırdı. Aşiq musiqisinə vaxtaşırı görkəmli folklorçu alimlər – Məmmədsaleh İsmayılov və Bayram Hüseynli də müraciət etmişlər” [27, s. 9; 38].

Ü.Hacıbəylinin tələbəsi olan Ə.Eldarova müəlliminin məsləhəti ilə aşiq musiqisini tədqiq edərək müasir aşiqşünaslıq elminin yaranmasında böyük rol oynamışdır. Belə ki, alim məqalələrindən birində dastan haqqında belə qeyd edir: “Ehtimal ki, aşiq havaları dastanlarla birlikdə, dastanın xüsusi emosional gərginlikdə fərqlənən şeir epizodlarında, şeir məzmunu ilə bağlı yaranmışdır. Əbəs yerə deyil ki, dastan ifası zamanı aşiq rəvayətdən şeirə - oxumağa gedəndə qəhrəmanın adından deyir: “Aldı sazı, sinəsinə basıb, görək halına münasib nə dedi”. Yaxud: “İndi sizə qəhrəmanın əhvalından xəbər verim, bunu sözlə demək mümkün deyil” və s. Bir dastanda yaranmış havalar sonra ağızdan-ağıza keçərək dəyişilir, təkmilləşir və başqa dastanların uyğun epizodlarında işlənir. Beləliklə, bir sıra geniş yayılmış, şöhrətlənmiş havalar kütləviləşir və nəticədə ayrılaraq, həm də dastanlardan kənar (müstəqil) ifa edilir. Bu havalara çox vaxt yeni mətnlər qoşulur. Həyatın müxtəlif hadisələrinə həsr edilmiş bu mətnlərin, əlbəttə, havaya uyğun ideya-tematik xüsusiyyətləri və emosional köklənməsi olmalıdır” [6, s. 37]. Ə.Eldarovanın elmi araşdırmaları ilə belə qənaətə gəlmək olar ki, musiqi, melodiya – dastan söyləyən aşiq üçün fikirlərin ifadə vasitəsi, hiss və duyğuların tərənnümüdür. Məhz buna görə də musiqi dastanların ayrılmaz hissəsi kimi öz əksini tapır.

Ə.Eldarova kimi, aşiq yaradıcılığını dərinlən tədqiq edən alim Təriyel Məmmədovun da adını xüsusilə qeyd etməliyik. O, “Koroğlu mahnıları” [9], “Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi nəğmələri” [10], “Sifahi ənənəli peşəkar-xalq musiqisi” [11] dərs vəsaiti kitablarını nəşr etmişdir. T.Məmmədov dastanları xalqın epik təfəkkürünün tarixi keçmişi sayaraq qəhrəmanlıq dastanlarının qədim türk ata-babalarımızın şücaətindən bəhs edən əhvalatlar kimi qəbul edir.

Dastanlarla bağlı aşiqşünas Kamilə Dadaşzadənin monoqrafiyası maraqlı axtarışlardan biridir. “Dastanın işarə sistemi” monoqrafiyasında [31] alim “Əsli və Kərəm” dastanının məzmununu və dastanda istifadə olunan “Kərəmi” aşiq havasını təhlil edərək baş verən hadisələrin gedişatını xüsusi işarələrlə, sanki riyazi düsturlar kimi sistemləşdirərək ümumən dastanların məzmun özəlliklərini göstərməyə bacarmışdır. Alim eləcə də, “Musiqi Qorqudşünaslığına dair bəzi mülahizələr” məqaləsində [2, s. 39-41] isə “Dədə Qorqud” dastanının şeir mətnləri əsasında qədim oğuz türklərinin musiqi ritmlərini, havalarını, musiqisini araşdırmağa çalışmışdır.

Digər aşıqşünas alim İradə Köçərli “Aşıq sənəti: musiqili-poetik janrlar” [23], “Aşıq sənəti: sinkretizm və sintez problemləri”ni [24] tədqiq etmişdir. Nemət Qasımlı isə “Gədəbəy aşıq mühitində Miskin Vəlinin mövqeyinə dair” [7] öz elmi tədqiqatlarında əks etdirmişdir. Musiqişünas Nailə Rəhimbəyli də “Aşıq Qərib” [13] dastanının melo-poetik xüsusiyyətləri elmi işi ilə aşıqşünaslığın hüdudlarını genişləndirmişdir.

Dastanlar haqqında aşıqşünas alimlərlə yanaşı, bəstəkar və musiqişünasların da ciddi elmi araşdırmaları vardır. Əgər Azərbaycan bəstəkarları dastanlar əsasında səhnə əsərləri yazmışlarsa, musiqişünaslar da, məhz həmin əsərləri təhlil edərək bu əsərlərə öz münasibətlərini bildirmişlər. Məsələn, pianoçu və musiqişünas Ülviyyə Hacıbəyova “Xalq dastanları Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında” [16] kitabında “Əsli və Kərəm”, “Aşıq Qərib”, “Şah İsmayıl” dastanları əsasında yazılmış Azərbaycan operalarına nəzər yetirmiş, maraqlı təhlillər və araşdırmalarını təqdim etmişdir.

Dastanlar əsasında tədqiq olunmuş əsərlər haqqında C.Cəbrayılbəyli yazır: “Muğam operası janrı Azərbaycan musiqisinin keçilmiş mərhələsidir. Bu janrın bütün nümunələri, o cümlədən “Aşıq Qərib” operası Azərbaycanda bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır” [1, s. 70].

Eləcə də, Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasına dair Xurşid Ağayeva, İzabella Abezqauz, Elmira Abbasova, Əsrəf Abbasov, Zemfira Qafarova, Solmaz Qasimova kitablar yazaraq musiqi elminə qiymətli töhfələr vermişlər. Məsələn, X.Ağayeva Ü.Hacıbəyli haqqında ilk kitab yazan musiqişünaslardan biri kimi “Koroğlu” operasının da təhlilini verərək əsərin məzmununu açır, musiqi nömrələrinə izah gətirir. E.Abbasova isə “Koroğlu” operasının milli simfonik musiqinin inkişafına olan təsirindən bəhs edərək, operanı geniş mənada təhlil edir. E.Abbasova opera haqqında yazaraq doğru fikir yürüdü: “Koroğlu” operası Azərbaycanda simfonik musiqinin inkişafına cığır açır. Bu opera rəqs, muğam, aşıq yaradıcılığı və xalq musiqisinin dərin kökləri əsasında qurulub” [28, s. 27]. E.Abbasova öz fikirləri ilə aşıq musiqisinin, “Koroğlu” dastanı əsasında yazılmış eyniadlı operanın bəstəkar yaradıcılığına təsir etməsinin nəticəsi olaraq digər janrların – simfonik musiqinin inkişafına əsas səbəb olduğunu qeyd edir. Bəstəkar və musiqişünas Əsrəf Abbasov isə “Koroğlu” dastanı və eyniadlı opera barədə belə yazır: “Koroğlu” qəhrəmani eposlar arasında birincilərdəndir. Çünki bu dastanda Azərbaycan xalqının azadlıqsevərliyi, vətənpərvərliyi, qəhrəmanlığı və digər xalqlara olan dostsevərliyi öz əksini tapır. Koroğlu haqqında gəzən əhvalatlar bu gün də aşıqların sevimli repertuarlarından biridir. “Koroğlu” dastanından bizə gəlib çatan qolların hər birində qəhrəmanın həyatından epizodlar öz əksini tapır. Məhz həmin epizodlardan biri əsasında “Koroğlu” operasının librettosu yazılmışdır” [29, s. 20].

Musiqişünas Z.Qafarova isə nəinki “Koroğlu” operasını təhlil etmiş, həmçinin eyniadlı dastanın mövzu və məzmununu təfərrüatları ilə açmağa nail olmuşdur. Dastan barədə Z.Qafarovanın söylədiklərindən bir parçanı qeyd edək: “Aşıqların nağıl və bayatıları, romantik yaradıcılığı, qəhrəmani-epik və lirik dastanları xalqın qəhrəmanlarının mərdliyindən bəhs edir. İlk yazılı abidəmiz olan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanı məhz XVI əsrin sonu XVII əsrin əvvəllərində yaranan “Koroğlu” kimi qəhrəmani eposun meydana gəlməsinə səbəb olur” [32, s. 41].

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası bəşəri ideyalarına görə, xalq obrazının qəhrəmanlığını və vətənpərvərliyini simvolizə edən möhtəşəm əsər olduğu üçün bu əsərin şöhrəti Türkiyədə eyniadlı operanın yaradılmasına təsir göstərir. Adnan Sayqunun “Koroğlu” operası 1973-cü ildə İstanbulda tamaşaya qoyuldu. İlk tamaşanın direktoru Azərbaycandan dəvət edilmiş maestro Niyazi idi. Beləcə, “Koroğlu” dastanı milli-bədii inkişafımıza, mədəni əlaqələrimizə xidmət edən amil oldu. Bu dastanda başqa yüksək keyfiyyətlərlə yanaşı, musiqiyə ehtiram aşılması ayrıca maraq doğurur.

Ü.Hacıbəylinin digər operası olan “Əsli və Kərəm” haqqında isə bəstəkar Sərdar Fərəcov belə yazır: “Əsli və Kərəm” mövzusuna müraciət etməklə Üzeyir bəy öz əsərlərinin mövzusu üçün yeni bir mənbəyə, xalq dastanlarına və aşiq musiqisinə üz tutur. Bu yenilik əsas amil kimi həm onun təməlini qoyduğu milli operalarımızın yeni mərhələsini, həm də yeni forma quruluşunu şərtləndirir. “Əsli və Kərəm” operasında Üzeyir bəy öz “yenilikçi” əqidəsinə sadıq qalaraq ilk dəfə “leytmövzuya”, “refrenə” – yəni bütün opera boyu qəhrəmanı səciyyələndirən, onu daim müşayiət edən sabit bir mövzuya, habelə aşiq musiqisi ritmlərinə, xalq dastanlarına xas olan bir sıra elementlərin inkişafına geniş meydan açmışdır” [14, s. 5]. Yəni aşiq havaları opera-dastanlarda qəhrəmanların fəaliyyətini musiqinin dili ilə daim ifadə edən, onların xarakteristikasını göstərən əsas musiqi parçalarından olur. Bu fikirlərlə S.Fərəcov digər musiqişünas alimlər kimi, aşiq yaradıcılığının və dastan janrının bəstəkar yaradıcılığındakı qırılmaz əlaqələrdən bəhs edir.

Məlumdur ki, Azərbaycan musiqisində dastanlar əsasında yazılmış səhnə əsərləri Ü.Hacıbəylinin, Z.Hacıbəyovun, M.Maqomayevin opera yaradıcılığında öz əksini tapmışdır. XX əsrin əvvəlləri üçün xalqı iri həcmli səhnə əsərlərinə yalnız onlara yaxın olan mövzular vasitəsi ilə cəlb etmək olardı. Bir çox dastanlar dillər əzbəri olduğu üçün təbii ki, dastanlar əsasında yazılmış operaları geniş kütləyə sevdirmək daha rahat olur. XX əsrin II yarısından başlayaraq Azərbaycan bəstəkarları artıq dastanlar əsasında təkcə səhnə əsərləri deyil, eləcə də, vokal, kamera-instrumental, simfonik əsərlər yazaraq mövzu-məzmun, forma-struktur və eləcə də konsept nöqtəyi-nəzərdən yeni yaradıcılıq axtarırlar.

Dastanlar aşiq yaradıcılığının məhsulu olduğu üçün bu janr digərlərindən fərqli olaraq şifahi şəkildə dildən dilə ötürülərək müxtəlif variantlarda XIX əsrə qədər gəlib çıxır. Məhz XIX əsrdən başlayaraq dastanların əcnəbi və azərbaycanlı folklorşünas-alimlər tərəfindən tədqiqata cəlb edilməsi aşiq yaradıcılığına, aşiq musiqisinin öyrənilməsinə maraq yaradır. Bunun nəticəsi olaraq dastanlar mövzu baxımdan Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığına daxil olaraq opera-dastanlar şəklində öz təfsirini tapır. Hacıbəylinin novatorluğu nəinki bəstəkar nəslinə ənənəvi şəkildə ötürülür, həmçinin etnomusiqışünashlıq qolu olan aşiqşünashlıq elminin hərtərəfli inkişafına təkan verir.

XX-XXI əsrin bəstəkarları Ü.Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirərək daha irəli gedərək artıq dastanlar əsasında müxtəlif tipli əsərlər yazmaqla bu janra olan yeni baxışlar sistemini formalaşdırdılar. Artıq təkcə dastanların mövzusu deyil, həm də bu janrın quruluşu, ümumən konsepsiyası da bəstəkarların diqqətində olur. Bu baxımdan, dastanlar əsasında yazılan hər bir əsər bəstəkarların və musiqışünashların diqqət mərkəzində durur. Məhz buna görə də həm bəstəkar yaradıcılığı, həm də musiqışünashlıq elmi paralel inkişaf etməkdədir.

Yekunda ümumi belə bir qənaətə gəlirik ki, dastan təkcə ədəbi janr və aşiq yaradıcılığının məhsulu kimi deyil, həm də daha geniş formada öz əksini tapmaqdadır. Çünki dastanlar bəstəkar yaradıcılığında bir ədəbi-musiqili forma kimi də qəbul edilməkdədir. Burada dastanların ümumi forma və konsepsiyası, bədii gücü də önəmli rol daşıyır. Zənnimizcə artıq musiqışünashlıqda “dastan forması” və ya “musiqili dastan” terminin geniş istifadə edilməsinə ehtiyac duyulur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Cəbrayılbəyli C.M. Zülfüqar Hacıbəyov. B.: İşiq, 1985, 107 s.
2. Dadaşzadə K.H. Musiqi Qorqudşünashlığına dair bəzi mülahizələr // “Musiqi dünyası”. B.: Şərq-Qərb, 1999. s. 39-41.
3. Dadaşzadə K.H. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının musiqi konseptsferasına dair. // “Türk epos mədəniyyəti və “Kitabi Dədə Qorqud” dastanı” mövzusunda elmi-nəzəri konfransın materialları. B.: Elm, 2015, s.14-18.
4. Dadaşzadə K.H. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının bəzi koqnitiv modellərinə dair. / International Society For Music Education. 33rd World Conference. July 15-20, 2018, B.: Azerbaijan. s.150-154.
5. Dadaşzadə K.H. Musiqi qorqudşünashlığına dair bəzi məsələlər. // “Musiqi dünyası” jurnalı. № 1, 1999, s. 39-41.
6. Eldarova Ə.M. Aşiq sənəti./Azərbaycan xalq musiqisi. B.: Elm, 1981, 200 s.
7. Qasımlı N.Y. Gədəbəy aşiq mühitində Miskin Vəlinin mövqeyinə dair.// Türksöylü xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri. XVII Beynəlxalq elmi-praktiki konfrans. B.: 2018, s. 272-276
8. Qasımlı M.P. Ozan-Qopuz ənənəsi: Azərbaycan ədəbiyyat tarixi. 6 cildə, I cild, B.: Elm, 2004, 800 s.
9. Məmmədov T.A. Koroğlu mahnıları. B.: Gənclik, 1984, 8 ç.v,

10. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşığılarının ənənəvi nəğmələri. B.: İşıq, 1988, 33 ç.v
11. Məmmədov T.A. Sifahi ənənəli peşəkar-xalq musiqisi. Dərs vəsaiti kimi metodik tövsiyə. B.: Şur, 2002, 6 ç.v.
12. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan dastanlarında idiofonlu alətlər // “Konservatoriya” jurnalı, 2009, № 1, s.142
13. Rəhimbəyli N.R. “Aşiq Qərib” dastanı əsasında Azərbaycan dastanlarının melo-poetikası. B.: Şərq-Qərb, 2009, 535 s.
14. Hacıbəyli Ü.Ə. Əsli və Kərəm. Ön söz. B.: Şərq-Qərb, 2010, 260 s.
15. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. II cild. B.: AMEA, 1965, 412 s.
16. Hacıbəyova Ü.V. Xalq dastanları Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında. B.: Nurlan, 2010, 100 s.
17. Həsənova C.İ. Dəstgah formasının müxtəlif təfsirləri – Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı təmsalında. // Muğam Aləmi. Beynəlxalq elmi simpoziumun materialları. B.: Şərq-Qərb, 2009 s. s.131-145
18. Xəlizadə F.X. “Kitabi-Dədə Qorqud” və musiqi poetikasının bəzi məsələləri // “Musiqi dünyası” jurnalı. № 2 (3), 2000, s. 9
19. Xəlizadə F.X. “Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü. // “Kitabi-Dədə Qorqud” məqalələr toplusu. B.: Elm, 1999, s. 160-168
20. Xəlizadə F.X. Türk xalqlarının musiqisində axsaq ritmlərin öyrənilməsi perspektivləri./ International Society For Music Education. 33rd World Conference. July 15-20, 2018, B, Azerbaijan. s.482-488.
21. Kərimov M.K. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Mütərcim, 2011, s. 96
22. Kitabi Dədə Qorqud. B.: Yazıçı, 1988, 268 s.
23. Köçərli İ.T. Aşiq sənəti: musiqili-poetik janrlar. B.: Səda, 2010, 220 s.
24. Köçərli İ.T. Aşiq sənəti: sinkretizm və sintez problemləri. B.: Səda, 2010, 210 s.
25. İsmayılova G.Ş. Müasir mərhələdə aşiq sənətində problemlər və perspektivlər. // “Musiqi dünyası” jurnalı, № 3-4 (25), Etnomusiqişünaslıq. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 191-195
26. Təhmasib M.H. Qasımlı M.P. Azərbaycan ədəbiyyat tarixi. Dastanlar. B.: Elm, 2004, 800 s.
27. Zöhrabov R.F. Aşıqşünas alim. // “Azərbaycan” qəzeti, 2009, 3 mart, s. 9.
URL:http://anl.az/down/meqale/azerbaycan/azerbaycan_mart2009/71035.htm
28. Аббасова Э.А. «Опера Кёроглы» Узеир Гаджибекова. Б.: Азернешр, 1966, 60 с.
29. Аббасов А.Дж. Узеир Гаджибеков и его опера «Кёроглу». Б.: АГИ, 1956, 68 с.
30. Агаева Х.Г. Узеир Гаджибеков. Б.: АГИ, 1955, 152 с.
31. Дадаш-заде К.Г. Знаковая система дастана. Б.: Нурлан, 2004, 292 с.
32. Кафарова З. Г. «Кёроглы» Узеир Гаджибекова. Б.: Язычы, 1981, 168 с.
33. Кривоносов В.М. О напевах киргизского эпоса «Манас». // Музыкальная Академия. № 61, 1939 (69), с. 32-35. URL:<https://mus.academy/articles/o-napevakh-kirgizskogo-eposa-manas>

Notaqrafiya

34. Нуржанов Б.К. Мелодия Коркыта. А.: Euro Print, 2008, 152 с.
35. Райынбергенов А.Ж. Голоса народных муз. А.: Онер, 1990, 288 с.

36. Radlov V.V. Korkıt Emim-Ay Küyler (Alğı sözün, tüniktemelerin jazğan jəns küylerdi notağa tüsirin, redaküiəlağan Müsabek Jarkınbekov). A.: Онеp, 1987, 57 s.
Saytoqrafiya
37. "Kitabi-Dədə Qorqud" Ensiklopediyası. Musiqi. URL:<http://dede.musiqi-dunya.az/m/musiqi.html>

Qeydlər:

Qeyd № 1

Məsələn “Korkıt” küyü Dədə Qorqudun özü haqqında olan instrumental nəğmədir. “Elim hey, xalqım hey” küyü isə bir növ “Dədə Qorqud boylaması” kimi də öz əksini tapır.

Qeyd № 2

“Jelmaya” Qazax dilindən tərcümədə “Külək kimi yeyin” deməkdir. Rəvayətə görə Dədə Qorqud dəvə balasını sevə-sevə böyüdür. Sonradan bu dəvə çox yüyrək olur. Dədə Qorqud ona “külək kimi yeyin, cəld” mənasında “Jelmaya” adı verir [34, s. 64].

Хумай ФАРАДЖОВА-ДЖАББАРОВА

Научный сотрудник АНК
в Совершенствование национальных музыкальных
инструментов и научно-исследовательской лаборатории

ОСОБЕННОСТИ ДАСТАНА КАК МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ЖАНРА

Резюме: Известно, что эпос «Китаби-Дада Горгуд» и «Кероглу» - это общий памятник культуры всех тюркоязычных народов. В статье рассматриваются вопросы исследования упомянутых эпосов в фольклоре и музыковедении. Ключевую роль здесь играет изучение связи дастана с наукой о музыке. В статье также рассматриваются научные книги, изданные с середины XIX века до наших дней. Также отмечается важность жанра дастана и его значение в творчестве композиторов.

Ключевые слова: Китаби-Дада Горгуд, Кероглу, эпос, сага, ашуг, инструменты, музыкальная наука, фольклорист

Humay FARAJOVA-JABBAROVA

Azerbaijan National Conservatory
Improvement of national musical instruments
and Researcher Research Laboratory

PROBLEMS OF RESEARCH OF EPIC GENRE IN MUSICOLOGY

Summary: The epos "Kitabi-Dada Gorgud" and "Keroglu" is known as a common culture monument of all Turkic-speaking peoples. The article deals with the study of epics in

folklore and musicology. The key role here is played the study of the sag's connection with the science of music. The article also reviews scientific books published in the middle of the XIX century to our days. The importance of the saga genre and its important place in the work of composers and other issues are also covered in our article

Keywords: *Kitabi-Dada Gorgud, Koroglu, epic, saga, ashug, instruments, musicology, folklorist*

Rəyçilər: sənətşünalıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fəttah Xalıqzadə

АФРАСИЯБ БАДАЛБЕЙЛИ

НИЗАМИ О МУЗЫКЕ И В МУЗЫКЕ¹

От редакторов

Распоряжением Президента Азербайджанской Республики Ильхама Алиева от 5 января 2021-го года, в связи 880-летием выдающегося азербайджанского поэта и мыслителя Низами Гянджеви, 2021 год объявлен в Республике Годом Низами. Во исполнение данного распоряжения проводится большая работа по пропаганде и всестороннему изучению творческого наследия поэта как в Азербайджане, так и во всём мире.

Низами Гянджеви (1141-1209) – гений азербайджанской культуры. Именно поэтому интерес к его творчеству закономерен и неиссякаем. Поэт и учёный, философ и музыкант Низами Гянджеви являл собой яркий образец энциклопедически образованной личности эпохи Восточного Ренессанса. «Хамсе» Низами (пять поэм, впоследствии объединенных под общим названием «Пятерица») – «Сокровищница тайн» (1177), «Хосров и Ширин» (1180), «Лейли и Меджнун» (1188), «Семь красавиц» (1197), «Искендер-наме» (в 1199 году была завершена первая ее часть – «Шараф-наме» – «Книга о славе», в 1201 году – вторая часть – «Игбал-наме» – «Книга о счастье») свидетельствуют также о высоком уровне музыкальной культуры Азербайджана.

Композиторами Азербайджана создано большое количество музыкальных произведений в разных жанрах, в которых на лицо большое стремление постигнуть глубочайший смысл бессмертных творений поэта, раскрыть ренессансный характер мира идей и образов Низами.

Предлагаемая читателю научная статья «Низами о музыке и в музыке» принадлежит перу видного композитора и музыкального деятеля, автора первого азербайджанского балета «Девичья башня», дирижёра, блестящего музыковеда, публициста, востоковеда Афрасияба Бадалбек оглы Бадалбейли (1907-1976), «Толковый монографический музыкальный словарь» (1969) которого по сей день считается одним из основных базовых источников по истории азербайджанской музыки.

¹ А.Б.Бадалбейли. Низами о музыке и в музыке (публикуется впервые) Баку, «Елм и тахсил», 2021, 36 стр.

Редакция и подготовка к печати: Проректор по научной работе Азербайджанской Национальной Консерватории, профессор **Л.Ш.Гусейнова**, заведующая кафедрой «Музыкальных дисциплин» Гянджинского Государственного Университета профессор **С.Ф.Курбаналиева**

Данная статья была написана во время работы композитора над оперой «Низами» (1939-1942; премьера -1948 г.), повествующей о жизнедеятельности великого азербайджанского поэта. Афрасияб Бадалбейли глубоко изучил творческое наследие Низами, ознакомился с различными исследованиями по данной теме и как мы видим, изложил свои мысли не только языком музыки, но и в виде научного исследования. Но почему же почти готовая статья, где имеются ценные, важные наблюдения и интересные высказывания, не была обнародована еще при жизни автора? К сожалению, ответить на этот вопрос мы не в состоянии. Радует то, что рукопись этого ценного, концептуального научного труда, озаглавленного автором как «Низами о музыке и в музыке» все же сохранилась и в настоящее время находится в Азербайджанском Государственном Архиве Литературы и Искусства имени Салмана Мюмтаза (фонд №595, список 1, №113, с. 28-65).

Сведения о существовании данной статьи мы находим в работах азербайджанских музыковедов. Так, в монографии Ибрагима Кулиева, посвященной жизненному и творческому пути А.Бадалбейли, имеется даже подробный разбор статьи². Упоминают о ней и исследователи, изучающие тему «Низами и музыка»³. Но несмотря на это, долгие годы статья так и оставалась неопубликованной рукописью и широкая читательская аудитория не имела возможности ознакомиться с ее положениями непосредственно с оригинала.

Тридцативосьмистраничная рукопись Бадалбейли датирована 1947 годом, что свидетельствует о том, что статья была написана в период празднования 800-летия великого поэта (подготовка к юбилею в стране началась в 1939 году и официальное празднование было намечено на 16 октября 1941-го года, но в связи с началом Великой Отечественной войны юбилей поэта был перенесен и широко отмечался в 1947 году).

Огромная заслуга А.Бадалбейли заключается в том, что он впервые указал на необходимость изучения проблемы «Низами и музыка» в двух ракурсах:

1. Низами о музыке.
2. Низами в музыке.

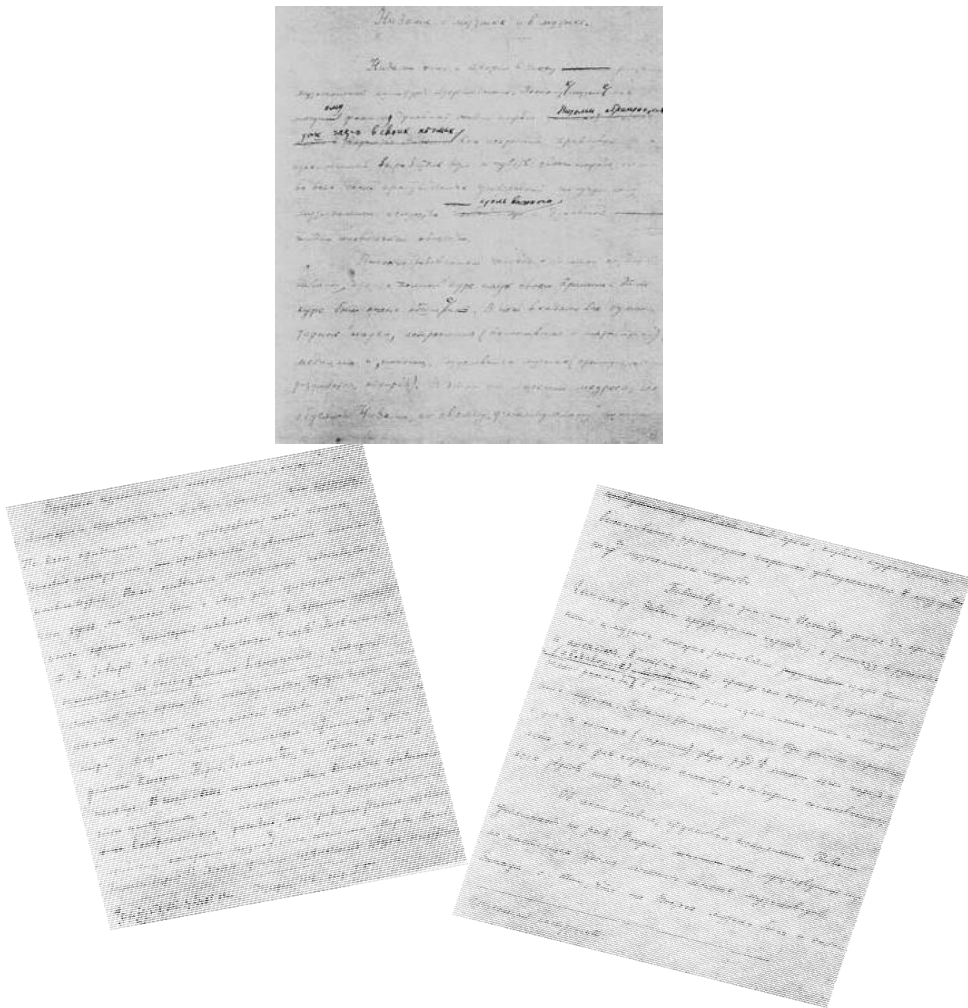
Статья А.Бадалбейли особо привлекает внимание использованной литературой, как на арабском и фарсидском, так и на русском и европейских языках, что свидетельствует о довольно серьезном подходе автора к изучению данной проблематики. Бадалбейли ссылается на работы таких известных европейских ученых, как французский музыковед Анри Прюньер

² Quliyev İ.H. Maestro. Bakı, CBS, 2008, s.149-155.

³ Курбаналиева С.Ф. Музыкальный мир Низами Гянджеви. Киев, Автограф, 2009, 264 с.
Abdullayeva S.A. Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami. Bakı, Nurlan, 2018, 360 s.

(*Henry Prunières*, 1886-1942), востоковед Клеман Уар (*Clément Huart*, 1854-1926), философ и публицист Фелисите Робер де Ламенне (*Hugues-Félicité Robert de Lamennais*, 1782-1854), бельгийский музыковед и композитор Франсуа Огюст Геварт (*Gevaert, François-Auguste*, 1828-1908), крупнейший британский исследователь арабской музыки Генри Джордж Фармер (*Henry George Farmer*, 1882-1965). Все это говорит о широкой эрудиции автора статьи, ставящего своей целью рассмотреть богатое музыкальное составляющее творчества Низами с разных точек зрения.

Издание рукописи А.Бадалбейли «Низами о музыка и в музыка» в «Год Низами Гянджеви» – это дань глубочайшего уважения корифеям азербайджанской культуры.



НИЗАМИ О МУЗЫКЕ И В МУЗЫКЕ

Низами жил и творил в эпоху расцвета музыкальной культуры Азербайджана. Поэтому к музыке, как могучему фактору духовной жизни народа, Низами обращался так часто в своих поэмах. Как искренний, правдивый и вдохновенный выразитель дум и чувств своего народа, Низами во всех своих произведениях утверждает могучую силу музыкального искусства, столь важного в духовной жизни человеческого общества.

Высокообразованный человек с большой эрудицией Низами прошел полный курс наук своего времени. Этот курс был очень обширен. В него входили все гуманитарные науки, астрономия (включавшая и математику), медицина и, наконец, безусловно и музыка (преимущественно, разумеется, теория). В этом отношении медресе, где обучался Низами, по-своему «учебному плану» напоминало школы в монастыре Сен-Марциала в старинной французской провинции Лимузен, где в XII-XIII веках также преподавали *quadrium* – четыре высших науки средневековья: арифметику, геометрию, астрономию и музыку с теорией и практикой⁴. Таким образом, в истории азербайджанской музыки Гянджа X и XI столетий занимает такое же важное место, как, скажем, бенедиктинские аббатства Лимузена и всей области Прованс на юго-западе Франции, являющейся колыбелью трубадуров и труверов.

Мы столь подробно останавливаемся на значении преподавания этого *quadrium* потому, что, по существу, такой метод воспитания и обучения, заимствованный и Западом и Востоком от древнегреческой системы образования, имеет прямое отношение к творчеству Низами.

Оставаясь всё время художником, мастером слова, Низами во всех своих произведениях проявляет свою ученость. Но он не может заниматься лишь холодным анализом фактов. Он – поэт и во всех законах Вселенной видит высокое поэтическое начало. Эта примечательная черта позволяет ему, как мыслителю, стоя на вершинах знаний абстрактной схоластики своего времени, гармонически сочетать начала искусства, скажем, архитектуру с поэзией. Отсюда глубокое символическое начало каждого построения и каждого диалога.

Архитектор строит для семи красавиц семь дворцов, цвет которых соответствует «дню недели и планете, покровительствующей этому дню»:

1. Черный – Сатурн – суббота.

⁴ Анри Прюньер. Новая история музыки. Москва, Музгиз. 1937 г., стр. 46.

2. Желтый – Солнце – воскресенье.
3. Зеленый – Луна – понедельник и т. д.

В поэме «Хосров и Ширин» Низами рисует выступление двух певцов-музыкантов – Некиса (от имени Ширин) и Барбуда⁵ (от имени Хосрова):

1. Некиса – Раст – Таран
2. Барбуд – Ираг – Близнецы (знак Зодиака)
3. Некиса – Новруз – Созвездие Рака
4. Барбуд – Исфахан – Телец
5. Некиса – Хасар –
6. Барбуд – Ушшаг – Скорпион
7. Некиса – Рахави – Рыба и т.д.

Низами вполне сознательно вдается в чисто музыкальные подробности, указывая, в каком именно ладу был исполнен тот или иной текст этими певцами.

Обозначение ладов⁶ у Низами подчеркивает характер диалога и его содержание. Сам отбор ладов по своей музыкальной целеустремленности воистину изумителен. Первым выступает Накиса от имени Ширин и поет в ладе «Раст» – (слово «раст» означает: правый, прямолинейный, правильный, прямой). Содержание исполняемой им газели состоит из обращения к Хосрову с призывом быть милосердным, честным. Здесь Накиса, жалуясь на судьбу Ширин, поет:

– Утопленник в момент своей гибели, наверное, думал: «Умереть также надо уметь счастливо».

На это Барбуд в ладе «Ираг» от имени Хосрова отвечает:

– ... О судьба моя, уговори эту красавицу, которой завидуют все красавицы-пэри, чтобы она вернула мне мое счастье... Я не лгу, ибо мужчинам присуща правдивость. Сознаюсь: я посеял ячмень, а собрал пшеницу. Тебе же, показав пшеницу, в самом деле отдал ячмень⁷. Но никто не отрубит кисть вора индийца, ибо он хоть и вор, но зато отважен и мужествен... Разве найдется такой разумный, который не боялся бы помешанного... Прости

⁵ Ред. - В статье, как и в различных изданиях поэм Низами, имена музыкантов Барбеда и Некисы, а также названия музыкальных инструментов указаны в нескольких вариантах.

⁶ Интересно заметить, что в старых азербайджанских операх, написанных до революции, в которых роль оркестра как основной базы оперного произведения была незначительна, а подавляющая часть оперы исполнялась певцами импровизационно, главная задача автора сводилась в основном “на то, в каком ладу певец должен был импровизировать ту или иную арию. Лад выбирался строго продуманно: его эмоциональная окраска согласовывалась с содержанием текста” (В.Виноградов. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. Москва, Музгиз, 1938 г., стр. 45-46).

⁷ Т.е. был в отношении к тебе не верным, нарушил свою клятву.

меня, но имей ввиду: заигрывающему с охотником джейрану, попавшись в капкан, освободиться не удастся...

Этот длинный вокальный диалог между Хосровом и Ширин, переданный устами двух певцов-музыкантов Накиса и Барбуда, представляет собой тщательно разработанную музыкальную пьесу, подчиненную средневековым ладам. Тут налицо не просто наивные народные песни о любви, верности и т.д., а глубоко продуманное и широко развернутое полотно монументального музыкального произведения крупной формы.

Можно утверждать, что Низами с его энциклопедической образованностью сумел как никто до него найти гармоническую связь между поэзией и музыкой. В поэзии он всегда находит музыку и наоборот в музыке – поэзию. Музыкальные характеристики у Низами всегда отличаются особым изяществом, тонким вкусом и дышат исключительным поэтическим очарованием. А стихи? «Каждое слово их – музыка, но не гром симфонического оркестра, а чуть слышное шелестящее дуновение тара, нежный стон флейты в лунную ночь, доносящийся из зарослей виноградника», – пишет Е.Бертельс⁸.

В самом деле, возьмем хотя бы упомянутых выше музыкантов Накиса и Барбуда. О них и еще о другом музыканте прошлого по имени Серкеш упоминают в своих произведениях Фирдоуси и Манучехри. Роль этих певцов-музыкантов в произведениях Фирдоуси и Манучехри чисто эпизодическая. Они служат как бы блеклым фоном для описания музыкального сопровождения действия, либо – в лучшем случае – выражают редкие музыкальные настроения авторов. Органической связи музыки с произведением в целом здесь не следует искать, да и авторы сами не могли ставить перед собой такую непосильную задачу.

Это верно, что до Низами, не один поэт Переднего Востока обращался в своих произведениях к теме музыки. Кроме Фирдоуси, не раз восхвалял музыкальное искусство его современник Рудаки:

نواخت و برگرفت چنگ رودکی
انداخت سرود کو، انداز بادہ⁹

Другой поэт Переднего Востока Фаррухи, умерший более чем за столетие до рождения Низами, – автор известных четырех ресалэ – также говорит о гармонии между поэзией и музыкой:

⁸ Бертельс Е.Э. Великий азербайджанский поэт Низами. Баку, Изд-во АзФАН, 1940 г., стр. 127.

⁹ Ред.- Рудаки взял чэнг, начал играть

И с чашей вина в руке создал песню.

زدی¹⁰ تر چنگ و گفتی خوش شعر

Или

بزن رود و بیا گفتی گاه

بخوان¹¹ شعر بیا گفتی گاه

Дело в том, что эти поэты, вводя в текст образы и описания музыки, тем самым старались обогатить поэзию. Этим отдельные музыкальные ре-марки должны были в воображении читателя создать иллюзию исполнения, хотя исполнителей, разумеется, фактически и нет. Кроме того, вообще по мнению многих поэтов Переднего Востока, соединение двух видов искусства – поэзии и музыки – должно способствовать обогащению каждого из них. И если нет возможности создать такое синтетическое искусство (кто же тогда мог мечтать об опере!), то почему бы не представить возможность читателю самому чувствовать музыкальное искусство, читая стихи.

Совсем иное у Низами. Для Низами музыка – важнейший фактор человеческого познания. Музыка не только одухотворяет, облагораживает, воспитывает человека, но она учит человека распознавать и осмысливать окружающую действительность. Это стремление к познанию жизни, отдельных, трудноуловимых «деталей» человеческого чувства у Низами усугубляется проникновением в народные представления о воздействии музыки на человеческую психику. Звукообразы для Низами – это некое волшебное начало человеческого сознания. Он верит в магическое, чудодейственное воздействие звука на человеческое сознание. Низами верит в гипноз, но только не в зрительный, а лишь в слуховой.

В свете такого положения довольно наивным выглядит утверждение некоторых зарубежных литераторов о том, что Низами, якобы, лишь разработал образы вышеупомянутых певцов – музыкантов Накиса и Барбуда, тем самым ассимилируя предшествующие ему, Низами, высказывания о музыке. Нужно отметить, что образы этих музыкантов в эпоху Низами были столь же распространенными (бродячими сюжетами или мотивами), как и, по существу, сами фабулы поэм «Хосров и Ширин» или «Лейли и Меджнун». Вот почему такое сопоставление само по себе, по существу, должно быть признано неверным. Низами – поэт в высшей степени оригинальный, и потому, несмотря на наличие произведений, написанных до него на те же темы и сюжеты (повторяю, эти темы были бродячими на Востоке), – он является создателем нового, не варианта, а своего и только ему принадлежащего.

¹⁰ Ред.- Стихотворение прочли прекрасно и играли на чэнге созвучно, в нужном ладу.

¹¹ Ред.- То звал меня сыграть на руде, То звал меня читать стихи.

В подаче мастерства упомянутых музыкантов и в описании их искусства мы имеем наличие общности только их имен, а все остальное у Низами свое. И это вполне понятно, ибо любовь Низами к музыке значительно полнее, разностороннее и искреннее. Кроме того, это объясняется безусловно восприятием многих явлений окружающей действительности посредством слуха, доходящего до высшей степени изысканности. Отсюда глубокая вера, искреннее убеждение Низами в силе воздействия музыки не только на духовную жизнь человека, но и на физическую. О том, что музыкой можно лечить больных, Низами рассказывает в своей последней поэме «Искендер-намэ».

Аристотель изучил под руководством своего учителя Платона все отрасли наук и возомнил себя самым мудрым из всех ученых. Он заявил, что ни в чьей науке больше не нуждается, ибо владеет ключом всех наук. Дерзкое чванство ученика не понравилось его учителю Платону, и он решил проучить зазнавшегося. Уединившись в своем доме, Платон после долгих и упорных исканий изобрел новый музыкальный инструмент. Чтобы испытать качества и возможности своего нового изобретения, Платон с этим музыкальным инструментом отправился далеко в поле, где, очертив около себя круг, начал играть свою новую мелодию на новом музыкальном инструменте. На звуки музыки со всех концов прибежали звери и, подойдя к кругу, легли вокруг него и стали молча слушать музыку. Собрав таким образом вокруг себя хищников, Платон сыграл другую мелодию, и хищники уснули непробудным сном. Тогда Платон заиграл снова – звери проснулись и разбежались по норам.

Платон своей музыкой вылечивал больных. Вскоре о новом изобретении Платона стало известно во дворце Искендера. Узнал об этом и Аристотель. Чтобы не осрамиться перед своим повелителем, который всегда относился к нему благосклонно, Аристотель также решил узнать тайну этого нового музыкального инструмента. Он также уединился у себя дома и после упорных трудов изобрел аналогичный музыкальный инструмент. Когда он был уже готов, Аристотель, следуя примеру Платона, отправился в поле, чтобы испытать свое изобретение. Аристотель заиграл свою мелодию. Собравшиеся вокруг него звери уснули. Аристотель сыграл другую мелодию, а звери все продолжали спать крепким сном. Тщетно Аристотель переходил от одной мелодии к другой – звери не просыпались. Оказавшись в безвыходном положении, Аристотель вынужден был обратиться к Платону и просил открыть ему секрет и указать музыкальный лад, от которого просыпаются уснувшие. Платон сыграл свою новую мелодию, от которой Аристотель крепко заснул. Усыпив своего ученика, Платон сыграл другую мелодию, от звуков которой проснулись все хищники и разбежались по сторонам. Затем Платон сыграл третью мелодию, и проснувшийся Аристотель, заметив исчезновение зверей, понял цель своего мудрого учителя,

который, усыпив предварительно своего ученика, лишил его возможности постичь секрет этой мелодии, от которой просыпаются звери.

Аристотель понял, что его учитель хотел отучить его от зазнайства...

– Игре музыкант не научится сразу, но прежде немало ломает сазов, – говорит Низами Гянджеви в «Искендер-намэ».

Этот фантастический рассказ очень характерен. Низами сочинил его уже на склоне лет, когда обычно поэты Востока отмежевываются от музыки, которая уносит человека в область неверия. Низами, наоборот, чем дальше, тем больше пишет о музыке. Характерно, что если в первой части своей последней поэмы он каждую главу начинает с обращения к виночерпию с призывом дать чашу вина, чтобы «осушая ее, моложе сделать счастье свое», то во второй части той же поэмы Низами, продолжая этот литературный прием, каждую главу начинает уже с обращения к певцу-музыканту, прося у него счастья и радости. (Небезынтересно заметить, что еще в первой части поэмы, в главе о живой воде, Низами, соединяя свое обращение к кравчему с упоминанием о музыке, как бы подготавливает переход к последующим обращениям к музыканту:

Дай, кравчий, мне кубок, чья влага хмельна,

Чтоб, флейтам внимая, испил я вина¹².

Итак, можно сказать, что музыка является излюбленным лейтмотивом в творчестве Низами. При каждом удобном случае великий поэт дает яркое, глубоко содержательное высказывание, проникнутое искренней убежденностью могучей силе музыкального искусства.

Повествуя о том, как Искендер дошел до храма Гандахар, Низами предварительно переходит к рассказу о русалках, пение и музыка которых заставляли царя плакать и смеяться. В той же главе, прежде чем перейти к изложению самого рассказа (о водовороте), в котором речь идет опять-таки о могучей силе музыки, Низами замечает: только при условии хорошего строя и согласия (гармонии) двух руд¹³ можно легко играть и петь, т.е. для хорошего ансамбля необходима согласованность всех звуков между собой.

Об ансамблевом, групповом исполнении Низами упоминает не раз. Вопреки существующему по настоящее время мнению многих музыковедов Запада о том, что на Востоке музыка была и осталась одноголосной¹⁴, история музыки народов Востока, в частности азербайджанской, имеет достаточно веских неопровержимых фактов, доказывающих несостоятельность этого утверждения. Описывая дуэт двух музыкальных инструментов – чэнга

¹² Низами. Пять поэм. Москва, Музгиз. 1946 г., стр.258.

¹³ Музыкальный инструмент.

¹⁴ “Она (т.е. полифония – А.Б.) оставалась чуждой Востоку, еще и по сие время продолжающему пользоваться только монодическим искусством” (Анри Прюньер. Новая история музыки. Москва, Музгиз, 1937 г., стр. 14).

и барбеда, Низами пишет: «Звуки чэнга и барбеда сливались в общую гармонию, подобно тому, как цвет и аромат розы, которые неотделимы».

Упомянутый выше рассказ о водовороте символичен – он говорит о роли музыки в жизни человека, как спасительницы от неминуемой гибели. Музыка помогла Искендеру и всему экипажу судна избавиться от беды.

После десяти дней плавания по океану, экипажу стало ясно, что они заблудились. Корабль дошел до берега одной высокой горы. Их дальнейший путь преграждал огромный водоворот. Попавшие в этот водоворот корабли начинали вертеться на огромной спирали воды, пока не разбивались. Никто еще не вернулся живым из этого водоворота. Поэтому капитан корабля вынужден был повернуть свой корабль в другую сторону и, бросив якорь, вывел пассажиров на сушу. Оттуда, с вершины горы, он начал наблюдать за мощью водоворота, преградившего его кораблю дальнейший путь. Несчастному капитану ничего не оставалось делать, как только вспоминать свой родной дом, своих детей и при этом плакать горькими слезами. Водоворот преграждал дорогу в родной край. Искендер спросил капитана, почему он рыдает. Капитан сквозь слезы сообщил царю: «Этот водоворот зовется «львиная пасть», ибо, подобно льву, он кровожаден. Страшного в нашем пути было много, но на этот раз мы на краю гибели. Это похоже на то, когда у больного резко повысится температура или на язве на теле высыплет вдобавок еще оспа. Мы из огня попали в полымя. Выбравшись из-под дождя, попали под ливень. Теперь мы вынуждены продолжать свой путь по суше, хотя это во много раз длиннее и сложнее. Но другого исхода нет. Нам предстоит преодолеть несколько больших перевалов, в частности – этот большой хребет. Оттуда идет дорога в город Гейсар, а затем придется нам держать долгий путь до места назначения – в Китай. (В начале этой главы говорится о том, как Искендер гостил у китайского царя, у которого оставил свое войско, и потому теперь ему нужно было вернуться к ожидающей его своей армии).

– Ну что же, лучше добраться до места назначения живым по суше, нежели погибнуть в море, хотя дорога по морю значительно ближе, – ответил с досадой Искендер.

– Но все же скажи мне, есть ли какая-нибудь надежда переплыть море благополучно? – спросил Искендер.

– Если царь пожелает несколько задержаться здесь с тем, чтобы на вершине этой горы построить высокую башню, а на башне воздвигнуть высокий бронзовый памятник, то я на шее этого памятника повешу большой барабан. Тогда, если кто-нибудь, стоя на башне будет играть на этом барабане, то корабль благополучно выйдет из водоворота.

Искендер живо заинтересовался таким необычным предложением мудреца и тут же приказал предоставить в его распоряжение все то, что он пожелает.

Тогда мудрец незамедлительно приступил к делу: построил из гранита высокую башню, а на башне воздвиг большой бронзовый памятник. Затем на шею памятника он повесил огромный барабан, на который была натянута толстая кожа. Окончив сооружение, мудрец доложил царю:

– Я построил красивую башню, на башне воздвиг памятник, на шее которого установил огромный барабан. Если теперь играть на этом барабане и одновременно корабль направить в сторону водоворота, то судно со всем экипажем благополучно выйдет из водоворота.

Искендер приказал капитану самому сесть на корабль и направить его в сторону водоворота, а сам поднялся на башню. Когда корабль подошел к водовороту, то начал вертеться как юла. В это время Искендер принялся сильно бить в барабан. От мощного звука барабана корабль выпрямился, благополучно продолжил свой дальнейший путь по намеченному маршруту. На его борту находился и подоспевший Искендер.

Продолжая рассказ, Низами раскрывает тайну спасения корабля от неминуемой гибели. Низами говорит:

– Я попросил одного сведущего ученого раскрыть мне тайну этой загадочной истории. Вот что сообщил мне этот всезнающий мудрец: на месте водоворота находится огромная рыба, которая непрерывно плавает вокруг одной оси и приводит в движение воду, образующую огромную спираль. Попавшее в водоворот судно начинает вертеться, пока не пойдет ко дну. Так достает себе пищу эта рыба-гигант, глотая экипаж затонувшего судна. Но когда она слышит громкий звук медного барабана, на который натянута толстая кожа, покрытая густым волосом, то пугается и уходит в самую глубь океана. Вода успокаивается и корабль может плыть...

Итак, этот фантастический рассказ еще и еще раз доказывает правоту нашего убеждения в том, что звук как таковой является для Низами необычайно могучим фактором.

Все эти примеры – а их в произведениях Низами много – являются ярким свидетельством того, что отношение к музыке имеет большое значение при оценке творчества нашего великого поэта. В пламенном сердце гениального художника слова музыке отведено значительное место.

С величайшей силой убеждения Низами доказывает органическую связь музыки со всеми другими отраслями искусства и науки. Музыка является для Низами мощным рычагом, который во многом отгораживает его от сухой схоластики суфийской философии, в которой «слушание музыки есть подчинение божественному влиянию, побуждающему сердце стре-

миться к богу, а тех, кто слушает ее чувственно, – впадать в ересь»¹⁵. Среди разного толка приверженцев суфийской философии именно Низами впервые нашел и впервые ощутил в музыке могучий импульс жизни, и можно смело утверждать, что такая гордая «земная» любовь к музыке для Низами вовсе не является случайной.

Выше мы отметили, что Низами жил в эпоху, когда музыкальное искусство в Азербайджане достигло колоссального размаха. Это развитие продолжалось и после Низами, достигнув в XV веке наивысшего расцвета, и создало почву для появления знаменитого трактата о музыке гениального азербайджанского теоретика музыки Абдул-КаDIR-Мараги (умер в 838 г. хиджры). В этом трактате («Кэнз-ул-элхан»), написанном в 816 году хиджры¹⁶, Абдул-КаDIR подробно излагает теорию азербайджанской музыки¹⁷.

Кроме глубоких по содержанию теоретических обобщений, известный трактат вышеупомянутого азербайджанского музыковеда Абдул-КаDIR-Мараги, содержит в себе подробное описание преимущественно тех музыкальных инструментов, о которых столь часто упоминает Низами в своих поэмах. Не надо забывать, что Низами был современником таких крупных ученых музыкальной науки как Мухаммед ибн Ахмед-уль-Хаддат (умер в 561 году хиджры), автора известного трактата о музыке (рукопись находится в Королевской библиотеке в Мадриде), Абу-Абдулла-Мухамеда Хорезмского, книга которого «Китаби-мэфати-иль-илум» содержит в себе теорию ладов, и других. Я уже не говорю о таких корифеях музыкальной науки, как Абу-Наср-Мухаммед-ибн-Тархан-аль-Фараби (род. в 259 г., ум. в 339 г. хиджры) – автора знаменитой в истории музыки книги «Китаби мусиги», или Абу-али-эль-Хусейн-ибн-Сина, известного в западной литературе как Авиценна (род. в 370 г., ум. в 478 г. хиджры) – автора знаменитой книги

«Китаб-эш-шэфа («Книга исцеления»), где 12 рисалэ посвящено музыке. Эти два автора X и XI вв. высятся над всеми корифеями музыкальной науки Востока. Хотя Низами и не упоминает о них в своих поэмах, но можно несколько не сомневаться в том, что он достаточно хорошо был знаком с произведениями упомянутых гигантов музыкальной мысли. Низами со своей всесторонней, энциклопедической образованностью, да еще такой пламенной любовью к музыкальному искусству не мог быть в стороне от музыкальной теории своего времени.

¹⁵ H.G.Farmer. The Arabian Influence on Musical Theory.London, H.Reeves, 1925.

¹⁶ Рукопись находится в Бодлианской библиотеке в Оксфорде.

¹⁷ Кроме Абдул-КаDIRа Мараги, который помимо своего капитального труда («Кэнз-ул-элхан») написал еще целый ряд книг о музыке («Мэгасид-л-элхан», «Джа’мэ-ил-элхан» и т.д.), – известны также труды его сына Абдул-Азиза Мараги («Нэгэват-ул-эдвар»), а также внука его Махмуд ибн Абдул-Азиза («Мэгасид-уль-эдвар»), находящиеся в библиотеке Нури Османийэ в Стамбуле.

Наш краткий обзор о месте музыки в произведениях Низами будет односторонним, если хотя бы вскользь не коснуться музыкальных инструментов, о которых так часто говорит поэт. Эта очень интересная тема вполне заслуживает быть выделенной в самостоятельную работу, ибо проблема музыкальных инструментов является одной из важных сторон в истории материальной культуры.

Как это явствует из произведений Низами, в Азербайджане еще значительно раньше XII в. были в обиходе все виды музыкальных инструментов – струнные, духовые и ударные. Можно смело утверждать, что в эпоху Низами мы имеем дело не только с игрой на отдельных инструментах (со-ло), но и с ансамблевым исполнением (оркестр). Богатство тембров и большой диапазон применяемых инструментов давали полную возможность широкого и разностороннего их использования. Об этом со всей очевидностью свидетельствуют миниатюры в различных антологиях и древнейших рукописях. В этой части заслуживают большого внимания фрагменты Хосрова Дехлеви (рукописи XVI века), где часто изображаются концерты оркестра того времени. Во всяком случае, сам Низами не раз упоминает о групповой игре на музыкальных инструментах. Что же касается характеристики каждого инструмента, то нужно отметить, что отношение Низами к музыкальным инструментам зачастую носит чисто субъективный характер. Так, например, обычно принято считать, что самыми излюбленными инструментами Низами являются чэнг и барбед¹⁸. Это определение не лишено некоторого основания, ибо в известном музыкальном диалоге двух музыкантов-певцов (Накиса и Барбеда) в поэме «Хосров и Ширин» один из них (Накиса) аккомпанировал себе на чэнге, а другой (т.е. Барбед) на бербеде. Однако это вовсе не означает «игнорирование» со стороны Низами других голосов тогдашнего оркестра. Наоборот, в зависимости от ситуации Низами упоминает еще о многих музыкальных инструментах. Так, например, в описании сражения Хосров Пэрвиза с Бахрам-Чубином Низами называет инструмент карнай, представляющий «собою латунную (т.е. сделанную из желтой меди) трубу прямой или реже, коленчатой формы. Прямой карнай состоит из трех входящих друг в друга частей, что облегчает возможность переноски и перевозки этого инструмента. Общая длина его, по обмеру Успенского, около (более) 2 м.»¹⁹

Собственно говоря, сам Низами упоминает этот инструмент как «най». Поэтому можно полагать (а многие переводчики Низами так и думают), что речь идет об инструменте «нэй» (деревянный духовой инструмент с обыкно-

¹⁸ Ред. – барбед, барбад, бербет, бербед струнный щипковый инструмент, типа лютни; ченг, чанг, чэнг – струнный инструмент, типа арфы.

¹⁹ Беляев В.М. Музыкальные инструменты Узбекистана. Москва, Госмузиздат. 1933 г., стр. 19.

венным отверстием наподобие В.Беляев приводит цитату из книги А.Ф.Эйхгорна (“Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии”), в которой Эйхгорн указывает, что карнай “относится к числу тех труб, при грозных звуках которых завоевательные полчища Надир шаха, Дария, Чингизхана и Тамерлана стремились в бой и к победам”.

В своей статье об иранской музыке Уар (M.Cl.Huart) в “Консерваторской Энциклопедии музыки” (“Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire” под редакцией А.Лавиньяка и Л. де Ла Лоранси. Париж. 1922 г., том V, стр.3075) также пишет, что карнай представляет собой трубу длиною в 2 метра. флейты), – но это неверно. Низами пишет:

ترکان نای ترکی نای زبانک ترکان غوغای آن در بسته فرو

Несется тюркский крик, труба ревет, стеноя А громче тюркского что быть могло бы ная?²⁰

Тут Низами сознательно пропускает первый слог слова карнай, видимо, из-за ритма стиха, оставляя последний «най», что дает повод переводить это слово как флейта.

Но «нэй» (что означает в переводе с фарсидского языка – камыш, тростник) как раз и есть другой музыкальный инструмент, о котором Низами также не раз упоминает, а именно – разновидность флейты – т.е. деревянный духовой инструмент. Таким образом, можно утверждать, что «най» и есть карнай²¹ – труба, сделанная из меди, которая применяется преимущественно в батальных сценах.

Другим излюбленным инструментом, о котором он с восторгом отзывается еще в своем «фахрийэ», это арганун. По всем признакам арганун представляет собой также духовой инструмент, приводимый в движение мехами и клавиатурой. Само название инструмента подсказывает, что здесь мы имеем дело со своего рода прототипом европейского органа, который появился еще во времена язычества.

Ф.А.Геварт в своем «Nouveau traite d'instrumentation» ссылается на высказывание Lamennais, который считает, что орган был инструментом, предназначенным стать «голосом христианской церкви и эхом невидимого мира», служил аккомпанементом бесчинных зрелищ Римской империи: Нерон, Гелио-габал приходили от него в восторг. В этом свете несколько наивным выглядит сравнение этого инструмента с ... аккордеоном, столь распространен-

²⁰ Низами. “Пять поэм”. Москва, Гослитиздат, 1946 г., стр.193.

²¹ Можно полагать, что известный нам корнет (разновидность трубы, столь часто встречающаяся в партитурах русских и западноевропейских композиторов), по лингвистическим признакам происходит от слова “карнай”, хотя наши сведения об этом еще недостаточны, чтобы это утверждение могло быть обосновано в полной мере.

ным в современных джазах, – сравнение, данное известным иранским историком музыки, ныне покойным Мирза Мамед Гусейн Гарибом²². Хотя принцип извлечения звука аккордеона (а также гармонии), по существу, такой же, как у аргануна, тем не менее надо полагать, что арганун представлял собой скорее всего миниатюрный, а потому и портативный орган.

Низами часто упоминает еще об одном духовом инструменте – сур. Это очень распространенная на всем Востоке разновидность гобоя, причем самый усовершенствованный из инструментов этого рода безусловно, азербайджанская зурна (собственно зурна и происходит от слова сур, окончание, надо полагать, происходит от слова нэй, т.е. указывает на происхождение этого инструмента из тростника). Известно, что эти гобои были распространены в Египте еще за 2000 лет до нашей эры. Обладая исключительно сильным, громким звуком, этот инструмент потому и связан в литературе и в истории мусульманской религии с именем ангела Исафила, который должен будет, играя на суре, возвестить начало гиямэа, т.е. воскрешения мертвых, и начало Страшного Суда. Поэтому у Низами этот инструмент, как правило, в основном и упоминается в связи с именем ангела Исафила.

Струнные инструменты также занимают видное место в произведениях Низами. Выше мы вскользь упомянули о некоторых струнных инструментах, упоминаемых в поэмах великого поэта. Здесь главное место занимают, прежде всего, щипковые инструменты, как рубаб (инструмент с плектром без ладов), канун, дутар, сетар, руд, саз, танбур, уд (инструменты с плектром, с ладами, причем последний из них – уд – очень часто бывает без ладов), канун (цимбалообразный инструмент), чэнг (арфаобразный инструмент), кеманча (смычковый инструмент).

К сожалению, рамки нашей статьи не позволяют подробно остановиться на характеристике каждого из названных инструментов, но заметим, что все эти инструменты, а также ударная группа: зиндж (тарелки), тэбль (большой барабан), дэф (тамбурин), зэнг или джерэс (колокольчики) и т.д. составляют богатейший ансамбль разных по тембру и широких по диапазону музыкальных инструментов эпохи Низами. Поэт в своих произведениях пользуется этой изумительной коллекцией инструментов соответственно характеру описываемых положений.

Звук ченгов, проносясь во вздохах легкозвонных,
Завесы все сорвал, всех выявил влюблённых²³.
(Стр.125)

²² موسیقی تاریخ یا باستان آهنگ ساز. Тегеран, 1941г., 35. стр.

²³ Низами. Пять поэм. Москва, Гослитиздат, 1946 г.

О, пехлевийский лад! О, ченга грустный звон, И в камне бы огонь за-
жег столь нежный стон.

(Стр.125)

Вздохнула кеманча, подобно Моисею,

И вымолвил певец: «Я с ней поспорить смею».

(Стр.125)

Певцов багдадских жалобный канун, Разносчик воплей, царь плачев-
ных струн.

(Стр. 263)

Она – как арфа дивная, поет,

Он – как рупаб, руками странно бьет.

(Стр. 266)

Так пусть же из шелка твой радостный саз, Покорности кольца спле-
тёт для нас.

(Стр. 621)

Сыграй еще раз нам на руде, мутриб,

Чтоб вновь помянуть мы усопших могли б!

(Стр. 633)

Таких примеров можно привести очень много, ибо все поэмы Низами
насыщены музыкальными образами.

В заключение хочется сказать несколько слов о произведениях, напи-
санных на тексты и на темы Низами. Вполне естественно, что только на
родине поэта могли быть созданы монументальные музыкальные произведе-
ния по мотивам Низами. За последнее время советские композиторы Азер-
байджана создали много произведений разного жанра на темы Низами: опе-
ры, симфонии, квартеты, трио, романсы, симфонические поэмы и т.д.

Композитором Ниязи написана опера «Хосров и Ширин» (либретто
М.Рафили), которая была поставлена на сцене Азербайджанского Государ-
ственного ордена Ленина Театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова в 1942
году.

Академиком Б.В.Асафьевым написана опера

«Славянская красавица» (либретто Г.Исмаилова).

Пишущий эти строки написал оперу о жизни великого поэта (либретто
М.С.Ордубади), постановка которой намечена в дни празднования юбилея.

Композитором Б.И.Зейдманом написана драматическая симфония по
мотивам «Хосров и Ширин», которая неоднократно исполнялась Азер-

байджанским Государственным симфоническим оркестром им.Уз.Гаджибекова. В настоящее время Б.И.Зейдман заканчивает сюиту для квартета на темы отдельных новелл из «Сокровищницы тайн».

Молодой композитор Солтан Гаджибеков заканчивает балет «Семь красавиц» (либретто А.Бадал- бейли).

Композитор К.Караев пишет торжественную увертюру, посвященную Низами.

И все же среди всех произведений на темы Низами самыми популярными, завоевавшими всеобщее признание, являются прекрасные романсы основоположника азербайджанской музыки Уз.Гаджибекова

«Сенсиз» и «Севгили джанан», – названные автором газеллами. Написанные в стиле романсов, эти газеллы являются прекрасными, достойными подражания примерами переложения стихов бессмертного поэта на музыку. Талантливость этих произведений без преувеличения может быть сравнима с гениальностью самого Низами.

Заслуживают похвалы камерные произведения молодых учеников Уз.Гаджибекова: «Веслин хевеси» – А.Гусейнзаде, «Сурети джанан» – Г.Ханмамедова,

«Кионлум» – А.Б.Рзаевой, «Ярым гялди» – О.Наджафовой, «Ярым гялмишди» – Адиля Герая и др.

Большими творческими удачами следует считать романсы композиторов Ф.Амирова «Гюлюм» и Ш.Ахундовой «Нэ гезель».

В настоящее время композиторы Азербайджана в связи с предстоящим юбилеем поэта работают над созданием ряда произведений на темы Низами: молодые композиторы Сулейман Алескеров и Шафига Ахундова пишут арии на избранные стихи Низами для голоса в сопровождении симфонического оркестра; С.Рустамов, А.Б.Рзаева и Ф.Амиров работают над произведениями для оркестра народных инструментов; Дж.Джангиров, О.Наджафова работают над произведениями для хорового исполнения; М.Ахмедов заканчивает сюиту для симфонического оркестра на темы «Семь красавиц»; Эльмира Назирова пишет одночастное произведение для фортепиано и т.д.

Таков далеко не полный перечень произведений советских композиторов на темы Низами.

Есть отдельные, правда, еще очень робкие попытки переложения текста Низами на музыку и за рубежом. В частности, в Иране в 1937 году иранский композитор Рухулла Халиги опубликовал сборник песен для школьников, где имеются также две песни на тексты Низами. О произведениях крупной формы, разумеется, тут речи не может быть, да и стимула для этого нет. Музыкальные произведения создаются для исполнения, а в стране, где нет ни оперного театра, ни симфонического оркестра, ясно, что не для кого писать произведения крупной формы, а главное – и некому их

писать, ибо в Иране еще нет композиторских кадров с законченным музыкальным образованием, владеющих техникой современного композиторского письма. Бедность фактуры, примитивность изложения, не выходящего из рамок школьной гармонии (а зачастую – даже из рамок элементарной теории музыки), произведений, созданных в Иране, еще раз со всей очевидностью показывают, что произведения, достойные по своей художественной полноценности великого имени Низами могут быть созданы только на родине поэта его потомками, могущими глубоко почувствовать и осмыслить содержание гениальных творений Низами.

Афрасияб Бадалбейли
Май, 1947 г.

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

Требования научного журнала "Консерватория"

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

Структура статьи:

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

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

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

Requirements for “Conservatory” scientific journal

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

Structure of an article

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

Format of the submitted article

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

Scientific impact of the article

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

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

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

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 4 (53)

Bakı – 2021



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2021 №4 (53), 100 s.

Yığılmağa verilmişdir: 21.12.2021

Çapa imzalanmışdır: 29.12.2021

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 526

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru