



**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

№ 1 (54)

Bakı – 2022

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 musiqisünaslıq, etnomusiqisünaslıq elmi ilə yanaşı təsviri incəsənət, xoreografiya, filologiya, fəlsəfə, teatr və s. bu kimi istiqamətli elmi məqalələr dərc olunur.



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

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



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



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



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



Scientific Indexing Services

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



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

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

REDAKSİYA HEYƏTİ

Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətşünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Malik Quliyev

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

Sənubər Bağirova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Aida Hüseynova

PhD, professor, ABŞ, İndiana University
Bloomington

Oqilxon İbrahimov

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Özbəkistan

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

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

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

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– 2022

MÜNDƏRİCAT

Akustik təhlil

Aleksandriya SULTAN VON BRÜSELDORFF

“Leyli və Məcnun” muğam operasında Məcnun rolunu ifa edən görkəmli xanəndələrin səslərinin akustik təhlili.....6

Muğamşünaslıq

Valeh RƏHİMOV

Səfəvilər dövründə təşəkkül tapmış “Şah Xətai” muğam guşəsinin mahiyyətinə dair.....34

Etnomusiqişünaslıq

Fəttah XALIQZADƏ

Etnomusiqişünaslar üçün dəyərli təlimat.....50

Bəstəkar yaradıcılığı

Gülnaz İSMAYILOVA

Azərbaycan kamera-vokal musiqisində silsilə janrının bəzi xüsusiyyətləri (Q.Qarayevin “Üç noktürn”, X.Mirzəzadənin “Dörd esse”, İ.Hacıbəyovun “Bahar” vokal məcmuələri nümunəsində).....66

Etnomusiqişünaslıq

Nəsibə CƏFƏROVA

Şimal-Qərb regionunda ninni və laylaların toplanılmasına dair.....79

Magistr tədqiqatı

Sevinc RZAYEVA

Şəki Mövlud mərasimlərində söz, musiqi və ayinin vəhdəti.....93

Xatirə

Dilbər MƏMMƏDOVA

Musiqişünas-maarifçi, professor Səadət Seyidovanın pedaqoji fəaliyyəti.....103

Aleksandriya SULTAN VON BRÜSELDORFF

AMK-nın doktorantı,
Elmi rəhbər: AMK-nın professoru,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fəttah Xalıqzadə
Ünvan: Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
E-mail: alexandriasultan@outlook.com

**“LEYLİ VƏ MƏCNUN” MUĞAM OPERASINDA MƏCNUN ROLUNU
İFA EDƏN GÖRKƏMLİ XANƏNDƏLƏRİN SƏSLƏRİNİN
AKUSTİK TƏHLİLİ**

Xülasə: Məqalədə “Leyli və Məcnun” Azərbaycan muğam operasından Məcnun rolunu ifa edən görkəmli xanəndələrin səsələrinin uzunmüddətli orta spektr (Long-Term Average Specrum, LTAS) vasitəsilə akustik təhlili yer alıb. Tədqiqat subyektlərimiz Məcnun rolunun ifaçıları, görkəmli xanəndələr – Azərbaycan SSR xalq artistləri Əbülfət Əliyev və Arif Babayev, Azərbaycan Respublikasının xalq artistləri Alim Qasımov və Mənsur İbrahimovdur. Araşdırmada hər bir subyektin səsinə dair tezlik spektrləri üzrə enerjinin paylanmasında ümumi amilləri müəyyən etmək üçün LTAS əyriləri qurulmuş, xanəndə səsəri arasında akustik dəyişkənliyi aşkar etmək üçün LTAS əyriləri diaqram şəklində üst-üstə qoyulmuş, habelə muğam və opera janrlarında səsər arasındakı akustik fərqləri göstərmək üçün xanəndələrin və opera ifaçısı, tenor, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Samir Cəfərovun səsinə dair LTAS əyriləri də üst-üstə qoyularaq müqayisə edilmişdir. Məqalə həmçinin bütün subyektlərdə, opera ifaçısı da daxil olmaqla, səs formantının (singer’s formant) varlığını və ya yoxluğunu əks etdirən uzunmüddətli orta spektr (LTAS) təhlilini əhatə edir. LTAS vasitəsilə akustik təhlil nəticəsində məlum oldu ki, vokal muğam materialının tonallığı, tessiturası və mətnindən asılı olaraq səs formantı həm aşağı registrdə – bəmdə, həm də yuxarı registrdə – zildə, bəzi musiqi parçalarında aşkar olunmuş, bəzilərində isə müşahidə edilməmişdir. Xanəndələrdən fərqli olaraq opera ifaçısı, Samir Cəfərovun ifa etdiyi bütün parçalarda səs formantı müşahidə edildi.

Açar sözlər: muğam, xanəndə, akustik təhlil, LTAS, “Leyli və Məcnun” muğam operası, səs formantı (singer’s formant)

Giriş

İlk dəfə Azərbaycan ifaçılarının, xüsusən də xanəndələrin səsələrinin kompüter proqramlarının istifadəsi ilə akustik və fizioloji tədqiqi 2009-cu ildə Amerika Birləşmiş Ştatlarının Prinston şəhərindəki Rayder Universitetinin Vestminster Xor Kollecinə bizim tərəfimizdən başlanmışdır və 2013-cü ildə həmin tədqiqata dair magistr dissertasiyası müvəffəqiyyətlə müdafiə olunmuşdur. Bu elmi iş daha sonra 2014-cü ildə Avropanın Beynəlxalq Təhsil, Musiqi və Psixoloji Tədqiqat

Cəmiyyətinin (*The Society for Education, Music and Psychology Research* (SEMPRE)) təşəbbüsü ilə London Qoldsmis Universitetində keçirilən Musiqişünas Tələbələrin Sistematik Beynəlxalq Konfransında (SysMus14) təqdim edilmiş və konfrans materiallarında nəşr olunmuşdur [40].

Azərbaycanda isə ilk dəfə 2017-ci ildə “Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri” I Beynəlxalq elmi-praktik konfransda tərəfimizdən “Qadın muğam ifaçıları – xanəndələrin ifasında uzunmüddətli orta spektrdən istifadə edilən bəm və zilin akustik təhlili” (*An acoustic analysis of bam and zil singing by azerbaijan female mugham singers using the long term average spectrum (LTAS)*) adlı elmi tədqiqat təqdim olunmuş və konfrans materiallarında nəşr edilmişdir [22, s. 75-82].

2017-ci ildə müəllif xanəndələrin səslərinə dair həyata keçirdiyi müstəqil, multidissiplinar, novator tədqiq üsulunu Azərbaycana gətirmiş və Azərbaycan Milli Konservatoriyasında “Muğam ifaçılarının (xanəndələrin) səs aparatının akustik və fizioloji xüsusiyyətlərinin tədqiqi” adlı fəlsəfə doktoru dissertasiyası üzərində işləməyə başlamışdır. Bu dissertasiya orijinal mövzudur və səs elmi sahəsində xanəndə səslərinə dair dünyada birinci araşdırma sayılır. Sözügedən fəlsəfə doktoru dissertasiya işinin multidissiplinar olması vokal səsin ifa zamanı çoxtərəfli, o cümlədən anatomik, fizioloji və akustik cəhətlərdən araşdırılmasından irəli gəlir. Dissertasiya işinin məqsədi muğam ifaçılarının ifa zamanı istifadə etdikləri vokal rejimi (*vocal mode*) obyektiv şəkildə müəyyən etmək, muğam ifaçısının ifa zamanı səs aparatında (qırtlağında) səsin necə əmələ gəldiyini, fonasiya zamanı akustik və fizioloji xüsusiyyətləri və muğam vokal texnikasını müəyyən etməkdir.

Bu orijinal və müstəqil fəlsəfə doktoru dissertasiya işinin çərçivəsində akustik alətlərdən istifadə edilir; musiqişünaslıq və vokal elmi pedaqogikasına dair müxtəlif xarici elmi ədəbiyyata istinadlar olunur; kompleks yanaşma və ciddi planlaşdırma tətbiq edilir; formal tələblərə tam riayət olunur. Fəlsəfə doktoru dissertasiya işində tətbiq olunan xüsusi kompleks yanaşma tibbi və akustik texnologiyalar vasitəsilə ölçü və qiymətləndirmə aparmaqla ifa zamanı xanəndələrin səs aparatından yaranan səsin nəzəri əsaslarını əldə etməyi, səs elmi (*voice science*) və musiqi pedaqogikası sahəsindəki boşluğu doldurmağı nəzərdə tutur.

Fəlsəfə doktoru dissertasiya işinin çərçivəsində tibb və akustika sahəsindən bir neçə elmi məsləhətçilərin və mütəxəssislərin, o cümlədən, Almaniya Dr. Yurgen Henniqin, İsveçdən Dr. Yohan Sundberqin, Amerikadan Dr. Skott Mak-Koyun, Azərbaycandan tanınmış otorinolarinqoloqlar Dr.Vəfa Pənahianın və Dr.Ramil Həşimlinin, radioloq Fərhad Qarayevin və foniatr Fəxriyə Əsədovanın iştirakı ilə endoskopiya və fibroscoposkopiya (invaziv müayinə) zamanı məlumat toplanır və məqalə müəllifinin özü tərəfindən təhlil edilir.

Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, dissertasiya işi çərçivəsində tədqiqat layihəsinin təşəbbüskarı və nümayəndə heyətinin rəhbəri olaraq müəllif 2019-cu ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi işlər üzrə prorektoru, professor Lalə

Hüseynova, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti xanəndə Mənsüm İbrahimov və AMK-nın tələbəsi, V Muğam Müsəbiqəsinin laureatı, xanəndə Sədəf Budaqovadan ibarət nümayəndə heyəti ilə birlikdə Almaniyanın Frayburq Universitetinin Radiologiya və tibbi fiziki klinika kafedrasında xanəndə səslərinin tədqiqi ilə əlaqədar elmi səfərdə olmuşdur. Beləliklə, dünyada ilk dəfə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Mənsüm İbrahimovun və xanəndə Sədəf Budaqovanın səsləri “Bayatı-Şiraz” və “Mahur-hindi” muğamlarını ifa edərkən real zaman rejimində dinamik Maqnit Rezonans Tomografiya (MRT) aparatında bu sahədə tanınmış mütəxəssislərin iştirakı və nəzarəti ilə qeydə alınmış və elmi məlumat əldə edilmişdi.

Bundan əlavə, tanınmış otolarinqoloq, Almaniyanın Frayburq şəhərində yerləşən Musiqiçilər üçün Tibb İnstitutu adlı xüsusi, unikal tibb mərkəzinin yaradıcısı, Prof. Dr. med. Bernhard Rixterin rəhbərliyi altında Mənsüm İbrahimovun və Sədəf Budaqovanın səsləri üzərində ifa zamanı endoskopiya və fibrostrioboskopiya müayinələri aparılmışdı.

Azərbaycana gəldikdən sonra Almaniya MRT, endoskopiya və fibrostrioboskopiya müayinələri nəticəsində əldə edilən məlumat dünya şöhrətli alim, Frayburq Universitetinin professoru Doktor Yurgen Henniçin və *Caspian International Hospitalın* Radiologiya şöbəsinin müdiri Dr. Fərhad Qarayevin məsləhəti ilə bu məqalənin müəllifi tərəfindən dissertasiya işi çərçivəsində *Medixant. RadiAnt DICOM Viewer [Software]. Version 2021.1.* tibbi təbiiqi ilə təhlil edilmişdi. Akustik cəhətdən isə əldə edilən məlumat böyük alim, səs tədqiqatçısı, Kral Texnologiya İnstitutunun fəxri professoru, elmlər doktoru Yohan Sundberqin məsləhəti ilə təhlil edilmişdi. Yuxarıda qeyd olunmuş elmi araşdırmalar bir sıra beynəlxalq konfranslarda, o cümlədən, 2021-ci ildə keçirilmiş “Müasir otorinolarinqologiya: problemlər və yeniliklər” adlı Özbəkistan Otorinolarinqoloqlarının V Respublika Konqresində, 2021-ci ildə Azərbaycanın Bakı şəhərində keçirilmiş Doktorantların və Gənc Tədqiqatçıların XXIV Respublika Elmi Konfransında, 2022-ci ildə Türkiyənin İstanbul şəhərində keçirilmiş “VoiceIstanbul 2022” adlı beynəlxalq konfransda təqdim olunmuş və konfrans materiallarında işıq üzü görmüşdür.

Beləliklə, Azərbaycan Respublikasının xalq artistləri Alim Qasimov, Mənsüm İbrahimov, Aygün Bayramova, Zabit Nəbizadə, Samir Cəfərov, Azərbaycan Respublikasının əməkdar müəllimi Qəzənfər Abbasov, Azərbaycan Respublikasının əməkdar artistləri İlham Nəzərov, Fəridə Məmmədova və digər gənc peşəkar vokalçı və xanəndələrin səsləri canlı olaraq endoskopiya və fibrostrioboskopiya müayinələri vasitəsilə akustik və fizioloji cəhətdən tədqiq edilmişdir. Azərbaycan musiqisinə şöhrət gətirən məşhur opera müğənnisi, təsnif ifaçısı, Azərbaycan peşəkar vokal sənətinin banisi Bülbül, tanınmış Azərbaycan xanəndələri Əbülfət Əliyev, Arif Babayev, Cənəli Əkbərov və Qarabağ xanəndəlik məktəbinin görkəmli nümayəndələri Xan Şuşinski, Seyid Şuşinski, Cabbar Qaryağdıoğlu

və digər xanəndələrin səsləri səs yazılarından istifadə edilərək yalnız akustik cəhətdən ölçülmüşdü. İfaçıların səs aparatının akustik cəhətdən tədqiqində ilk dəfə kompüter proqram təminatından istifadə edilmişdi.

Muğamın vokal ifası xüsusi texnikaya malikdir. Ənənəvi vokal muğamını ifa etmək üçün musiqiçidən məharət, qeyri-adi səs diapazonu, güclü, parlaq və çevik səs tələb olunur. Aşağı səs tonundan, yəni bəmdən, yuxarı səs tonuna, yəni zilə keçərkən əmələ gələn xanəndə səsi vokal-instrumental muğam ifasının mühüm komponentlərindən biri sayılır. Muğam ifası zamanı yüksək emosional təsirə səbəb olan digər mühüm komponent xanəndənin əzbərləyib oxuduğu misralar, xüsusi musiqi elementləri və mahnılardır. Bu komponentlər lirik notlarla birləşəndə, dinləyici geniş spektrli duyğular yaşayır. Bu ifa Azərbaycan vokal irsinin ürəyi və ruhudur. Muğam haqqında çoxsaylı materialların mövcud olmasına, o cümlədən muğamın demək olar ki, bütün aspektlərinin hərtərəfli tədqiqinə baxmayaraq, muğam ifaçılarının səs aparatının akustik və fizioloji xüsusiyyətləri, muğam ifası zamanı səs əmələ gəlməsi obyektiv şəkildə müasir texnologiya və kompüter tətbiqlərinin istifadəsilə ilk dəfə müəllif tərəfindən araşdırılır.

Muğam haqqında

Azərbaycan vokal-instrumental muğamı, muğam dəstgahı, modal sistemə əsaslanan ənənəvi Azərbaycan musiqisinin mühüm qoludur. Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Sevil Fərhadova “Azərbaycan muğam-dəstgahının tarixi kökləri” adlı kitabında belə yazmışdır: “Azərbaycan mədəniyyətinin muğam ənənəsi ilə üzvi əlaqəsinin bir dəlili də tanınmış adlarla zəngin olan xanəndə – vokalçı məktəbinin mövcudluğudur. Ən qədim dövrlərdən ruhani mətnin məhz vokalla səsləndirilməsini və nitq intonasiasının muğam ifaçılığındakı müəyyən edici əhəmiyyətini nəzərə alaraq muğam ənənəsinin vokalçı-xanəndə nəsiləri ilə təmsil olunmasının (onların sadəcə, adlarının sadalanması işdə ona xüsusi yerin ayrılmasını tələb edə bilər) yüksək səviyyəsi muğam ənənəsinin Azərbaycan torpağında əzəli köklərə malik olmasının daha bir şübhəsiz dəlilidir” [3, s. 21].

Şərqdə səsin elmi tərəfdən tədqiqi bir çox alimlərin marağına səbəb olmuşdur, ilk tədqiqatçılardan biri də Əbdülqadir Marağayı olub. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Sürəyya Ağayeva “Əbdülqadir Marağayının risalələrində səs təsnifatı və vokal ifaçılıq haqqında” adlı məqaləsində Orta Əsr Azərbaycan alimi və musiqiçisi Əbdülqadir Marağayının “Fəvaid-i əşərə” (“On fayda”) risaləsinin kontekstində səs kateqoriyasını və səs ifaçılıq problemini nəzərdən keçirərək bunları qeyd etmişdir: “Onun əsərlərində, xüsusən də az tanınan sonuncu “Fəvaid-i əşərə” (“On fayda”) risaləsində səs mövzusu və vokal ifaçılıq problemləri böyük yer tutur, səs haqqında ümumi məlumatdan tutmuş ənənəvi klassik forma və janrların vokal ifaçılığında səsin müxtəlif xüsusiyyətlərinin təsvirinə qədər bu mövzulara müxtəlif nöqteyi-nəzərdən baxılıb (Qeyd №1); burada həmçinin peşəkar xanəndələrin təsnifatı verilmişdir (Qeyd №2)” [29, s. 213].

Xalq incəsənətinin milli-orijinal xüsusiyyətlərinin sintezinin əsasını qoymuş Azərbaycan müasir musiqi sənətinin böyük banisi Üzeyir Hacıbəyli 1907-ci ildə XVI əsr şairi və mütəfəkkiri Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun” lirik-epik poeması əsasında ilk Azərbaycan operasını yaratmışdı. “Leyli və Məcnun” operası xalq yaradıcılığı ilə müasir musiqi inkişaf vasitələrinin sintezində fundamental rol oynamışdır. Bir çox musiqişünasların qeyd etdiyi kimi, ən zəngin folklor materialına (xüsusən muğam və lirik mahnılara) əsaslanan bu opera xalq musiqi ənənələrini müasir musiqi sənətinin tanınmış formaları ilə uzlaşdırən ilk cəhd olmuşdu [28, s. 17]. Nəticədə musiqi not yazısı ilə şifahi solo vokal improvizasiyanı (muğam) özündə birləşdirən yeni muğam operası janrı yaranmışdı.

1908-ci ildə “Leyli və Məcnun” operasının ilk tamaşasında Məcnun rolunu ilk ifaçısı Hüseynqulu Sarabski oldu. Sonrakı tamaşalarda isə Məcnun rolunu Ələvsət Sadıqov, Hüseynağa Hacıbababəyov, Əbülfət Əliyev, Bakir Həşimov, Qulu Əsgərov, Cənəli Əkbərov, Arif Babayev, Alim Qasımov, Mənsüm İbrahimoğlu və başqaları canlandırıbmışlar [43]. “Leyli və Məcnun” muğam operasından Məcnun rolunu ifa edən görkəmli xanəndələrin səsləri geniş spektrə malik olduqlarına görə məqalədə xüsusi yer tutur. Bu məqalədə Məcnun rolunu ifa edən xanəndələrin səsinə dair tezlik spektrləri üzrə enerjinin paylanması ümumi amillər müəyyən edilərək uzunmüddətli orta spektr (LTAS) təhlili aparılıb, səslər arasında akustik dəyişkənliyə baxılıb, muğam və opera janrlarında səslər arasındakı akustik fərqlər müqayisə olunub, səs formantının (*singer's formant*) olub olmamasına dair təhlil aparılıb.

Səs elminə (*voice science*) dair Qərb ədəbiyyatına baxış

Vokal pedaqogikada ən böyük problemlərdən biri səs keyfiyyətinin perseptiv dinləmə təhlili vasitəsilə qiymətləndirilməsidir. Qərbdə ən erkən vokal pedaqoji tədqiqatlarda uzun müddət idi ki, ifa zamanı səs əmələ gəlməsini araşdırmaq üçün subyektiv yanaşma və müşahidə üsulu tətbiq edilirdi.

Dünyanın hər yerində müxtəlif janrlarda möhtəşəm ifalar çox vaxt özündə sirr və məxfiliyi ehtiva edən möcüzəvi, bədii hadisə kimi qiymətləndirilirdi. Səs aləti bədənin içində görünməz şəkildə yerləşdiyinə və səsin yalnız eşidilə bildiyinə görə, ifaçılar və müəllimlər tarixən ifa texnikasını yaratmaq üçün intuisiyalarına və obraza əsaslanmışlar. Lakin XX-XXI əsrlərdə elmi-texnoloji nailiyyətlər və kəşflər sayəsində, tibbi texnologiyanın köməyi ilə LOR mütəxəssislərinin məsləhəti ilə qırtlağın və səs tellərinin müayinəsi, ölçülməsi və obyektiv qiymətləndirilməsi mümkün oldu. Habelə kompüter texnologiyası vasitəsilə kompleks akustik tətbiqlərin istifadəsi səsin ifa zamanı akustik parametrlərini obyektiv şəkildə qeyri-invaziv üsulla ölçülməsinə və qiymətləndirilməsinə imkan yaratdı.

Qərbdə səs elmi (*voice science*) çərçivəsində akustika, tibb və vokal pedaqogika üzrə bir sıra mütəxəssislər müxtəlif akustik faktorları müəyyən etmək üçün bir çox fərqli akustik kompüter proqramlarından istifadə edirlər. Bu qəbil-

dən populyar olan “Uzunmüddətli Orta Spektr” təhlil proqramı (*Long-Term Average Spectrum, LTAS*) nitq və ifanın tədqiqi üçün qiymətli alət hesab olunur. Bu alət orta zamanlama ilə tezlik oxu boyunca səsəin gurluğunu aşkar edir və həm müğənnilərin [23, 5, 6], həm də natiqlərin səslərinin spektral xüsusiyyətlərini nümayiş etdirir [11, 13, 12, 19, 10, 8, 18]. LTAS konturu səsəin mənbəyini, habelə rezonans və formant xüsusiyyətlərini göstərir. Bir çox səs tədqiqatçıların fikrincə, piklər çox vaxt LTAS konturunun yüksək enerji müşahidə olunan bölgələrində müşahidə olunur.

Məsələn, ehtimal olunur ki, ifa və nitq zamanı F1 bu tezlik diapazonunda olduğu üçün belə bir pik adətən 500 Hs ətrafında üzə çıxır. Bununla belə, akustik spektrin yuxarı hissəsində 2,5-3,3 kHs diapazonunda güclü spektral piklər müşahidə edildikdə üçüncü, dördüncü və beşinci formantlar (səs formantı) tezliyə nəzərən bir-birinə yaxınlaşır [24, s. 176].

Uzunmüddətli orta spektr (LTAS) nitq və yaxud ifa zamanı səs signalının müəyyən zaman aralığında spektral xüsusiyyətlərinə dair məlumat verir. Belə spektrlərdən insan səsəinin öyrənilməsi üçün istifadə oluna bilər [12, s. 471]. Ümumiyyətlə, səsəin akustik analizi klinik tətbiqlərdə praktik üstünlüklərə malikdir, çünki o, qeyri-invazivdir, xəstənin yaxından iştirakı olmadan lent yazılardan həyata keçirilə bilər [12, s. 471].

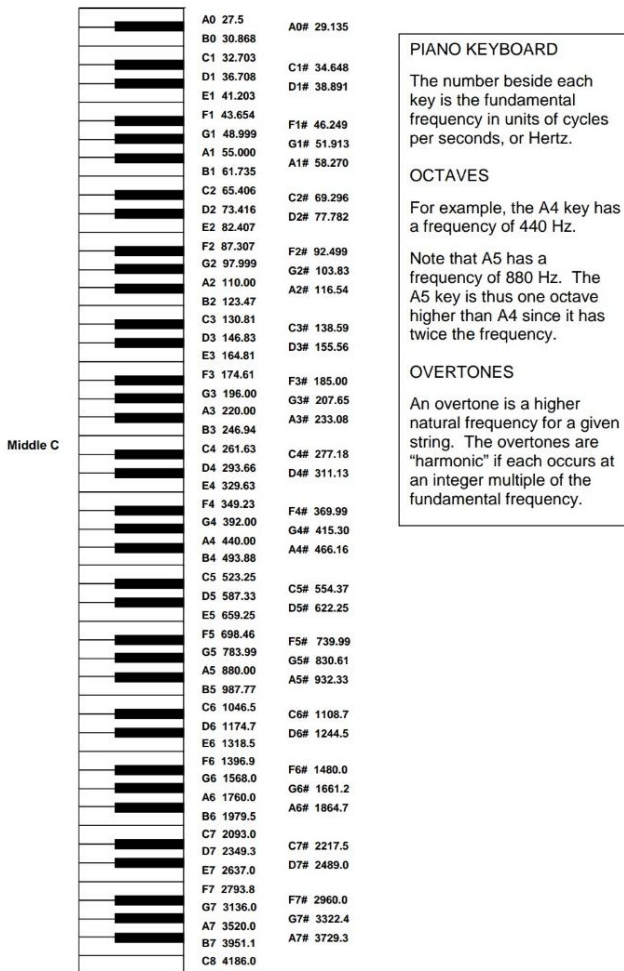
Spektr üzrə təhlil proqramları ilk növbədə səs fizikası üzrə mütəxəssislər üçün, habelə alimlər, səs tədqiqatçıları və ifaçılar üçün nəzərdə tutulmuşdur, səsəin ifa zamanı musiqi təfsirini vizuallaşdırmağa, nitq və ifa zamanı səsəin akustik parametrlərin rolunu başa düşməyə kömək edir.

İnsan səsəi mürəkkəb fenomendir. İfa zamanı səsəin əmələ gəlməsi fizioloji və akustik prosesdən tutmuş müxtəlif janrlara və ya tarixi dövrlərə aid vokal materialın təfsirinin bədii aspektlərinə qədər geniş aspektləri əhatə edir. İnsan səsəinin əmələ gəlməsi üzrə tipik tədqiqat sahələrinə insan anatomiyası və fiziologiyası, o cümlədən, ifa zamanı nəfəs alma və hava dəstəyi, ifa zamanı qamət, fonasiya, vokal rezonasiya və ya səs proyeksiyası, qavrama, diksiya, saitlər və artikulyasiya, ifa üçün sostenuto və leqato, ton keyfiyyəti, vibrato və koloratura kimi digər ifa elementləri, səs sağlamlığı və səs pozuntuları, fonetika, səsəin təsnifatı daxildir [7, s. 1; 30; 58; 69; 85; 106; 133; 171; 251].

Səs mənbəyi vokal qıvrımların ağciyərlərdən gələn hava axını ilə vibrasiyaya çevrildiyi zaman yaranan səsə deyilir. Səs mənbəyi səs tembrinə çox əhəmiyyətli töhfə verir, baxmayaraq ki, vokal traktının (*səs traktı (səs yolu, insanlarda həm də nitq yolu) bədəndə səs mənbəyinin yaxınlığında səslərin süzüldüyü boşluqdur*) rezonatorları da mühüm töhfə verir [25, s. 49].

Y.Sundberg yazır ki, səs mənbəyi bir neçə ölçüdə müəyyən edilir: bunlar fundamental tezlik, amplituda, spektr, səs diapozonudur və ya onun qeyd etdiyi kimi subyektiv terminlərdən istifadə etsək, yüksəklik, ucalıq və tembr xüsusiyyətləridir. Fonasiya tezliyi, əsasən qırtlaq əzələləri tərəfindən idarə olunan vokal

qıvrımların vibrasiya tezliyinə bərabərdir və yaranan tonun yüksəkliyini təyin edir. Məsələn, musiqiçilər simfonik orkestrlərin kökləmə üçün tez-tez istifadə etdikləri A440 not və tezlik konsepti ilə tanışdırlar. Bu halda, A4 tonu (pianoda dördüncü oktavada A notu) saniyədə 440 dəfə və ya 440Hz sürətlə titrəyir. Bunu səssə çevirsək, səs tellərinin saniyədə 440 dəfə açılıb bağlanması deməkdir (Qeyd 4). Bir soprano “yuxarı C”-də (C6) oxuyanda onun səs telləri saniyədə 1000 dəfədən çox açılıb bağlanır [15, s. 18]. Vokal qıvrımların vibrasiyasının başqa bir xüsusiyyətini fonasiyanın ucalığı əks etdirir. Y. Sundberq yazır ki, səs ucalığı “subqlottik təzyiq ilə, bu da öz növbəsində tənəffüs aparatı tərəfindən idarə olunur” [25, s. 49].



Beynəlxalq musiqişünaslıqda qəbul edilmiş registr işarələməsi

Bu məqalənin məqsədini aydınlaşdırmaq üçün tezlik və onun insan səsi ilə bağlı bəzi aspektlərini araşdıran bir neçə ədəbiyyat icmalına toxunmalıyıq. Musiqi səsləri demək olar ki, həmişə müxtəlif amplitudalarda eyni vaxtda baş verən,

bir-biri ilə əlaqəli bir çox tezliklərdən ibarətdir. Tezlik saniyədə titrəmələrin həqiqi ölçüsüdür; lakin səs tonu subyektiv qavrayışdır və ona vibratodan tutmuş tembr və intensivliyə qədər müxtəlif amillər təsir edə bilər. Bu tezliklərin ən aşağısı, fundamental tezlik və ya sadəcə fundamental, qısaldılmış F0 adlanır.

Bu mürəkkəb musiqi səsinə mövcud olan fundamentaldan yüksək olan əlavə tezliklərə obertonlar və yaxud üst tonları (*overtones*) deyilir. Oberton, səsin fundamental tezliyindən daha böyük tezliyə malik olan hər hansı bir harmonikdir [26, s. 44; 45; 51; 65; 103; 105; 126]. İki növ oberton mövcuddur: harmoniklər və parsiallar (bunlara həmçinin qeyri-harmonik obertonlar (*partials*) deyilir). Harmoniklər əsas tezliyin tam ədədi qatları, yəni bir, iki, üç, dörd qatına və s. bərabər olan əlavə tonlardır. Fundamental 130Hz götürülsə, təxminən C3 (bas üçün aşağı C) üçün harmoniklər yalnız 130Hz, 260Hz, 390Hz və s. tezliyi ilə mövcud ola bilər. Birinci harmonik əsas tezlikdən 1 dəfə çoxdur; ona görə də fundamental birinci harmoniklə eynidir. Fundamental və onun harmonikləri arasındakı əlaqə harmonik sıra adlanır [15, s. 22]. Bu akustik qanunu keçən əsrdə fransız fiziki Jan Baptista Jozef Furiye kəşf etmişdir. Buna görə də, hər istənilən səsin spektrini təşkil edən bu cür ciddi riyazi ardıcılıq Furiye sırası və ya Furiyenin akustik qanunu adlanır [30, s. 56-59].

Harmonik və ya oberton sırası səsin hələ qədim yunanların vaxtından bəri riyazi hesablamadan əldə edilib. Fundamental tezliyin və səsin digər komponentləri arasındakı tam nisbətə müəyyən edilir. Bu fenomen ilk araşdırmalarda monoxordda harmoniklər yaratmaqla tapılmışdı, daha sonra Hermann Ludvinq Ferdinand fon Helmholtz (simpatik vibrasiya vasitəsilə) yüksək notların səsləri içərisində bu quruluşun instrumental şəkildə mövcud olduğunu göstərə bilmişdi [9, s. 85-86].

Fundamentalın tam ədədi qatları olmayan obertonlarına parsiallar və ya qeyri-harmonik obertonlar deyilir. Əgər səsdə parsiallar varsa, onlar kobudluğa gətirib çıxarır və düzgün intonasiyanı çətinləşdirir. Onlar ifa zamanı, ümumiyyətlə, yalnız zədələnmiş və ya pozulmuş səslərdə olur. Musiqi səslərində, xüsusən ifa zamanı sağlam səsdə harmonik tonlar daha çox üstünlük təşkil edir.

Tembr hər bir musiqi səsinə mövcud olan obertonların unikal modelinin nəticəsidir. Bütün alətlər və səslər əvvəllər qeyd edildiyi kimi fundamental tezlik və obertonlar yaradır; lakin hər biri bunu müxtəlif nisbi amplitudalarla edir.

Qırtlaqdan çıxan səs səs traktından keçərək dəyişir və harmonik obertonlarla zənginləşir. Onlar çox vacibdir; bu obertonlar olmadan danışqda sait səslərin səslənməsi qeyri-mümkündür. Səs traktının saitlərlə və tembrdə digər dəyişikliklərlə nəticələnən (spektumda görünə bilən) rezonans zirvələrinə formantlar deyilir. Formant səs traktının rezonansıdır. Bu tərifdə əsas söz rezonansdır. Formantlar nə həqiqi səsdir, nə də titrəyişli səs qıvrımlarının funksiyasıdır. Formantı səs potensialına aid etmək daha yaxşı olardı, çünki onun gücləndirmə potensialı səs qıvrımları titrəməyə başlayanda üzə çıxır.

Əzələlər rezonans doğuran səs aparatının (boğaz, ağız və burun boşluqları) fiziki parametrlərini dəyişdirmək və beləliklə də müxtəlif növ formantlar yaratmaq iqtidarında olduğu üçün insan səsində formantların istifadəsi xüsusilə vacibdir. Bu, əslində bizə saitləri eşitməyə imkan verən mexanizmdir [9, s. 88]. Məsələn, Piterson öz məqaləsində 76 nətiqin səsləri üzərində saitlərin fundamental və formant tezliklərinin və formant amplitudlarının orta göstəricilərini tədqiq etmişdir (bax Cədvəl 1) [20, s. 183].

Cədvəl 1. 76 nətiqin (m- kişilər, w- qadınlar, ch- uşaqlar) səsləri üzərində saitlərin fundamental və formant (F1, F2, F3) tezliklərinin və formant amplitudalarının orta göstəriciləri

TABLE II. Averages of fundamental and formant frequencies and formant amplitudes of vowels by 76 speakers.

		i	ɪ	ɛ	æ	ɑ	ɔ	ʊ	u	ʌ	ɜ
Fundamental frequencies (cps)	M	136	135	130	127	124	129	137	141	130	133
	W	235	232	223	210	212	216	232	231	221	218
	Ch	272	269	260	251	256	263	276	274	261	261
Formant frequencies (cps)	M	270	390	530	660	730	570	440	300	640	490
	W	310	430	610	860	850	590	470	370	760	500
	Ch	370	530	690	1010	1030	680	560	430	850	560
F ₁	M	2290	1990	1840	1720	1090	840	1020	870	1190	1350
	W	2790	2480	2330	2050	1220	920	1160	950	1400	1640
	Ch	3200	2730	2610	2320	1370	1060	1410	1170	1590	1820
F ₂	M	3010	2550	2480	2410	2440	2410	2240	2240	2390	1690
	W	3310	3070	2990	2850	2810	2710	2680	2670	2780	1960
	Ch	3730	3600	3570	3320	3170	3180	3310	3260	3360	2160
Formant amplitudes (db)	L ₁	-4	-3	-2	-1	-1	0	-1	-3	-1	-5
	L ₂	-24	-23	-17	-12	-5	-7	-12	-19	-10	-15
	L ₃	-28	-27	-24	-22	-28	-34	-34	-43	-27	-20

Vokal traktının çoxlu formantları var ki, bunlar ümumiyyətlə F1, F2, F3 və s. olaraq ən aşağıdan yuxarıya doğru etikətlənir. Formant tezlikləri səs yolunun formasındakı dəyişikliklərlə, o cümlədən dilin vəziyyətinin dəyişdirilməsi, çənənin açılması və ya bağlanması, dodaqların yuvarlaqlaşdırılması və ya yayılması, qırtlağın yuxarı və ya aşağı salınması ilə dəyişdirilir.

Səs traktının formasındakı dəyişikliklər formant tezliklərinin proqnozlaşdırıla bilən hərəkətlərinə səbəb olur. Bu dəyişikliklərin əksəriyyəti altı əsas formant qaydaları vasitəsilə kodlaşdırıla bilər: 1) səs yolunun ön hissəsindəki daralma F1-i aşağı salır və F2-ni qaldırır; 2) səs traktının arxasındakı daralma F1-i yüksəldir və F2-ni aşağı salır; 3) səs traktının uzadılması zamanı bütün formant tezlikləri bərabər şəkildə azalır; 4) səs traktının qısaldılması zamanı bütün formant tezlikləri bərabər şəkildə çoxalır; 5) bütün formant tezlikləri dodaqların yuvarlaqlaşdırılması ilə bərabər şəkildə azalır və dodaqların yayılması ilə artır; 6) artan ağız açılışı (çənənin aşağı salınması) F1-i qaldırır [15, s. 41].

Səs formantı

Səs formantını bir çox səs tədqiqatçıları, o cümlədən səsşünas alim və Opera Səs və Nitq Mərkəzinin icraçı direktoru, Solt Leyk Sitidəki Yuta Universitetinin Otolaringologiya/Baş və Boyun Cərrahiyyəsi Departamentinin professoru, Ayova Universitetinin Kommunikasiya elmləri Departamentinin professoru İnqo R.Titze və dünya şöhrətli alim, səs tədqiqatçısı, Kral Texnologiya İnstitutunun fəxri professoru, elmlər doktoru Yohan Sundberq, elmi akustik təhlillərdə səs formantını akademik klassik (opera), çin operası, estrada, rok, pop, hevi-metal, caz, vokal belting, musiqili teatr üslubu, yodl (müxtəlif xalqların mədəniyyətində), tuva boğaz ifaçılığı (hoomey) kimi müxtəlif ifa üslublarında tədqiq etmişlər.

Orkestrin müşayiəti ilə mikrofonsuz oxuduqlarına görə opera ifaçılarının səsini hansı akustik komponentin gücləndirməsi, onların mikrofondan istifadə etmədiklərinə baxmayaraq böyük orkestr üzərindən eşidilməyə faktı alimlərdə xüsusi maraq doğururdu.

Səs formantı (*singer's formant*) anlayışını ilk dəfə Y. Sandberq təqdim etmişdir. O, “*Articulatory interpretation of the “singing formant”*” və “*Level and center frequency of the singer's formant*” adlı tədqiqatlarında belə izah edir: səs formantı, xüsusən bas, bariton, tenor və altoda klassik ifaçıların səslərinin akustik signalının ayrılmaz tərkib hissəsi kimi tanınan xüsusi akustik hadisədir. Məhz səs formantı opera ifaçılarının səslərinin yüksək səli orkestrin müşayiətinə baxmayaraq eşidilməsinə imkan verir [24, s. 176]. Y. Sandberq yazır ki, bu akustik hadisə üçüncü, dördüncü və beşinci formantların qruplaşması nəticəsində yaranan səs enerjisində nəzərə çarpan piki ifadə edir. Səsin təsnifatından asılı olaraq səs formantı kimi müəyyən edilən güclü spektral piklər akustik spektrin yuxarı hissəsində 2,5 və 3,3 kHs arasında üzə çıxır [24, s. 176]. Opera ifasında tətbiq edilən ideal texnika səs aparatının elastik olmasını, qırtlağın endirilməsini və təbii registrlərin inteqrasiyasını tələb edir. Professor Y.Sandberq daha sonra belə izah edir: “Səs formantı qırtlağın endirilməsinin (sabitliyinin) nəticəsidir və bu da öz növbəsində yuxarı formantların qruplaşmasına şərait yaradır” [24, s. 176]. Beləliklə, qırtlağın endirilməsi (sabitliyi) klassik müğənnilərin ucadan ifasına kömək edir. Səs formantı həm də nitq yolunun fizioloji quruluşundan çox asılıdır. Professor Y.Sandberqə görə, səs formantı qırtlağın forması və qırtlağın açılışı ilə udlaq arasındakı nisbi genişlənmə ilə əlaqədardır [23, s. 838].

Səs alimləri hesab edirlər ki, səs formantı qırtlaqda, yəni *qlottisdən epiglottisin* yuxarı hissəsinə qədər olan bölgədəki rezonansların nəticəsidir. Bu boruya bənzər anatomik bölgə müstəqil rezonator kimi fəaliyyət göstərə bilər; onun uzunluğu tipik səs formantı diapazonunda rezonans tezliyi ilə əlaqələndirilir.

Orofarenksin ölçüsünün qırtlaq çıxışına nisbətinin də vacib olduğuna inanılır. I.Titze və Y.Sundberq cingiltili parlaq səsin (*ringing voice*) meydana gəlməsi üçün bu nisbətin altıda bir bölgəsində olması lazım olduğunu iddia edirlər. Onlar həmçinin bildirirlər ki, bu vəziyyət yalnız qırtlaq rahat, aşağı vəziyyətdə tutul-

duqda baş verə bilər. Ohayo ştatının Dövlət Universitetinin Səs üzrə professoru və *Swank Voice* Laboratoriyasının direktoru professor Skot MakKoy isə bunu təkzib edir. S.MakKoy belə yazır: “Mənim studiyama çoxlu tələbələr – adətən gənc tenorlar – gəlib, onlar hələ qırtlaqlarını qaldırmadan oxumağı öyrənməyiblər, lakin güclü səs formantı ilə oxuyurlar. Qırtlağın daha təbii, sərbəst mövqeyə enməsinə yol verildikdə, səsləri, şübhəsiz ki, daha yaxşı ton balansına nail olur, lakin səslərindəki cingilti əvvəldən var idi” [15, s. 47-48].

Klassik üslubda təlim keçmiş baslar, baritonlar, tenorlar və *mezzo-soprano*ların əksəriyyəti səs formantından bu və ya digər dərəcədə istifadə edir. Soprano-lar üçün bu daha az əhəmiyyət kəsb edir, çünki sopranolarda amplituda təbii olaraq yüksələn tonla artır. Nəticə etibarı ilə, sopranolar adətən səs formantının köməyi olmadan, xüsusən də yüksək tessitura və amplitudada oxuyarkən orkestr üzərindən eşidilə bilər. Vokalçılar səs formantından bütün janrlarda istifadə etmirlər. Səsi gücləndirmək üçün mikrofonlara etibar edən kommersiya və ya populyar üslublarda səs formantını nadir hallarda eşitmək olar [15, s. 48].

Vokal muğam ifaçılığı klassik opera ifaçılığına bənzəməsə də, buna baxmayaraq, muğam ifaçıları da uca səslə oxuyurlar. Bunu nəzərə alaraq, müəllif Məcnun rolundakı xanəndələrin səslərinin ifa zamanı uzunmüddətli orta spektrini təhlil edərək səs formantının mövcudluğunu müəyyən edir. Xüsusən, “Leyli və Məcnun” muğam-operasında muğam ifaçıları məhz klassik Azərbaycan xanəndələri kimi oxusalar da, opera ifaçıları kimi opera janrında olduğu kimi mikrofon-suz orkestr müşayiəti ilə ifa edirlər. Bunu nəzərə alsaq, sual yaranır ki, muğam ifaçılarının zilə yüksəlmələri üçün səslərini nə gücləndirir?

Hipotez

Ola bilsin ki, Məcnun rolunu ifa edən xanəndələrin ifa texnikası klassik opera ifaçıların fonasiya zamanı səs rejiminə bənzəsin və beləliklə, qırtlağın nisbətən endirilməsini təmin etməklə vokal səsdə səs formantının mövcud olmasına gətirib çıxarsın?

Fərz edilir ki, səs formantı mövcud olmasa da xanəndələr bəmdən zilə keçərkən yüksək tessiturada ifa edirlər, yəni təbii akustik qanunlara əsasən səslərinə amplituda yüksəlir və beləliklə uca parlaq səslə ifa edə bilirlər. Bu da nəticədə fizioloji qanunlara əsasən xanəndələrin bəm diapazonda oxuyarkən və sinə səslərini yuxarı zil diapazonuna qaldırarkən dominant tiroaritenoid (TA) rejiminə üstünlük vermələri deməkdir.

İrəli sürülən fərziyyələr vokal muğamın akustik və fizioloji xüsusiyyətlərinə dair tədqiqatlarda araşdırılır.

Layihə iştirakçıları

Müəllifin fəlsəfə doktoru dissertasiya işinin çərçivəsində diqqət mərkəzində xanəndələrin olduğunu nəzərə alaraq, xüsusən də “Leyli və Məcnun” muğam

operasının özündə muğamla operanın, Şərq və Qərb ifaçılıq üslublarının möhtəşəm sintezini ehtiva etdiyini nəzərə alaraq bu məqalədə həmin operadan Məcnun rolunu ifa edən dörd görkəmli xanəndə səslərinin akustik təhlili aparılmışdır. “Leyli və Məcnun” Azərbaycan muğam operasından Məcnun rolunu ifa edən xanəndələrin səs göstəriciləri LTAS əyrilərinin qrafikinə əsasən müqayisə olunmuş və tezlik spektrləri üzrə enerjinin paylanmasında ümumi amillər müəyyən edilmişdir. Xanəndələrdə səs formantının (*singer's formant*) olub-olmamasını müəyyən etmək üçün onların səslərinin akustik parametrləri uzunmüddətli orta spektr (*Long-Term Average Spectrum*, LTAS) vasitəsilə təhlil edilmişdir.

Məcnun rolundakı subyektlərdən biri Azərbaycan SSR xalq artisti, görkəmli muğam və opera müğənnisi Əbülfət Əliyevdir. İlk ifalarını Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski və Musa Şuşinski kimi sənətkarlar dinləyib. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının solisti olub. Repertuarında 400-dən artıq xalq və bəstəkar mahnısı yer alıb. 1971-ci ildə Moskvada keçirilən Ümumdünya Musiqi Konqresində iştirak edən xanəndə yüksək ifaçılıq bacarığına görə UNESCO-nun döş nişanına və diplomuna layiq görülmüşdür [39].

Məcnun rolundakı digər tədqiqat subyekti Azərbaycan xanəndəsi, professor, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının “Muğam” kafedrasının müdiri, XX əsrin ikinci yarısında Qarabağ xanəndəlik məktəbinin görkəmli nümayəndələrindən biri olan Azərbaycan SSR xalq artisti Arif Babayevdir. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına, Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrına solist kimi dəvət olunan Arif Babayev bu teatrın səhnəsində muğam operalarında Məcnun, Kərəm (Ü.Hacıbəyov – “Leyli-Məcnun”, “Əsli və Kərəm”), Aşıq Qərib (Z.Hacıbəyov – “Aşıq Qərib”), Camal (Ş.Axundova – “Gəlin qayası”) kimi yaddaqalan obrazlar yaratmışdır. Arif Babayevin ifasında bütün muğam dəstgahları səslənmiş və lentə alınaraq AzTR Fonduna daxil olmuşdur. Onun yaradıcılığında “Şur”, “Segah” muğam dəstgahları, “Arazbari”, “Qarabağ şikəstəsi” zərbi muğamları xüsusi yer tutur. Xüsusilə, “Segah” muğamını Arif Babayev təkrarolunmaz bir üslubda oxumuşdur. 1998-ci ildə “Şöhrət” ordeni ilə təltif olunmuşdur.

Məcnun rolundakı digər tədqiqat subyekti dünya şöhrətli muğam ifaçısı, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Alim Qasımovdur. Onun tövsiyəsi və iştirakı ilə 2018-ci ildə ABŞ-da məşhur musiqiçi Yo-yo Ma və xoreoqraf Mark Morris opera, muğam, balet və rəqs sənətlərini birləşdirərək “Leyli və Məcnun” operasının yeni interpretasiyasını dünyaya təqdim ediblər [42, 41]. Paris şəhər teatrı ilə Azərbaycanın Fransadakı səfirliyinin təşkilatçılığı, Heydər Əliyev Fondu və Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin dəstəyi ilə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Alim Qasımovun və Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Fərqanə Qasımovanın Paris Filarmoniyasında konserti olub və təkcə Fransada deyil, dünyanın bir çox ölkələrində dəfələrlə çıxış ediblər [35]. 2008-ci ildə Alim Qasımov “Şöhrət” ordeni ilə təltif olunmuşdur. Əliyeva Lətifəxanımın “Muğamın Meracı” adlı kitabında Alim Qasımov sənətinin gizli çalarları haqqında düşüncələr toplusunda

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru Siyavuş Kərimi belə qeyd etmişdir: “Alim Qasimov dünyanın elit sənət tamaşaçıları qaçortasındadır. O, Stinq, Santana, Yo-yo Ma kimi mahir ifaçıların, yəni onların aid olduğu qaçortanın üzvlərindən biridir” [2, s. 97].

Məcnun rolundakı digər tədqiqat subyekti daha bir muğam ifaçısı, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Mənsun İbrahimovdur. O, “Leyli və Məcnun” operasında ifa etdiyi Məcnun roluna görə tamaşaçılar arasında “Məcnunun Məcnunu” ləqəbi ilə tanınır. “Məcnunun Məcnunu” adlı kitabda qeyd olunur: “Mənsun İbrahimov Məcnun rolunun ifaçısı kimi 1995-ci ildə Məhəmməd Füzulinin 500 illik yubileyi münasibətilə YUNESKO-nun İraqda, Moskvada və Bakıda keçirilən silsilə tədbirlərində də iştirak etmişdir” [1, s. 48]. 2010-cu ildə Azərbaycan Prezidentinin Sərəncamına əsasən “Şöhrət” ordeni ilə təltif olunmuşdur. 30 dekabr 2020-ci ildə Azərbaycan milli musiqi sənətinin inkişafında böyük xidmətlərinə görə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev tərəfindən “Şərəf” ordeni ilə təltif olunmuşdur [37].

Muğam və opera janrlarında vokal səslər arasındakı akustik fərqləri müqayisə etmək üçün subyekt qismində tədqiqatımızda həmçinin opera ifaçısı, tenor, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Samir Cəfərov iştirak edir. Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında Koroğlu, Cüzeppe Verdinin “Traviata” operasında Alfred və “Riqoletto”da Hersoq partiyalarını ifa edib. 2001-ci ildə Almatıda keçirilən Vokalçıların Beynəlxalq Müsabiqəsinin laureatı olmuşdur (II yer). 2002-ci ildə Moskva şəhərində “Qalina Vişnevskayanın Opera Mərkəzi”ndə təhsil almışdır. Repertuarında Avropa, Rusiya və Azərbaycan bəstəkarlarının operalarının aparıcı partiyaları, habelə mahnı və romanslar təmsil olunmuşdur. Prezident Mükafatına bir neçə dəfə layiq görülmüşdür [36].

Metodologiya

Tədqiqatda akustik alətlərdən istifadə etməklə keyfiyyət və kəmiyyət metodologiyaları tətbiq edilir; müsahibələr, müşahidələr, perseptiv tədqiqatlar aparılır; musiqişünaslıq və vokal elmi pedaqogikasına dair elmi ədəbiyyata, o cümlədən *Journal of Voice* və *Journal of Singing* jurnallarına istinadlardan, eləcə də dünyada aparılan səs tədqiqatları nəticəsində alınmış məlumatdan və elmi sübutlardan (məsələn, *J.Sundberg, Hollien, Seidner, Schutte, Wendler & Rauhut, D. Miller, G. Miller Bloothoof & Plomp, Burns* və s.) istifadə edilir. Bundan əlavə, akustik parametrləri təhlil etmək və tezlik spektrləri üzrə enerjinin paylanmasında ümumi amilləri müəyyən etmək üçün uzunmüddətli orta spektrdən (LTAS) istifadə edilir. Dörd peşəkar dünya şöhrətli Azərbaycan muğam ifaçıları “Leyli və Məcnun” muğam operasından eyni parçaları bəmdə və zildə ifa edirlər. Tədqiqat subyektlərinin səs signalının müəyyən zaman aralığında spektral xüsusiyyətlərinə dair uzunmüddətli orta spektr (LTAS) ayrıləri diaqram şəklində qurulmuşdur. Xanəndə səslərinə dair əldə edilmiş LTAS ayrıləri diaqram şəklində üst-üstə qo-

yulmaqla səslər arasındakı akustik dəyişiklik aşkar edilmişdir. Xanəndələrin və opera ifaçısının səslərinə dair LTAS ayrılırları diaqram şəklində üst-üstə qoyulmaqla muğam və opera janrlarında səslər arasındakı akustik fərqlər müqayisə edilmişdir. LTAS ayrılırlarındakı piklərə əsaslanaraq bütün subyektlərdə, opera ifaçısı da daxil olmaqla, səs formantının varlığına və ya yoxluğuna dair təhlil aparılmışdır.

Metod və alətlər

Akustik təhlil məqsədilə Məcnun rolunda çıxış edən bütün subyektlərin ifaları Azərbaycan Televiziyasında yazılmış və *Youtube* video paylaşma sisteminə yerləşdirilmiş video çarxlar [32, 32, 35, 38] üzərindən götürülmüşdür.

Fizioloji təhlil məqsədilə xanəndə Alim Qasimovun və xanəndə Mənsur İbrahimovun səsləri həmçinin Azərbaycan Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin peşəkar səsyazma studiyasında lentə alınmışdır. Tenor Samir Cəfərovun səsi isə “Planet Parni iz Baku” kinostudiyasında lentə alınmışdır. Səsyazmalar üçün Behringer X32 audio mikşinq konsolu və NEWMANN U87 Ai peşəkar mikrofondan istifadə edilmişdir, diskretləşdirmə tezliyi 48000Hz. Mikrofon kalibrlənmiş və 0° düşmə bucağı ilə dodaqdan-ağıza 25 sm məsafədə və çənədən 3 sm aşağıda yerləşdirilmişdir.

Akustik məlumatlar səs fayllarının işlənməsi və təhlili üçün səs redaktoru olan *Sopran* (www.tolvan.com) kompüter tətbiqindən istifadə etməklə toplanmışdır. Mövcud yüksək keyfiyyətli səs yazılarından orta uzunluğu 15 saniyə olan səs nümunələri götürülmüşdür. Hər bir ifaçının müxtəlif improvizasiya elementlərindən istifadə etməsi səbəbindən uzunluqda kiçik fərqlər ortaya çıxmışdır. İlk növbədə bütün səs yazılarından instrumental hissələr təcrid olunmuşdu. Yüksək keyfiyyət əldə etmək üçün 16000 Hz diskretləşdirmə tezliyi təyin edilmişdir. Kişi muğam ifaçılarının səs aparatının akustik parametrləri, xüsusən də səs gücü, səs tezliyi, səs forması, vibrato, səs diapazonu, səs tembri, səsin akustik formantları, osilloqram, spektroqram, uzunmüddətli orta spektr (LTAS) vasitəsilə toplanaraq təhlil edilmiş, daha sonra Microsoft Excel-ə köçürülmüş və diaqramlarda ümumləşdirilmişdir.

Təhlil

LTAS: Bəm, aşağı diapazon: “Leyli və Məcnun” muğam operası

İfaçı 1. Birinci subyekt, Əbülfət Əliyevin bəm diapazonunda ifası zamanı səsinin LTAS təhlili aşağıdakıları göstərdi. Səs formantı (*singer's formant*) diapazonunun 2,5-3,3 kHs aralığında baş verə biləcəyini nəzərə alsaq, gözlənilən səs formantı diapazonunda 2698 Hz və -59 dB-də pik qeydə alınır. Bununla belə, yuxarıda göstərilən məlumat səs formantın mövcudluğunu nəzərdə tutmur, çünki vizual olaraq, diaqramdakı ən yüksək pik səs formantın gözlənilən diapazonundan əvvəl müşahidə olunur.

İfaçı 2. İkinci subyekt, Arif Babayevin bəm diapazonunda ifası zamanı səsinin LTAS təhlili aşağıdakıları göstərdi. Səs formantın gözlənilən diapazonunda 2698 Hs və -48 dB-də pik qeydə alınır. Qeydə alınmış pik vizual olaraq qabardığına görə, bu da səs formantın mövcudluğunu göstərir.

İfaçı 3. Üçüncü subyekt, Alim Qasimovun bəm diapazonunda ifası zamanı səsinin LTAS təhlili aşağıdakıları göstərdi. Səs formantın gözlənilən diapazonunda 2572 Hs və -72 dB-də pik qeydə alınır. Qeydə alınmış pik vizual olaraq qabardığına görə, bu da səs formantın mövcudluğunu göstərir.

İfaçı 4. Dördüncü subyekt, Mənsur İbrahimovun bəm diapazonunda ifası zamanı səsinin LTAS təhlili aşağıdakıları göstərdi. Səs formantın gözlənilən diapazonunda 2258 Hs və -44 dB-də pik qeydə alınır. Qeydə alınmış pik vizual olaraq qabardığına görə, bu da səs formantın mövcudluğunu göstərir.

LTAS: Zil, yuxarı diapazon: “Leyli və Məcnun” muğam operası

İfaçı 1. Birinci subyekt, Əbülfət Əliyevin zil diapazonunda ifası zamanı səsinin LTAS təhlili aşağıdakıları göstərdi. Gözlənilən səs formantı diapazonunda 2635 Hs və -54 dB-də pik qeydə alınır. Bununla belə, yuxarıda göstərilən məlumat səs formantın mövcudluğunu nəzərdə tutmur, çünki vizual olaraq, diaqramdakı ən yüksək pik səs formantın gözlənilən diapazonundan əvvəl müşahidə olunur.

İfaçı 2. İkinci subyekt, Arif Babayevin zil diapazonunda ifası zamanı səsinin LTAS təhlili aşağıdakıları göstərdi. Gözlənilən səs formantı diapazonunda -45 dB-də müvafiq olaraq 2572 Hs və 2886 Hs tezliyi ilə piklər klasteri qeydə alınır. Qeydə alınmış piklər klasteri vizual olaraq qabardığına görə səs formantın mövcudluğunu göstərir.

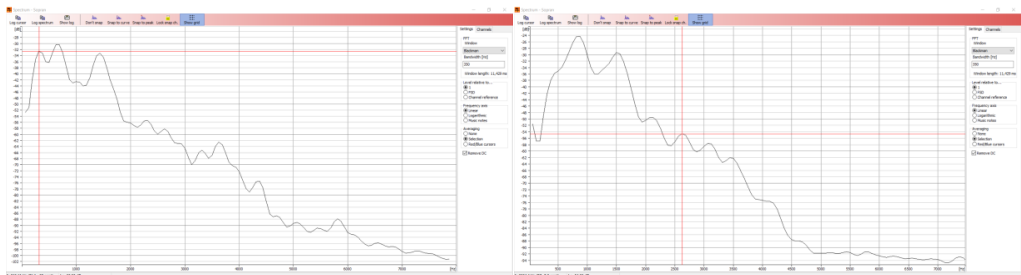
İfaçı 3. Üçüncü subyekt, Alim Qasimovun zil diapazonunda ifası zamanı səsinin LTAS təhlili aşağıdakıları göstərdi. Səs formantın gözlənilən diapazonunda 2509 Hs və -45 dB-də pik qeydə alınır. Qeydə alınmış pik vizual olaraq qabardığına görə, bu da səs formantın mövcudluğunu göstərir.

İfaçı 4. Dördüncü subyekt, Mənsur İbrahimovun zil diapazonunda ifası zamanı səsinin LTAS təhlili aşağıdakıları göstərdi. Səs formantın gözlənilən diapazonunda 2760 Hs və -38 dB-də pik qeydə alınır. Bununla belə, yuxarıda göstərilən məlumatlar səs formantın mövcudluğunu nəzərdə tutmur, çünki vizual olaraq, diaqramdakı ən yüksək pik səs formantın gözlənilən diapazonundan əvvəl müşahidə olunur.

Cədvəl 2. “Leyli və Məcnun” Azərbaycan muğam operasından Məcnun rolunu ifa edən xanəndələrin səslərinin və opera ifaçısının səsinin uzunmüddətli orta spektr (LTAS) göstəricilərinin ədədi ortası

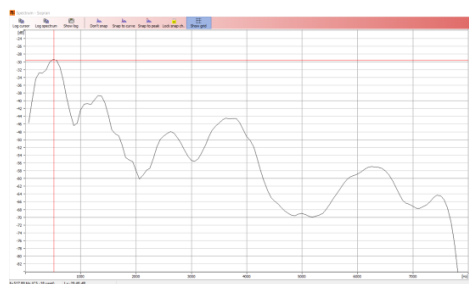
		Subyektlər				
		Xanəndə Əbülfət Əliyev	Xanəndə Arif Babayev	Xanəndə Alim Qasımov	Xanəndə Mənsur İbrahimov	Tenor Samir Cəfərov
Orta tezlik [Hz]	Pik 1	753	690	753	627	677
	Pik 2	1474	1317	1380	1600	1461
	Pik 3	2635	2698	2604	2541	2557
	Pik 4	3639	3639	3576	3608	3212
Səs gurluğu [dB]	Səs gurluğu 1	-27,0	-27,5	-34,0	-22,5	-47,4
	Səs gurluğu 2	-31,0	-35,0	-47,5	-34,0	-48,4
	Səs gurluğu 3	-57,0	-47,5	-59,0	-41,0	-52,8
	Səs gurluğu 4	-63,0	-48,5	-62,0	-46,0	-54,8
Orta LTAS piklərin səs gurluğundakı fərq [dB]	Fərq 2-1	-4,0	-7,5	-13,5	-11,5	-1,0
	Fərq 3-1	-30,0	-20,0	-25,0	-18,5	-15,1
	Fərq 4-1	-36,0	-21,0	-28,0	-23,5	-19,5

“Leyli və Məcnun” Azərbaycan muğam operasından Məcnun rolunu ifa edən xanəndələrin səslərinin bəmdə və zildə, habelə opera ifaçısı Samir Cəfərovun səsinin spektrum təsviri

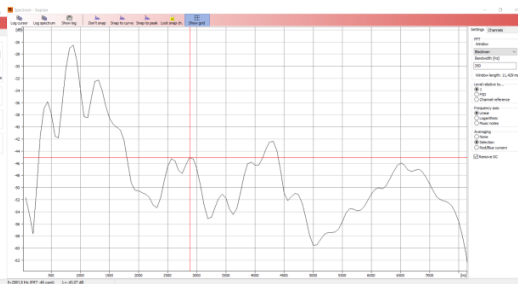


1. Əbülfət Əliyev Bəm Spektrum F=316,1Hz

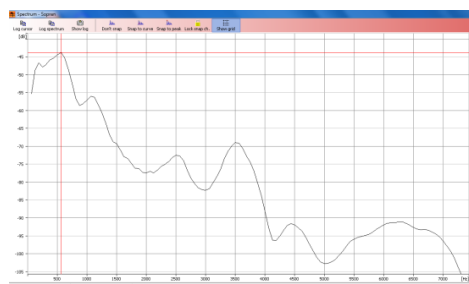
2. Əbülfət Əliyev Zil Spektrum F=2624,4Hz



3. Arif Babayev Bəm Spektrum $F=517,9\text{Hz}$



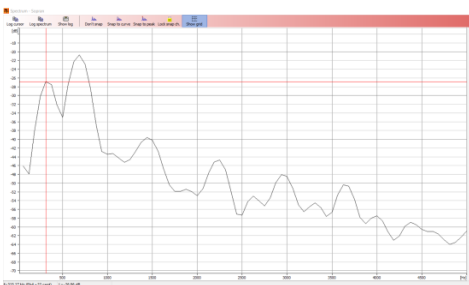
4. Arif Babayev Zil Spektrum $F=2881,8\text{Hz}$



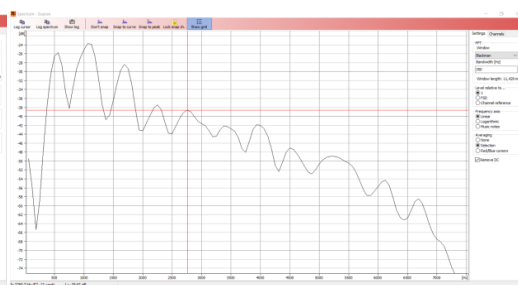
5. Alim Qasımov Bəm Spektrum $F=564,6\text{Hz}$



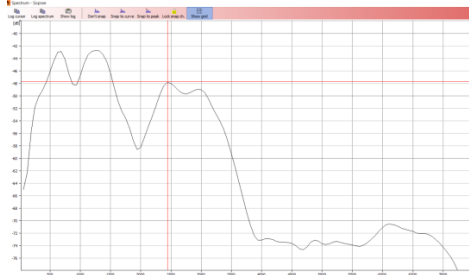
6. Alim Qasımov Zil Spektrum $F=3501,2\text{Hz}$



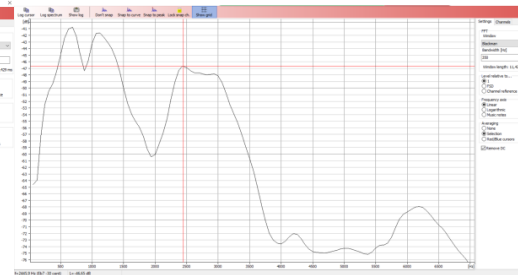
7. Mənsüm İbrahimov Bəm Spek. $F=315,2\text{Hz}$



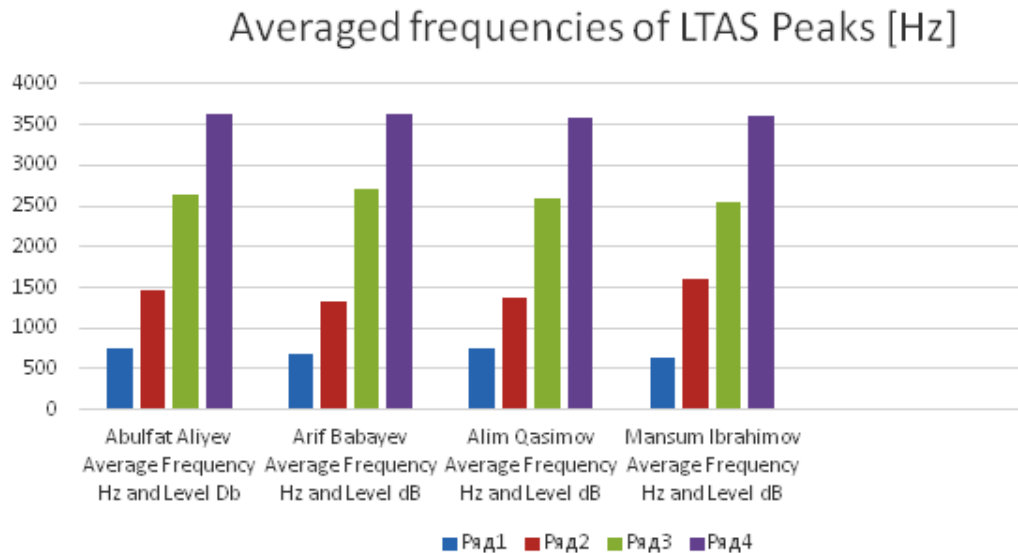
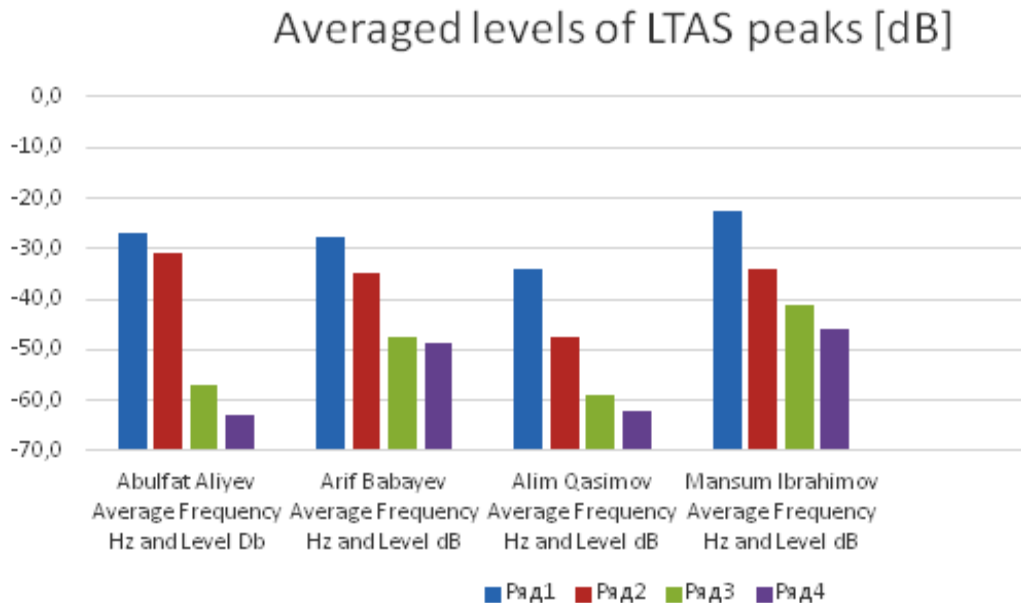
8. Mənsüm İbrahimov Zil Spek. $F=2760,7\text{Hz}$



9. Samir Cəfərov Opera “Sevil” Spek. $F=690\text{Hz}$



10. Samir Cəfərov Opera “Donizetti” Spek. $F=2445,9\text{Hz}$

Histoqram 1. Uzunmüddətli orta spektr (LTAS) piklərin orta tezliyi [Hz]**Histoqram 2. Uzunmüddətli orta spektr (LTAS) piklərin orta gurluğu [dB]**

Histogram 3. Uzunmüddətli orta spektr (LTAS) piklərin orta gurluq qiymətlərinin fərqi [dB]

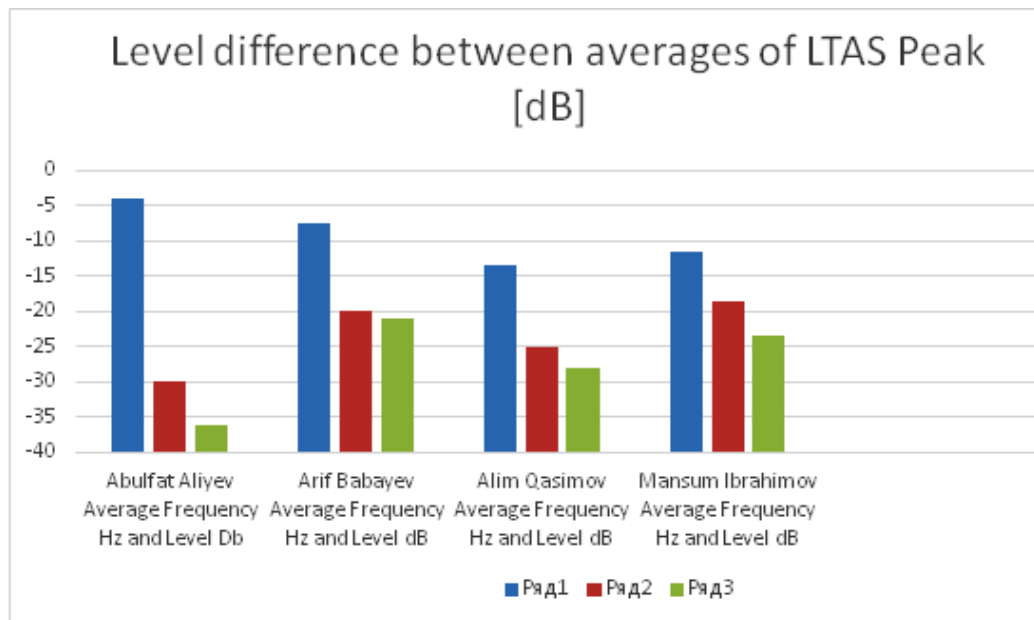
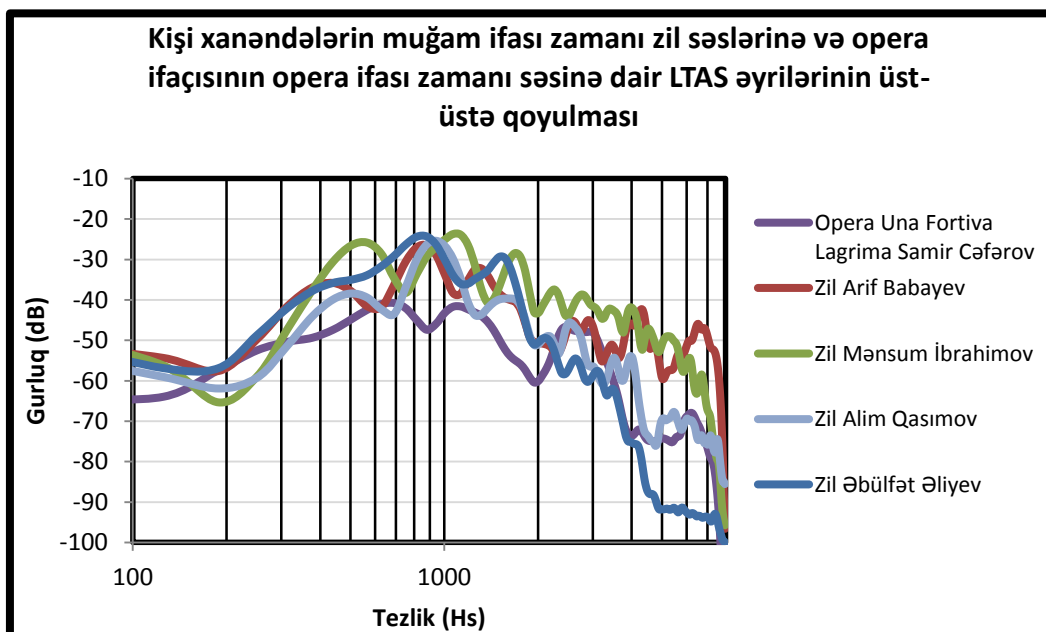
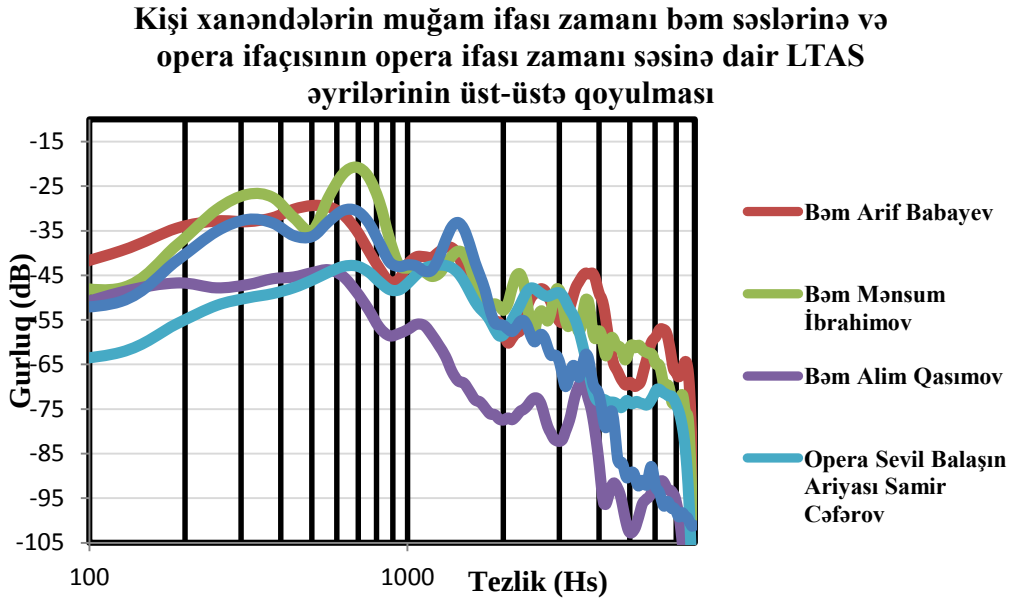


Diagram 1. Kişi xanəndələrin muğam ifası zamanı zil səslərinə və opera ifaçısının opera ifası zamanı səsinə dair LTAS ayrılalarının üst-üstə qoyulması



Diaqram 2. Kişi xanəndələrin muğam ifası zamanı bəm səslərinə və opera ifaçısının opera ifası zamanı səsinə dair LTAS ayrılmasının üst-üstə qoyulması



Müzakirə və nəticə

LTAS vasitəsilə akustik təhlili onu göstərdi ki, “Leyli və Məcnun” Azərbaycan muğam operasından Məcnun rolunu ifa edən xanəndələrin, dünya şöhrətli Azərbaycan SSR xalq artistləri Əbülfət Əliyevin və Arif Babayevin, Azərbaycan Respublikasının xalq artistləri Alim Qasımovun və Mənsüm İbrahimovun səslərində vokal muğam materialının tonallığı, tessiturası və mətnindən asılı olaraq səs formantı (*singer's formant*) həm aşağı registrdə – bəmdə, həm də yuxarı registrdə – zildə, bəzi musiqi parçalarında aşkar olunmuşdur və bəzilərinə isə mövcud olmamışdır. Xanəndələrdən fərqli olaraq opera ifaçısı, Samir Cəfərovun ifa etdiyi bütün parçalarda səs formantı aşkar olunmuşdur.

Inqo Titze və *Yohan Sundberqə* görə, səs formantı qırtlağın forması və qırtlağın açılışı ilə udlağın arasındakı nisbi genişlənmə ilə sıx əlaqəlidir, yəni qırtlaq rahat, aşağı vəziyyətdə tutulduqda səsdə xüsusi “cingilti” (*ringing voice*) (səs formantı mövcud olduqda) meydana gəlir, lakin *Skott MakKoyun* təcrübəsi bunu təkzib edir. S. MakKoyun dediklərinə əsaslanaraq, fərz etmək olar ki, ifa zamanı uzadılmış qırtlaq səs formantının mövcudluğunu istisna etmir [15, s. 48]. Əgər Y. Sundberqin sözlərinə əsaslanaraq, bilirik ki, qırtlağın sabitliyi səs formantının mövcudluğundan xəbər verdiyi kimi, ifa zamanı qırtlağın yüksək mövqeyi də səs formantının yoxluğundan xəbər verir.

Digər tərəfdən, tədqiqatda bəzi musiqi parçalarında, xüsusən də aşağı bəmədən yüksək zilə keçid zamanı, səs formantının yoxluğu aşkar olunduğunu, həmçinin Məcnun rolundakı tədqiqat subyektlərinin Məcnun partiyasını elektron gücləndiricilərdən istifadə etmədən mikrofonsuz ifa etdiklərini nəzərə alsaq, sual yaranır ki, xanəndələrin səs aparatının hansı akustik xüsusiyyətləri səslərini ifa zamanı gücləndirir? Necə oldu ki, bütün dörd xanəndələrin səsi orkestr üzərindən süzülüb opera zalının son cərgələrinə kimi çatırdı?

İlk növbədə, onu qeyd etməliyik ki, Məcnun rolundakı subyektlər yeni başlayan tələbələr deyil, onlar peşəkar ifaçılar, dünya miqyasında uzun illər təcrübəsi olan xanəndələrdir, muğam ifası zamanı böyük məharətlə səsə hakim olmağı, o cümlədən qırtlağın fizioloji funksiyalarından istifadəni yaxşı bilirlər.

İkincisi, səs formantının qırtlağın endirilməsinin (sabitliyinin) nəticəsi olduğunu nəzərə alaraq demək olar ki, bəzi tədqiqat subyektləri ifa zamanı qırtlağı sabit və endirilmiş mövqedə saxlamışlar, bu da səs formantının varlığını izah edir. Klassik opera janrında ifa edən tenor Samir Cəfərov ifa zamanı qırtlağını stabil saxladığı üçün bütün musiqi parçalarında səs formantı aşkar olunmuşdur.

Bəzi musiqi parçalarında səs formantının olmamasına, lakin buna baxmayaraq orkestr üzərindən yüksək və parlaq səsin çıxmasına gəldikdə isə, fərz edə bilərik ki, tədqiqat zamanı Məcnun rolundakı muğam ifaçıları aşağı diapazonda, yəni bəmdə, sinə səsinə istifadə edirdi, daha sonra isə sinə səslərini yuxarı diapazona, zilə qaldırırdılar.

Qeyd etməliyik ki, səs formantı nitq yolunun fizioloji quruluşundan çox asılıdır. Bütün akustik təbiiqlər, o cümlədən LTAS təhlili, akustik parametrləri ölçərkən və səs signallarını hesablayarkən, səs aparatının fiziki fəaliyyətini əks etdirir ki, bu da səs formantı haqqında olan sualları aydınlaşdırmağa kömək edir. Çoxsaylı çarpaz akustik və fizioloji tədqiqatlar göstərdi ki, qırtlağın qaldırılması sinə səsinin baş registrə uzanması nəticəsində, baş registrə keçmədən, yəni CT (krikotiroid) əzələsindən istifadə etmədən baş verir. Bu zaman səs formantı həmişə müşahidə olunmur və bu texnika əvvəllər göstərilən bir çox fərqli xalq janrlarında istifadə olunur. Tədqiqat zamanı müəyyən olub ki, Məcnun rolundakı muğam ifaçıları bəzi musiqi parçalarında bəmdən zilə keçərkən TA (tiroaritenoid əzələ) dominant rejimə üstünlük verirlər.

Donald Qrey Miller özünün *“Resonance in singing: voice building through acoustic feedback”* kitabında sinə və baş registrlərinin funksiyasını izah edir [16, s. 50, 59-78]. Dr. D. Q. Miller yazır ki, sinə registri – dominant tiroaritenoid əzələdir (thyroarytenoid muscle, TA) və bu rejimdə səs telləri qısılır və qalınlaşır. Digər tərəfdən, baş registrində krikotiroid əzələsi (cricothyroid muscle, CT) üstünlük təşkil edir və səs telləri uzanır və sərtləşir [16, s. 50, 59-78].

Digər klassik səs tədqiqatçısı, Riçard Miller qeyd edir ki, klassik ifada müğənnilər vokal xəttin leqato, gözəlliyi və hamarlığı məqsədi ilə sinə və baş registrləri arasındakı keçidləri hamarlaşdırmağa çalışırlar. Bununla belə, bəzi mü-

ğənnilər registrləri birləşdirərkən səslərini ya dominant tiroaritenoid əzələ (TA) və ya dominant krikotiroid əzələ (CT) ilə çıxarırlar [17, s. 287-290]. Dr. R. Miller izah edir ki, bir rejimdən digərinə keçid zamanı baş verən əzələ dəyişiklikləri balansın yaradılmasında və təsvir olunan iki registr rejiminin birləşdirilməsində mühüm rol oynayır. Eyni zamanda, o qeyd edir ki, akustik amillər də rejimlərin birləşməsinə, eləcə də səsə *passagio* vasitəsilə keçidinə mühüm və bir-birindən asılı təsir göstərir. Təcrübəsiz tələbələr bir rejimdən digərinə keçid zamanı səslərinə nəzarət etmirlər. Lakin, təlim keçmiş peşəkar müğənnilər iki rejim arasında asanlıqla keçid edir, həmçinin, bədii məqsədlər üçün bir rejimi digərinin üzərindən istifadə edə bilirlər. Vokal pedaqoji terminologiyada bir rejimin digərinə nəzərən daha çox üstün tutulmasına miksinq deyilir. Miksinq zamanı vokal balansını saxlamaq məqsədilə müğənnilər çox vaxt dominant tiroaritenoid (TA) və ya dominant krikotiroid (CT) yanaşmalar arasında seçim etməli olurlar. Bəzi hallarda bu, həm də vokal materialının vokal repertuarından, tonallığından, tessiturasından və mətnindən asılıdır.

Klassik opera ifaçıları sözləri yüksək emosiya ilə ifadə etmək üçün çox vaxt güclü sinə səsindən, yəni dominant tiroaritenoid (TA) yanaşmasından istifadə edirlər. Bu yanaşma həmçinin, bas, bariton, tenor və ya altonun yüksək diapazonunda da aşkar edilə bilər. İfaçılara qırtlağı qaldırmadan nisbətən yüksək səs diapazonunda sinə səsindən istifadə etməyi öyrətmək lazımdır ki, orkestrin müşahidəsi fonunda sinə səsi eşidilsin.

Bu səbəbdən belə nəticə çıxarılır ki, tədqiqat zamanı Məcnun rolundakı muğam ifaçıları muğamı bəmdə ifa edərkən sinə registrindən (dominant tiroaritenoid əzələ (TA) rejimindən) istifadə edirdilər, bu cür ifa zamanı çoxsaylı aşağı obertonlar əmələ gəlir və hər birinin özünəməxsus individual akustik spektrə malik olmasına baxmayaraq onların səslərində isti məxməri rənglər üstünlük təşkil edir. Yəni bu fonasiya rejimində təkcə bəmdə deyil, həm də zildə dominant tiroaritenoid (TA) yanaşması üstünlük təşkil edir. Muğam ifaçıları zildə oxuyarkən sözləri yüksək emosiya ilə ifadə etmək üçün çox vaxt güclü sinə səsindən, yəni dominant tiroaritenoid (TA) yanaşmasından istifadə edirlər, ona görə də bəzi hallarda xanəndə qırtlağını sabit mövqedə saxlamır və beləliklə, səsdə səs formantı əmələ gəlmir.

Tədrisən bəmdən orta zilə keçərkən peşəkar xanəndə sinə səsini *break* üzərindən və ya *passaggio* vasitəsilə qaldırır. Yəni, onlar əsasən TA əzələsini baş registrinə uzadırlar ki, bu da daha əvvəl LTAS analizində sübut olunduğu kimi səs formantının mövcud olmamasını göstərir. Bu cür ifa, qırtlağın funksiyasından maksimum istifadə etməklə TA əzələsinin cəlb edilməsini nəzərdə tutur, vokal pedaqogikada buna qırtlaq ifası deyilir. Səs aparatının bu cür konfigurasiyasına amplituda vasitəsilə nail olunduğu güman edilir. Lakin xanəndələr daha lirik musiqi parçalarını ifa edərkən səs formantı mövcud olmuşdur, və bu onunla bağlıdır

ki, peşəkar müğənnilər iki rejim arasında asanlıqla keçid edə bilirlər. Yəni həm TA, həm də CT əzələlərindən istifadə edərək miksinq edirlər.

Klassik opera rejimində ifa etdiyi üçün Samir Cəfərovun akustik spektrində aydın formant zonaları, xüsusən də səs formantı üstünlük təşkil edir. F3, F4, F5 formantları bir birinə yaxın qruplaşaraq vahid pik şəklində aydın görünür və LTAS təhlili zamanı spektrumda əks olunur.

Məcnun rolundakı muğam ifaçılarının səsinin akustik spektri müəyyən edilmiş formant bölgələrində daha genişdir. Muğam səslərində harmonikləri 7-8 kHs-ə qədər müşahidə etmək olur. Zildə, baş səsdə, 4 kHs-ə qədər yuxarı harmoniklər güclüdür, daha sonra isə bir qədər dağılır. Maraqlıdır ki, klassik ifadə baş səsdə ilk iki harmoniklər əslində muğam səslərinə nisbətən daha güclüdür. Məcnun rolunu ifa edən xanəndə səslərinin tembrini subyektiv olaraq nitqə bənzər şəkildə modeləşdirilmiş, üfqi saitlərlə zəngin, parlaq, bəzən cingiltili kimi təsvir etmək olar (klassik modeldə üstünlük verilən hündür, dairəvi saitlərdən fərqli olaraq).

Məcnun rolundakı xanəndə səslərinin və opera ifaçısının səsinin akustik təhlili və müqayisəsi üç ehtimalla nəticələndi:

1. Muğam ifasında daraldıcı əzələlər bir qədər daralaraq udlağın daralmasına gətirir. Muğamın zil ifasında udlaq daralır, bu da daha parlaq və cingiltili səsə oxumağa imkan verir. Lakin, klassik opera ifasında mülayim rezonanslı səs çıxarmaq üçün boğaz maksimum rahatlaşdırılır və genişlənir ki, bu da opera ifaçısı Samir Cəfərovda opera janrına məxsus hamar leqato və balanslaşdırılmış vibratonu müşahidə etməyə imkan verdi.

2. Tədqiqat subyektləri, yəni xanəndələr, zildə oxuyarkən dodaqları üfqi sait vəziyyətini alırdı, qırtlağı bir qədər və ya çox qaldırıqda səs yolları qısaldırdı. Qısa rezonatorlar uzun rezonatorlara nisbətən yüksək tezlikləri daha çox gücləndirir.

3. LTAS yüksək harmoniklərdə artan amplituda nümayiş etdirir, bu bizə zildə oxuyan muğam ifaçılarının (subyektlərin) yüksək qapalı əmsallara malik olduğunu göstərir ki, bu da səs yarığında parlaq səs formalaşmasına kömək edir.

Səs təbiətdən gələn orijinal alət sayılır. İnsanın səs aparatı digər musiqi alətlərindən yalnız ona görə fərqlənir ki, o, bioloji varlığımızın bir hissəsidir. O, sahibinin ifa üçün istifadə etdiyi canlı toxumadan ibarət instrumentdir. Nitq aləti kimi insan səsi müxtəlif tonlar yaradır və çoxtonallıq və hətta “zərb aləti” (perkussiya) (Qeyd № 3) [21, s. 1] xüsusiyyətlərinə malikdir. Struktur baxımından çox mürəkkəb orqan olan insanın səs aparatı son dərəcə özünəməxsus fiziki, fizioloji və akustik xüsusiyyətlərə malikdir. Məcnun rolunu ifa edən xanəndələr səslərinin tam diapazonunu və gücünü məşq yolu ilə inkişaf etdirdiklərinə görə səsləri canlıdır və bəzi unikal ifadəli xüsusiyyətlərə malikdir. Muğam ifaçılarının səs aparatının iş prinsipini və səs əmələ gəlməsinin ümumi qanunlarını başa düşmək üçün anatomiyanın əsasları, səs aparatının fizioloji və akustik xüsusiyyətləri müəllifin fəlsəfə doktoru dissertasiya işinin çərçivəsində daha dərinlən araşdırılmağa davam edir.

Qeydlər:

Qeyd №1

Мараги А. Фаваид-и ашара. Рукопись трактата. Стамбул, Библиотека музея «Нуросманийе», № 3651. (Здесь и далее все сведения приводятся на основе авторского перевода трактата с персидского на русский)

Qeyd №2

Частично эта тема отражена в статье: Агаева С. Об особенностях вокально-инструментальной музыки средневекового Востока и инструментального мугама // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Алматы, 2016. № 2 (11). с. 11, 12.

Qeyd №3

“Bitboks” termini ümumiyyətlə vokal perkussiyanı (zərb alətinin səsinə) ifadə etmək üçün istifadə edilir.

Qeyd №4

Oktavaların qeydiyyatı xarici musiqişünaslıqda qəbul olunmuş sıralamaya nəzərən işarələnib. Subkontr oktavadan 5-ci oktavaya qədər oktavalar ardıcıl nömrələnir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Çəmənli M. Məcnunun Məcnunu. Bakı: Təhsil Nəşriyyatı, 2010, s. 239
2. Əliyeva L. Muğamın Məracı: Alim Qasimov sənətinin gizli çalarları haqqında düşüncələr. Bakı : Şərq-Qərb, 2017, s. 168
3. Fərhadova S.M. Azərbaycan muğam-dəstgahının tarixi kökləri. B.: Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Elmin İnkişafı Fondu, 2018, 198 s.

Xarici dillərdə:

4. Adams L.L. Who's Afraid of the Market? Cultural Policy in Post-Soviet Uzbekistan // The Journal of Arts Management, Law and Society. 2000. № 30(1). p. 29-41
5. Cleveland T. Acoustic properties of voice timbre types and their influence on voice classification. // The Journal of the Acoustical Society of America, 1977: (61); p.1622-1629
6. Dmitriev L; Kiselev A. Relationship between the formant structure of different types of singing voices and the dimension of supraglottal cavities. // Folia Phoniatr (Basel). 1979: (31); p.238-241
7. Doscher B. M. The Functional Unity of Singing Voice. Metuchen, N.J., Lanham, M.D. : Scarecrow Press, 1994, p. 331
8. Fant G. Acoustic theory of speech production. The Hague: Mouton; 1960 p. 323
9. Fineberg J. Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music. // Contemporary Music Review, 2000, Vol. 19, Part 2, p. 81-113
10. Hurme. P. Acoustic studies of voice variation [Ph.D. thesis]. Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä; 1996 p. 148

11. Kitzing P. LTAS criteria pertinent to the measurement of voice quality. // Journal of Phonetics, 1986:(14); p.477-482
12. Löfqvist A. The long-time-average spectrum as a tool in voice research. // Journal of Phonetics, 1986:(14); p.471-475
13. Löfqvist A; Mandersson B. Long-time average spectrum of speech and voice analysis. // Folia Phoniatr (Basel). 1987: (39); p.221-229
14. Martin T. An Affirmative-Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001, p. 496
15. McCoy S. J. Your Voice, an Inside View: Multimedia Voice Science and Pedagogy. Princeton, N.J.: Inside View Press, 2004, 2005, 2006, p. 182
16. Miller D. G. Resonance in singing: voice building through acoustic feedback. Princeton, New Jersey, USA: Inside View Press, 2008:50 p. 130
17. Miller R. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. New York: Schirmer Books, 1986, p.372
18. Moradi N., Maroufi N., Bijankhan M. et al. Long-Term Average Spectra of Adult Iranian Speakers' Voice. // Journal of Voice, 2014; 28 (3); p. 305-310
19. Novak A., Dlouha O., Capkova B., et al. Voice fatigue after theater performance in actors. // Folia Phoniatr (Basel). 1991:(43); p.74-78
20. Peterson G.E., Barney H.L. Control methods used in a study of the vowels. // Journal of the Acoustical Society of America, , 1952, Vol. 24, p. 175-184
21. Stowell D., Plumbley M. D. Characteristics of the beatboxing vocal style. Technical report C4DM-TR-08-01, Centre for Digital Music, Dep. of Electronic Engineering, Univ. of London, London, p. 1-4
22. Sultan von Bruseldorff A. An acoustic analysis of bam and zil singing by Azerbaijan female mugham singers using the long-term average spectrum (LTAS) / conference proceedings of the I International Scientific and Practical Conference “Musical Traditions in Globalizing World”, Azerbaijan National Conservatory, Baku, Azerbaijan, 2017. full paper published on [URL:http://konservatoriya.az/konfrans/2017.pdf](http://konservatoriya.az/konfrans/2017.pdf) p. 75-82
23. Sundberg J. Articulatory interpretation of the “singing formant.” // The Journal of the Acoustical Society of America, 1974: (55); p.838-844
24. Sundberg J. Level and center frequency of the singer's formant. // Journal of Voice, 2001;15 (2): p.176-186
25. Sundberg J. The Science of the Singing Voice. DeKalb, III. : Northern Illinois University Press, 1987, p. 216
26. von Helmholtz H., Ellis A. J. On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music. 3rd English ed. London ; New York : Longmans, Green, 1895, p. 576
27. Williams R.C. The Nationalization of Early Soviet Culture // Russian History. 1982. № 9 (2/3), p. 157–172
28. Абасова Э., Касимов К. Узеир Гаджибеков – музыкант-публицист // Искусство Азербайджана. – Б.: Издательство Академии наук Азербайджанской ССР, 1968. – Т. XII. с. 5-20

29. Агаева С.Х. О классификации звука и вокальном исполнительстве в трактатах Абдулгадир Мараги. / Материалы международной научной конференции «Мысль о музыке в авраамических традициях – 2019. Концепции звука & звучания с древнейших времен к XXI веку» (Москва, 6-7 ноября) /Отв. ред. Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2019, 248 с.
30. Стулова Г.П. Акустические основы вокальной методики: учебное пособие для студентов магистратуры музыкальных факультетов педагогических факультетов. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2015, с. 121
31. Шушинский Ф. Народные певцы и музыканты Азербайджана. М.: Советский композитор, 1979, 200 с.

Saytoqrafiya:

32. Alim Qasimov və Mələkxanım Eyyubova – “Leyli və Məcnun” Operası <https://www.youtube.com/watch?v=sRYFpX1VoSE> (giriş, Mart 2021)
33. Arif Babayev və Rübabə Muradova – “Leyli və Məcnun” Operası <https://www.youtube.com/watch?v=8egCHIXxuBM> (giriş, Aprel 2021)
34. Dünya şöhrətli muğam ifaçısı Alim Qasimovun Paris Filarmoniyasında konserti olub <https://mehribanaliyeva.preslib.az/media-2opt57hsxd.html>
35. Əbülfət Əliyev və Sara Qədimova – “Leyli və Məcnun” Operası 1956 <https://www.youtube.com/watch?v=GkB736r-WZM> (giriş, Aprel 2021)
36. İncəsənət xadimlərinə Azərbaycan Respublikası Prezidentinin mükafatlarının verilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı <https://president.az/az/articles/view/55974>
37. M.İ.İbrahimovun “Şərəf” ordeni ilə təltif edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı <https://president.az/az/articles/view/49759>
38. Mənsüm İbrahimov Nəzakət Teymurova – “Leyli və Məcnun” Operası 2011 <https://www.youtube.com/watch?v=Fx8kkTSzzM4> (giriş, May 2021)
39. Muğam ifaçılığında Əbülfət Əliyev dəst-xətti <https://medeniyyet.az/page/news/37077/Mugam-ifaciliginda-Ebulfet-Eliyev-destxetti.html>
40. Sultan von Bruseldorff A. An Acoustic analysis of bam and zil singing by female Azerbaijani mugham singers using the long term average spectrum (LTAS) // International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus14), Goldsmith University of London, UK, 2014. [URL:https://journals.gold.ac.uk/index.php/sysmus14/article/view/225](https://journals.gold.ac.uk/index.php/sysmus14/article/view/225)
41. Десятилетие проекта «Шелковый путь» виолончелиста Йо-Йо Ма (На концертах в Северной Америке звучит музыка композиторов Азербайджана, Узбекистана и США) (недоступная ссылка). Государственный департамент США. Дата обращения: 18 июня 2010. Архивировано 19 августа 2011 года. URL:<https://www.america.gov/st/arts-russian/2009/March/200903201349082ECaganarA0.7819635.html>
42. Опера «Лейли и Меджнун» покорит США URL:<http://www.1news.az/culture/20090228115852206.html>
43. Опера «Лейли и Меджнун» Электронная энциклопедия Узеира Гаджибекова. URL: <http://uzeyirbook.musigi-dunya.az/ru/data.pl?id=374&lang=RU>

Александрия Султан фон Брюсельдорфф
Докторант Азербайджанской национальной консерватории

**АКУСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ГОЛОСОВ ВЫДАЮЩИХСЯ ХАНЕНДЕ,
ИСПОЛНЯЮЩИХ РОЛЬ МЕДЖНУНА ИЗ МУГАМНОЙ ОПЕРЫ
«ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН» У.ГАДЖИБЕЙЛИ**

Резюме: В статье представлен акустический анализ голосов выдающихся ханенде, исполняющих роль Меджнуна из Азербайджанской национальной оперы «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли, с применением долгосрочного среднего спектра (LTAS). Объектами нашего исследования являются исполнители партии Меджнуна - известные ханенде - народные артисты Азербайджанской ССР Абульфат Алиев и Ариф Бабаев, народные артисты Азербайджанской Республики Алим Гасымов и Мансум Ибрагимов. В ходе исследования были построены кривые LTAS для определения общих факторов в распределении энергии по частотным спектрам голоса каждого субъекта, кривые LTAS были наложены в виде диаграммы для выявления различий в акустических параметрах голосов ханенде. Кроме того, чтобы показать акустические различия между голосами исполнителей в мугамном и оперном жанрах, кривые LTAS голосов ханенде и оперного певца, тенора, народного артиста Азербайджанской Республики Самира Джафарова были также представлены в виде диаграммы. В статье также рассматривается анализ долгосрочного среднего спектра (LTAS), который отражает наличие или отсутствие певческой форманты (*singer's formant*) у всех субъектов, в том числе у оперного певца. Акустический анализ с помощью LTAS показал, что в зависимости от тональности, тесситуры и лирики вокального мугамного материала в некоторых музыкальных отрывках как в нижнем регистре - баме, так и в верхнем регистре – зиле - певческая форманта выявлялась, а в некоторых - не выявлялась. В отличие от ханенде, певческая форманта была обнаружена во всех отрывках, исполненных оперным певцом Самиром Джафаровым.

Ключевые слова: мугам, ханенде, акустический анализ, LTAS, мугамная опера «Лейли и Меджнун», певческая форманта

Alexandria Sultan von Bruseldorff
Doctoral student of the Azerbaijan National Conservatory

**ACOUSTIC ANALYSIS OF THE VOICES OF THE WORLD-RENOWNED
KHANENDE PERFORMING THE ROLE OF MAJNUN FROM THE MUGAM-
OPERA "LEYLI AND MAJNUN" U.HAJIBEYLI**

Summary: The article presents an acoustic analysis of the voices of world-renowned mugham singers performing the role of Majnun from the Azerbaijan National Opera "Leyli and Majnun" U.Hajibeyli, using the long-term average spectrum (LTAS).

The objects of our research are the performers of the role of Majnun, khanende, the world-famous people's artists of the Azerbaijan SSR Abulfat Aliyev and Arif Babayev, people's artists of the Azerbaijan Republic Alim Gasimov and Mansum Ibrahimov. In the course of the study, LTAS curves were built to determine the common factors in the distribution of energy across frequency spectra of the voice of each subject; the LTAS curves were superimposed in the form of a diagram to identify differences in the acoustic parameters of the khanende's voices. In addition, to show the acoustic differences between the voices of performers in the mugham and opera genres, the LTAS curves of the voices of the khanende and the opera singer, tenor, people's artist of the Azerbaijan Republic Samir Jafarov were also superimposed in the form of a diagram. The article also discusses the analysis of the long-term average spectrum (LTAS), which reflects the presence or absence of a singer's formant in all subjects, including an opera singer. Acoustic analysis using LTAS showed that depending on the tonality, tessitura, and lyrics of the vocal mugham material, in some musical pieces, both in the lower register - bam, and in the upper register - zil, the singer's formant was observed, and in some, it was not observed. Unlike the khanende, the singer's formant was found in all excerpts performed by the opera singer Samir Jafarov.

Keywords: *mugham, khanende, acoustic analysis, LTAS, mugham opera “Leyli and Majnun”, singer's formant*

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xəlizadə

Valeh RƏHİMOV

AMK-nın dosenti

Ünvan: Yasamal r, Ə.Ələkbərov küç. 7

SƏFƏVİLƏR DÖVRÜNDƏ TƏŞƏKKÜL TAPMIŞ “ŞAH XƏTAİ” MUĞAM GUŞƏSİNİN MAHİYYƏTİNƏ DAİR

Xülasə: “Dügah” və “Bayatı-Qacar” dəstgahının tərkibində ifa edilən “Şah Xətai” guşəsi “Muğam” ixtisası üzrə tədris planına daxil edilsə də Azərbaycan musiqi elmi tərəfindən az tədqiq edilmişdir. Məqalədə adı çəkilən guşə müxtəlif aspektlərdən tədqiq edilir, adının yaranma etimologiyası, dəstgahın quruluşunda yeri və rolu araşdırılır. İfaçılıq praktikasında tarzən Ə.Bakıxanov, E.Babayev, B.Mansurov, N.Əhmədov, E.Müzəffərov, eləcə də xanəndə M.Mütəllibovun repertuarında bu şöbə Sarəncə modulyasiyadan sonra ifa edilir. Müəllifin fikrincə tədqiq edilən guşə şair, sərkərdə Şah İsmayıl Xətəinin hakimiyyəti dövründə yaranmışdır.

Açar sözlər: Səfəvi, Şah Xətai, Bayatı, Varsağı, Qoşma, Hürri ibn Yəzid Riyahi, Kərbəla

YUNESKO tərəfindən bəşəriyyətin ən möhtəşəm sənət abidələri siyahısına salınmış Azərbaycan muğamı fəlsəfi cəhətdən irfani və təsəvvüfi yükə, məzmunca əsrarəngiz rəngarənglik və gözəlliyə, formaca məxsusi əlvanlığa malik olub bütün dövrlərdə dünya musiqişünaslarının diqqət mərkəzində olmuşdur.

Muğam dəsgahlarındakı “şaxə”, “şöbə” və “guşə” adlarının yaranması şərti olaraq bir neçə qismə bölünür.

1. Say adları ilə şərtlənən muğam adları:

- | | |
|-------------|------------|
| a) Yegay | d) Pəncgah |
| b) Dügah | e) Şeşgah |
| c) Segah | ə) Həftgah |
| ç) Çahargah | |

2. Coğrafi yer və məkan adları ilə şərtlənən şöbə və guşələr:

- | | |
|-------------------------------|-----------------------|
| a) Bayatı-Şiraz | d) Əraq |
| b) Bayatı-İsfahanə Raki-Hindi | e) Mücrü |
| c) Azərbaycanta Raki-Kəşmir | h) Herat-Kabili və s. |
| ç) Qatar (Qətər) | f) Raki-Xorasani |

3. Tarixi şəxsiyyət və ifaçıların adları ilə bağlı şöbə və guşələr:

- | | |
|-------------------------------------|-------------------|
| a) Həşim-segah | d) Raki-Abdullahi |
| b) Mirzə Hüseyn segahı | e) Məsihi |
| c) Mirzə Bağır segahı (Xaric segah) | s) Hacı-Yuni |

- ç) Habil segahı g) Molla-Nazi
4. Xalq, tayfa və qəbilə adları ilə şərtlənən muğam adları:
- a) Azərbaycan ç) Giləki
- b) Bayatı Qacar d) Bəxtiyari və s. c) Bayatı Əcəm
5. Dini təriqət və məzhəblərlə bağlı guşə adları:
- a) Mənsuriyyə (Mənsur Həllacə həsr olunmuş)
- b) Hüsniyyə-Hüseyniyyə (Mənsur Həllacın təsis etdiyi məzhəb adı)
- c) Üşaqiyyə (Hüsəməddin əl-Buxarinin təsis etdiyi təriqət) [2, s. 283]
6. Təbiət hadisələrinin təqlidi ilə şərtlənən guşə adları:
- a) Bali-Kəbutər ç) Naleyi Zənburi
- b) Çəkavək d) Pərvanə
- c) Pəri-pərəstük ə) Bali höd-höd
- f) Zağə-büzürq və s.
7. Müxtəlif adlarla şərtlənən guşə adları:
- a) Rəxşəndə (Firdovsinin qəhrəmanlarından Rüstəm-Zal pəhləvanın Rəxş adlı atının adı)
- b) Rahe-Şəbdiz (Xosrox Pərviz şahın zövcəsi Şirinə bağışladığı Şəbdiz atının adı)
- c) Bali höd-höd (Bütün heyvanların dilini bilən Süleyman Peyğəmbərin zövcəsinə göndərdiyi məktubu aparan quşun adı: höd-höd və ya şinabub quşu)

Qeyd etdiyimiz siyahıda “Bayatı Qacar” və “Dügah” muğam dəsgahlarında funksional əhəmiyyətli “Şah Xətai” guşəsi üzərində xüsusi dayanmaq istərdik.

Azərbaycan xalqının yetişdirdiyi görkəmli ədəbi şəxsiyyətlər içərisində Şah İsmayıl Xətai Səfəvinin (1486-1524) xüsusi yeri var. Azərbaycan Səfəvi dövlətinin yaradıcısı kimi böyük şöhrət tapan Şah İsmayıl Xətəinin siyasi-ictimai fəaliyyəti, Həsən-oğlu, Nəsimi, Kişvəri, Qazi Bühranəddindən sonra anadilli poeziyamızın inkişafında xüsusi mövqə tutmasıdır. Orta əsrlərdə saray şairlərinin xalq yaradıcılığı nümunələrinin ədəbi növlərinə barmaqarası münasibəti, eləcə də xalq musiqisinə əhəmiyyət verməmələri məlum həqiqətlərdəndir. Sarayın tapşırığı ilə təzkirə yazan müəlliflər xalq yaradıcılığı haqda ya səthi yazır ya da bu dəyərlərə laqeyd yanaşırdılar. Lakin Səfəvilərin hakimiyyəti dövründə xalq yaradıcılığına və onun ədəbi növlərinə ciddi diqqət yetirilmişdir. Xətəinin özü heca vəznində lirik qoşma, varsağı və gəraylılar yazmışdır. Xətəidən sonra isə ədəbi janr kimi saraya ayaq açan bayatı və varsağılar sadə şeir cərəyanının rəvaclanmasına kömək etmişdir.

Cam Mirzə və Sadiqbəy Əfşarın təzkirələrindən aydın olur ki, Şah İsmayılın sarayında tez-tez ədəbi-musiqili müşairələr təşkil olunurdu. Burada ustad şairlərlə

yanaşı yüksək rütbəli əmrlər, vəzifəli şəxslər də iştirak edirdilər ki, sonralar onların içərisindən də istedadlı şair, rəssam və musiqişünaslar yetişirdi. On əsrdən çox bir müddətdə türk xaqanları şahlıq etsələr də, sarayda fars dili danışığ və dəftərxana, yazı-pozu dili kimi hakim mövqe tuturdu. Dəftərxanalarda sənəd və yazılar fars dilində tərtib edilməsinə baxmayaraq türk xaqanları müasir fars dilinin formalaşmasında mühüm rol oynamışlar. Osmanlı dövlətinin başçısı Sultan Süleyman fars dilində yazıb-yaratmışdır. Qızılbaşlıq ədəbi cərəyanının başçısı Şah İsmayıl Xətəinin dövründə isə bir yandan xürrəmlik, məzdəkilik, digər tərəfdən sufizm və xürrəmliklə bağlı olan Səfəviyyə ideoloji cərəyanı şərqin bir çox ölkələrində sürətlə yayılmağa başlamışdır. Öz sadə şeirlərində sufi şeyxi olan şair, müridlərini sufi kimi hərəkət etməyə, sufi-insan adını uca tutmağa çağırmışdır:

Sufi isən alıb satma,
halalına haram qatma,
Yolun əyrisinə getmə,
doğru yola nəzər eylə

“Şah Xətai” bir guşə kimi bir çox tarzən-xanəndə və muğam bilicilərinin repertuarında mühüm yer tutmuşdur. Bunlardan Seyid Şuşinski (1889-1967), Mirzə Mansur Mansurov (1887-1967), Mirzə Fərəc Rzayev (1847-1927), Məşədi Süleyman Mansurov (1872-1955), Əhmədxan Bakıxanov (1897-1973), Bəhram Mansurov (1909-1985), Kamil Əhmədov (1920-1998), Mütəllim Mütəllimov (1909-1981), Qəzənfər Abbasov (1962), Zakir Əliyev (1967), Teyyub Aslanov (1967), Vamiq Məmmədəliyev (1946), Sabir Ələkbərov (1947), Zabit Nəbizadə (1965), Əyyub Babayev (Kor Əyyub) (1926-), Elxan Müzəffərov (1944) və başqalarının adlarını çəkmək olar. Çağdaş günümüzdə musiqi ilə bağlı təhsil ocaqlarının hamısında bu əhəmiyyətli muğam guşəsi tədris olunur.

“Şah Xətai” guşəsinə məşhur tarzən və muğam bilicisi Mirzə Fərəc Rzayevin muğam cədvəlində “Segah Zabul” və “Dügah” muğam dəstgahlarının tərkibində rast gəlik [4, s. 48-49].

Segah –Zabul

- | | |
|------------------------|-----------------------------|
| 1. Mayeyi-Zabul | 11. Mənsuriyyə |
| 2. Zabul | 12. Ruhül-Ərvah |
| 3. Manəndi-Müxalif | 13. Zəminxarə |
| 4. Müxalif | 14. Naleyi-Zənburi |
| 5. Mirzə Hüseyn segahı | 15. Rəhavi |
| 6. Cövhəri | 16. Hücar |
| 7. Segah-Zabul | 17. <u>Şah Xətai</u> |
| 8. Muyə | 18. Rəhavənd |
| 9. Hasar | 19. Sarəng |
| 10. Müxalif | 20. Segah və zabul |

“Düğah Dəstgahı”

- | | |
|-------------------|----------------------|
| 1. Düğah | 7. Mavərənnəhr |
| 2. Ruhül Ərvah | 8. Hicaz-Bağdadi |
| 3. Zəmin-Zarə | 9. Gəbri |
| 4. Naleyi-Zənburi | 10. <u>Şah Xətai</u> |
| 5. Mənəvi | 11. Şirin-Şəkər |
| 6. Pəhləvi | 12. Düğah |

İran musiqisində “Şur” dəstgahının şaxələrindən birinin adı “Şah Xətai”dir.

- | | |
|----------------|--------------------|
| a) Camədən | d) Nəhib |
| b) Bayate-Race | e) Qərai |
| c) Muye | ə) Məsnəvi |
| ç) Şikəste | <u>“Şah Xətai”</u> |

Alim, şair, rəssam Mir Möhsün Nəvvab (1833-1918) özünün “Vüzuhül-Ər-qam” risaləsində “Şahnaz” dəstgahında “Şah Xətai” guşəsinin adını çəkir:

Dəstgahi “Şahnaz”

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| a) “Dəramədi-Şahnaz” | e) “Əbül-çəp” |
| b) “Üşşaqi-dəşti” | ə) <u>“Şah Xətai”</u> |
| c) “Səlmək” | f) “Azərbaycan” |
| ç) “Muyə” | g) “Əraq” |
| d) “Leyli-Məcnun” | ğ) “Hicaz” [9, s. 38] |

Görkəmli alətşunas alimimiz sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Abbasqulu İsmayıl oğlu Nəcəfzadə (1957) Ağalarbəy Əliverdibəyovun “Rəsmli musiqi tarixi” kitabına əsasən [3] verdiyi “Şur” dəstgahının tərkibindəki “Çe Xətai” guşəsinə çox maraqlı və tutarlı münasibəti vardır.

7. “Şur Dəstgahı”

1.Şur	11.Bayatı-kürd	21.Baba-Tahiri
2.Dəraməd	12.Əlmərdəş	22.Azərbaycan
3.Kuçək	13.Cüdai	23.Süleymani 24.Busəli
4.Nəşibi-fəraz	14.Dəşti	25.Əşiran
5.Dübeyt	15.Hacı-Yuni	26.Bayatı-Şiraz
6.Bayatı-Türk 7.Həbkəti	16.Bavi	27.Əbülçəp
8.Şuri-Şahnaz	17. <u>Çe Xətai</u>	28.Cövheri
	18.Siyəxi	29.Çopani

“Çe Xətai” iran musiqisinin “Şur” dəstgahında “Bavi ilə Siyəxi” guşələri arasında ifa olunan guşədir. “Çe” sözü fars dilində sual doğuran “nə” və ya “han-sı” sözlərinin qarşılığıdır. “Çe Xətai”nin farsçada hərfi tərcüməsi “necə bir xəta”

deməkdir. Lakin burada “Xətai” sözü yəni kiçik (x) ilə deyil, böyük (X) hərfi ilə təqdim edilir ki, bu da güşənin tarixi şəxsiyyət, şair, dövlət başçısı Şah İsmayıl Xətaiyə həsr olunduğuna işarədir. “Çe Xətai” ifadəsində “Çe” sözü “nə”, “necə” mənasını versə də, bəzi hallarda heyranət və heyranlıq əlaməti olaraq işlədilir. Yəni farslar “Çe Xətai” deməklə həm Xətainin musiqiyə yüksək qiymət verdiyini, həm də bu muğamın digərlərindən daha üstün tutulduğunu bildirirlər.

Məlumatlarda ən maraqlı və daha çox mübahisə doğuran məqam “Şah Xətai”nin təxəllüsü ilə əlaqədardır. “Şah İsmayıl Xətai” ifadəsindəki “Xətai” sözü Şah İsmayılın təxəllüsüdür. Təxəllüslə bağlı müxtəlif və ziddiyyətli mülahizələr və rəvayətlər mövcuddur. Bunlardan ən çox vurğulanan, daha çox yayılmış və məşhuru ən əvvəl İbn Ziyanın cərgəsində olub. Həzrət imam Hüseyni (ə) izləyən, ona qarşı olan daha sonra isə imam Hüseyn (ə) tərəfə keçib, İbn Ziyada qarşı düşən və ilk əvvəl şəhid olan Hürri İbn Yəzid Riyahi adlı şəxslə bağlıdır. Kərbəla hadisələrindən təsirlənən Şah İsmayıl ilk şəhid olan da Hürri İbn Yəzid Riyahinin həyat yolu barədə gəzən rəvayətləri çox yaxşı bilirdi. Rəvayətlərdə deyildiyinə görə Hüseyn(ə) Hürri İbn Yəzidin başından yaralandığını görüb, ona yaxınlaşır və dəsmalı ilə onun başının yarasını bağlayır.

Şah İsmayıl Xətai Azərbaycan və İran hüduqlarını aşaraq, geniş bir sahədə hücumə keçərək 1508-ci il də Mərəş, Diyarbəkr vilayətlərini fəth edərək Bağdada daxil olmaqla İraqı tutur. O, Bağdada daxil olandan sonra İbn Ziyada qarşı mübarizə aparmış Kərbəla şəhidlərinin və bu yolda ilk şəhid Hürri İbn Yəzid Riyahinin və imam Hüseynin (ə) qəbirlərini ziyarət etmək üçün Kərbəlayə gedir.

“Mənbələrdə göstərilir ki, Şah İsmayılın təxəllüsü “Xəta” sözündəndir”. Bəziləri isə onun təxəllüsünün Hürri qəbrini açması ilə əlaqəndirirlər. Şah İsmayıl Xətai külliyyatının tərtibçisi Mirzə Rəsul İsmayılzadə “Xətai” təxəllüsü barədə fərz edir: “Şah İsmayıl Bağdadı aldıqdan sonra Kərbəlada imam Hüseyn(ə)-in məzarının ziyarətinə getdi. Ayrılkən gözü Hürri məzarına sataşdı. Birdən hiddətlənib məzarın başqa yerə köçürülməsini əmr etdi. Məzarı açıqda Hürri yarısı üstünə bağlanmış yaylığı gördü. “Bu nədir?” deyə yaylığı əlinə alar-almaz qan Hürri başından təzədən axmağa başladı. Bu zaman imam Hüseynin (ə) məzarından “Xəta etdin, İsmayıl!” deyən bir səs eşidildi. İsmayıl yaylığı yaraya basdı və qəbrin üstünü örtüdü, xərayə düşdüyünü anladı. Bu xərayəsini daim xatırlamaq üçün o gündən şeirlərini “Xətai” təxəllüsü ilə yazdı” (4, s. 6-12). Düzdür, Şah İsmayıl Hürri qəbrini açıdırıb, lakin həqiqət yuxarıda verilən məlumatla uyğun gəlmir. “Şah İsmayıl” öz qoşunu ilə Kərbəla sərhədinə çatdığı zaman o, atdan yerə düşdü. Başındakı tacı götürüb yerə atdı, boynuna kəfən salaraq əyilib yerdən öpdü. Sərkərdələrdən biri soruşdu: “Qibleyi-ələm, nədən belə edirsiniz? Şah İsmayıl cavab verdi: “Qədəm basdığımız torpağın şahı imam Hüseynidir (ə). Hər kəs bu torpaqda mənə qibleyi ələm desə, vətənə qayidan kimi onun boynunu vurduracağam. Mən bu torpağa şah kimi yox, gədə ünvanı ilə daxil olmuşam.

Mən Hüseyni məzhəbəm, şahın qulu,
Yəni kim mənidir Allahın qulu,
Ey Xətai, padişah olmaz kişi
Olmayınca üş bu dərgahın qulu.

Bütün qoşun Kərbəlaya boyunlarında kəfən, sürünə-sürünə daxil oldu, müqəddəslərin qəbirlərini ziyarət etdilər. Şah İsmayıl imamın (ə) qəbrini ziyarət edib, qəbirin önündə diz çökdü, qəbiri öpərək ağlamağa başladı. Ziyarətgahda mərsiyələr oxundu, əza saxlandı. Xətai qaziləri sinəyə zəncir vurur, göz yaşı tökürdülər. Səfəvilər dövlətinin inkişafında xüsusi xidmətləri olan görkəmli dövlət və din xadimi Şah İsmayılın dövründə bəziləri belə fikir irəli sürürdülər ki, Hürri İbn Yəzid Riyahi şəhid sayıla bilməz. Çünki o, İbn Ziyadın sərkərdəsi olmuş və imama zülm etmişdir. Beləliklə onlar Hürri qəbrini açıb şəhidliyə məxsus əlamətləri dəqiqləşdirmək istəyirdilər.

Görkəmli yazıçı mərhum Fərman Kərimzadə “Çaldıran döyüşü” tarixi əsərində (5, s.79-81) bu fikrə bir qədər də yaxınlaşmışdır: Hüseyn bəy Lələ başa düşdü ki, Şah İsmayılın Hürri qəbiri açmaqda məqsədi təkcə qəbirlərdə meyitlərin olub-olmadığını öyrənmək deyil. Onun uşaqlıqdan hər şeyi öz gözləri ilə görmək, əlləri ilə toxunmaq marağı var və onu bu işdən çəkəndirmək mümkün deyil. Görünür müqəddəs şəxslə adi insanın qəbirdəki fərqi görmək fikrindədir. Bu Hüseyn Lələyə aydındır. İnsan ölübsə, üstündən min illər keçibsə, orada yalnız çürümüş sümüklər qalıb. Başqa nə ola bilər ki... Allahın bu işə qəzəbi tutsa, yağış yağdırar, ildırım çaxdırar, qoşuna vəba xəstəliyi göndərər. Açmazsa daha yaxşıdır. Şahı yenə dilə tutmağa başladı. Şah İsmayıl Lələnin fikrini başa düşüb dedi. – “Şahın bir sözü iki olsa, onda hakimiyyət tez dağılar”. Lələ, mənim qəlbim çox sakitdir və tanrım qəlbimə bu marağı salıb ki, dediyim olmalıdır. Yaxşı yadıma düşdü, Allahın ən istəkli bəndəsi Muraddır, onu çağırın, qəbiri o açmalıdır, başqa heç kim.

Şah İsmayıl qəbiri açmağın səbəblərini dedi, başa saldı, aydınlaşdırdı. Murad işə başladı. Əvvəl sənduqəni çevirdi. Qumu kənara atıb qurşağa qədər dərinliyə düşəndən sonra qamış çıxdı və bu qamış çürüməmişdi: – Hökmdar sağ olsun, bir fatihə surəsi də oxuyun, qamışı götürüm, qəbir evi açılır. Bir daha fatihə verdilər. Murad qamışı yığışdıranda qorxdı, geri çəkildi: – Möcüzə, hökmdar, möcüzə. Onlar yaxına gəldilər. Qəbirdə silahlı, dəmir geyimli, dəbilqəsi parçalanmış amma yuxuya getmiş oxşayan bir nəfər uzanmışdı. Onun saqqalı ağarmışdı, rəngi mum kimi idi. Saqqalında, sifətində qurumuş qan izləri vardı. Min il əvvəl öldürülmüş insan elə bil təzəcə, bir həftə əvvəl ölmüşdü.

Şah İsmayıl əllərini qoynunda çarpazlayıb dayanmışdı. Onu fikir götürmüşdü. Buna şəkk etmək olmaz, heç vaxt.

– Hüseyn bəy, qoşuna göstərək?

– Məsləhət özünündür.

– Qoy görsünlər və bilsinlər ki, hansı məzhəbə və təriqətə qulluq edirlər. Bunun böyük gücü olacaq.

Əvvəl bəyləri, sərkərdələri çağırıb göstərdilər. Hüseyn bəy Lələ belə bir söhbət açdı: – Keçən gecə şahımız bura ziyarətə gələndə onun yuxusuna girən qurban olduqlarıma Hürri deyib ki, aç mənim qəbirimi, gör mən kiməm. Sifətimi gör, mən də sənəin mübarək sifətinə baxmaq istəyirəm. Hökmdar qəbiri açdırdı, indi gəlin görün, o mübarək şəxsiyyət elə bil yatıb.

Hamı baxandan sonra, qoyunlar kəsildi, qazanlar asıldı. Şah İsmayıl Kərbəla çölündə ehsan verdi. Özünün qaş-qabağı heç açılmırdı. O qəbiri açdırdığına görə özünü günahkar hesab edirdi. Meyitin bu müddətdə salamat qalmasının səbəblərini araşdırmağa çalışdı. Bir nəticə hasil olmadı. Bu anda Qurani-Kərimin ikinci Əl-Bəqərə (inək) surəsinin 154-cü və “Ali-İmran” (İmran ailəsi) surəsinin 169-170-ci ayələri yadına düşdü. Onlar Allah yolunda öldürülənləri (şəhid olanları) heç də ölü zənn etmə! Xeyr, onlar öz Rəbbinin yanında diri olub ruzi (cənnət ruzisi) yeyirlər (Əl- Bəqərə (inək) surəsi [13]). Onlar Allah yolunda öldürülənləri (şəhid olanları) heç də ölü zənn etmə! Xeyr. Əksinə, onlar (Allah dərgahında) diridirlər, lakin siz bunu dərk etmirsiniz (Ayə 169-cu ayə [13]). Onlar Allahın öz mərhəmətindən onlara bəxs etdiyi nemətə (şəhidlik rütbəsinə) sevinir, aralarınca gəlib, hələ özlərinə çatmamış (şəhidlik səadətinə hələ nail olmamış) kəslərin (axirətdə heç bir qorxusu olmayacağına və onların qəm-qüssə görməyəcəklərinə görə şadlıq edirlər) (Ayə 170 [13]).

Hürri meyitin salamat qalmasından nəticə hasil olmadığından Şah İsmayıl onu möcüzə ilə bağlamalı oldu. O qoşundan ayrılıb qəbirin üstünə gəldi. Yenə əllərini qoynuna qoyub xeyli dayandı, namazını da burada qıldı.

Digər bir rəvayətdə oxuyuruq: “Şah İsmayıl” Xətai Kərbəlaya daxil oldu. Müqəddəs şəxslərin mübarək məzarlarını ziyarət etdilər. Sonra Xətai Hürri qəbirini açdırdı və gördüyü mənzərədən rıqqətə gəldi. Elə bil Hürri indicə şəhid olub, indicə qəbirə qoyulmuşdur. O, hərbi libasda qəbirə qoyulmuş cəngavərin nurani üzünə, qan izləri görünən ağ saqqalına heyranlıqla baxdı. Bir qədər özünə gəldikdən sonra Xətai imam Hüseynin (ə) Hürri başına öz əllərilə bağladığı dəsmala həsrətlə baxdı: – Ah! Bu yaylıq – imam Hüseynin (ə) yadigarı, Hürri müqəddəs qanına bulaşmış yaylıq onda olsaydı, nələr edərdi? O, bu yaylıq sinəsinə sıxaraq daha böyük qələbələrə, daha böyük zəfərlərə inamla gedərdi. Xətai aşağı əyilərək dəsmalı Hürri başından açdı. Bəli, bu həqiqətən Xətainin xətası oldu. Xətai Hürri başından açılan yaylıq bir neçə dəfə onun başına bağlamaq istəsə də yaylıq açılıb düşdü. Şah İsmayılın ikinci və üçüncü cəhdi də boşa çıxdı və heç bir nəticə vermədi. Bu zaman Xətai öz xətasını anlayıb dedi:

Ey müsəlmanlar, əsiri-zülfü-yaram doğrusu,
 Bu siyahkarın əlində biqəraram doğrusu.
 Dərdim, ol dilbər yanında etibarım var mənim,
 Yoxladım, etdim yəqin bietibaram doğrusu.
 Bir quru candan nölür, qurban edim cananıma,
 Ol pəri rüsxardan çox şərmsaram doğrusu.
 Şah Xətai seyrə çıxdı, açdı hürrün qəbrini,
 Bar-ilahi əfv qıl kim, tövbəkaram doğrusu.

Bu hadisədən sonra Xətai Kərbəladə 40 gün ehsan verdi və ziyarətگاهی abadlaşdırdı.

Şah İsmayıl Xətəinin Hürrün qəbiri önündə söylədiyi bu qəzəli Həmid Araslının verdiyi məlumata görə müasir dövrdə aşiq Əsəd məclisdə “Divani” havası üstə belə oxuyarmış:

Şah Xətai eşqə düşdü, açdı Hürrün qəbrini,
 Ya ilahi, günahkarəm, günahkarəm, günahkar!

Şah İsmayıl Hürrün qəbirini açmaqla sübut etdi ki, Qurani Kərimdə şəhidlər barəsində buyurulan ayələrin, peyğəmbərin (ə), imamların (ə) şəhidlər haqqında söylədiyi hədislər doğru və düzgündür və o, bunları əyani surətdə camaata və orduya göstərdi. O, bu yolla islam dininin müqəddəsliyini və qail olduğu imam Hüseyn (ə) məzhəbinin haqq olmasını sübuta yetirdi. Onun cəsarətli əməlləri böyük hadisələrə çevrilib, əsrlərlə müsəlmanların ürəyində qaynayıb coşaraq zəif imanları kamilləşdirəcək, Ş.İ.Xətəinin təxəllüsü barədə fərziyyələrdən biri də belədir. Görkəmli yazıçı Fərman Kərimzadə “Xudafərin körpüsü” əsərində qeyd edir ki, Şah İsmayıl deyirdi: – Mənim həyatım bəlalər və xətələr içində keçdi. Amma daxilimdə olan ilahi bir qüvvə həmişə mənə bu çətinliklərdən xilas olmaq üçün ümid verirdi. Mən inanmırdım ki, bu bəlalardan qurtarsam da, ünvanımda xətələrin yeri qalacaq. Gələcəkdə mənə “Xətai” deyər xatırlayacaqlar.

Şah İsmayıl Xətəinin təxəllüsü barədə fərqli düşüncələrdən biri də onun aşağıdakı beytdə dediyi kimi özünün “Xatay” elindən olmasına işarə etməsidir:

Yəqin bil ki, Xudaidir Xətai,
 Məhəmməd Mustafaidir Xətai.
 Səfi nəslə Cüneydi-Heydər oğlu,
 Əliyyəl mürtəzaidir Xətai.
 Həsən eşqinə meydanə gəlibdir
 Hüseyni Kərbəlaidir Xətai.
 Əli Zeynəlibad, Bağrı-Cəfər,
 Kazimi, müsarizaidir, Xətai.

Məhəmməd Təqidir, Əli Nəqi həm,
Həsən əsgərliqayidir Xətai.
Məhəmməd Mehdiyi Zamanın
Eşqində gədayidir Xətai.
Mənim adım Vəli Şah İsmayıldır
Təxəllüsüm, Xətaidir, Xətai.

I misrada açıq-aydın yazılmış “yəqin bil ki, Xudaidi Xətai” sözündə tədqiqatçı alimləri beş əsr çaşdıran ərəb əlifbasında iki “T” hərifinin mövcud olması və “Xətai” təxəllüsünün dəstəli “TA” hərifi ilə yazılması olmuşdur ki, bu da əbcəd hesabından xəbəri olmayan katiblərdən birinin səhvindən törənmişdir.

Beləliklə, nadan bir katibin kobud səhvi ucbatından böyük şairimizin təxəllüsü təhrif edilmiş oxucu və tədqiqatçıları çaşdırmış, nəticədə Şah İsmayıl Xətai-nin adına və şəxsiyyətinə yaraşmayan uydurmalar meydana çıxmışdır (12). Təəssüflər olsun ki, bir çox tədqiqatçılar Xətai yaradıcılığındakı söz və mənalara yanlış anlamış, şairin xətasını Hürün qəbirinin açılması ilə əlaqələndirib və təxəllüsü barədə yanlış nəticəyə gəlmişlər. Lakin biz çalışdıq sübut edək ki, “Xətai” təxəllüsü günahla bağlı deyil, bu daha müqəddəs anlam daşıyır.

Müasir dövrümüzdə Şah İsmayıl Səfəvinin təxəllüsü iki cür yazılmaqdadır. I “Xətai”; II “Xətayi”. Görəsən bunların hansı daha düzdür? Məlum olduğu kimi, ərəb əlifbasında iki “T” səsi verən hərif mövcuddur: Nöqtəli “T” və dəstəli “T” indiyə kimi bütün xətti və əski nüsxələrdə dəstəli “TA” ilə “Xətayi” kimi yazılmışdır. Son vaxtlar İran islam cümhuriyyətində Azərbaycan türkcəsinin əlifbası haqqında aparılan tədqiqatlar və elmi araşdırmalar nəticəsində ərəb əlifbasının türk əlifbası ilə adlandıraraq fonetikləşməsi prosesinə əsasən yeni imla qaydaları meydana gələndən sonra, nöqtəli “t” ilə “Xətai” və “Xətayi” kimi yazılmasını müşahidə edirik. Əlbəttə, bundan əvvəl nöqtəli “t” hərifi qalın səslilərdə dəstəli “ta” kimi yazılırdı. Bu iki cür yazı üsulundan mənada dəyişiklik törədən ancaq sözün dəstəli “ta” və ya nöqtəli “te” yazılmasındadır. Qeyd etmək istərdik ki, nöqtəli “Te” ilə dəstəli “Ta” arasında böyük fərq var. Əgər “Xətai” sözü dəstəli “TA” ilə yazılırsa, o zaman “Xəta” (səhv) mənasını verir. Lakin nöqtəli “Te” ilə yazıldıqda tamam başqa bir məna kəsb edir. Şah İsmayıl Xətai özü öz əlyazmalarında təxəllüsünü ərəb əlifbasının nöqtəli “Te” hərifi şəklində yazmışdır. Lakin bu söz belə yazılışda türk, fars və ərəb dillərində heç bir məna vermir. Şah İsmayıl kimi görkəmli bir şəxsiyyətin özünə mənasız bir sözü təxəllüs seçməsi inandırıcı deyil.

Nizami Gəncəvi adına elmi araşdırmalar və Dil-Ədəbiyyat institutunun tədqiqatçı müəllimi Əli Məhəmməd Nəbibəylinin araşdırmaları nəticəsində tamamilə başqa inandırıcı fakt meydana çıxmışdır (12). Belə ki, tədqiqatçı alimlərin mənasız saydıqları “nöqtəli T” hərifi ilə yazılmış “xəta” sözünə məna tapılmışdır. Ərəb əlifbasının düzülüş formasından biri əbcəd adlanır. “Xətai” sözündəki ərəb əlifbası ilə ilk üç hərif (XTA) əbcəd düzülüş formasında hər hərif

müəyyən bir rəqəmi ifadə edir. Ən qədim zamanlardan bütün şərqdə geniş istifadə edilən vasitəyə müraciət etdikdə məlum olur ki, bu üç hərfin birincisi (X-hərifi) – 600 rəqəminə, nöqtəli “Te” hərifi – 400 rəqəminə, A (əlif) hərifi isə 1 rəqəminə bərabərdir. Axırncı “i” hərfi isə mənsubiyyət bildirən şəkilçidir. Əbcəd hesabı ilə bunları topladıqda nəticə “1001” rəqəmini verir.

Nizami Gəncəvi “Sirlər Xəzinəsi”nin ikinci minacatının sonunda, Allaha müraciətlə “Nizaminin adında şərəfli adın vardır!” – deyir. Nizami sözündə də hərflərin rəqəm qiyməti “1001”-dir. Bunu Əlişir Nəvai də təsdiq etmişdir. İslam fəlsəfəsinə görə “1001” rəqəmi müqəddəsdir və Allahın müqəddəs adlarının sayına işarədir. Şah İsmayıl da həmin məqsədlə özünə “Xətai” təxəllüsünü götürmüşdür. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində beş böyük ədib var ki, (Nizami, Nəsimi, Xətai, Füzuli, Qüdsi) onların təxəllüslərinin əbcəd hesabı “1001” rəqəmini ifadə edir.

Xətaiyəm, al atlıyam.
Sözü şəkərdən dadlıyam,
Mürtəza Əli Zatlıyam,
Qazilər deyən şah mənəm.

– Deyən görkəmli din və dövlət xadimi, ana dilimizdə yaranan şeirin inkişafında xüsusi xidmətləri olan, özü də bu dildə ölməz sənət inciləri yaradan, 13 yaşında 235-illik (1501-1736) Azərbaycan Səfəvilər Dövlətinin əsasını qoyan, dogma torpaqların, Azərbaycanın bütövlüyü uğrunda mübarizə aparıb böyük qələbələr qazanan, adı şərqdən qərbə qədər bütün dünyaya yayılan qılinc və qələm sahibi, ozan-aşıq sənətinin dərin bilici və təbliğatçısı, əhli-beyt aşiqi, köntüllər sultanı Həzrəti Əlinin (ə) əqidə və məslək davamçısı Şah İsmayıl Xətəinin adı bu gün də hörmətlə yad edilir. Məşhur türk ədəbiyyatşünası Əbdülbaqi Kölpınarlı Xətəinin təxəllüsü barədə heyrlə qeyd edirdi ki, Xətai təxəllüslü hər hansı bir şair oxuyarkən məclisdə olan qadınlar ayağa qalxar, kişilər isə çökərdi.

Mövlanə Məhəmməd Füzuli Ş.İ.Xətaiyə həsr etdiyi “Bəngü badə” əsərində yazırdı.

Məclisəfruzi-bərmigahi-xəlil,
Cəmi-əyam Şah İsmayıl Xətai.
Ondan asudədir gəniyyə, gədə
Xələdəllahü mülkənü əbada.

(Şah İsmayılın sayəsində varlı da, kasıb da asudə keçinir. Qoy onun hökmranlığı əbədi olsun, onun feyz camından naib şadlanmayanlar, qoy şərab xıltı kimi çöküb həmişəlik puç olsunlar).

Professor Məhərrəm Qasımlı “Şah İsmayıl Xətəinin poeziyası monaqrafiyasında (6) Xətəinin təxəllüsü barədə ətraflı məlumat verir:

“Mənim adım Vəli, “Şah İsmayıldır”

Təxəllüsüm Xətəidir, Xətai.

Adını və təxəllüsünü yuxarıdakı beytdə aydın göstərən Şah İsmayıl Xətai Azərbaycan klassik poeziyasında bir çox başqa nümayəndələr kimi özünə təsadüfi təxəllüs seçməmişdir. “Xəqani”, “Nəsimi”, “Füzuli”, “Nizami” təxəllüsləri kimi “Xətai” təxəllüsü də sənətkarın dünya görüşü, həyat mövqeyi və poetik məqamı ilə bağlıdır. Bədii materialın elmi müşahidəsi göstərir ki, şairin təxəllüsü bir neçə mənə tutumuna malikdir.

Xətai öz təxəllüsünü ulu babalarının yer-yurdundan, “Türküstan elinin” “Xatay” tayfalarının “Xatay” mahalının və ulu babalarının adından götürmüşdür. Tanınmış tarixçi, etnoqraf və folklorşünas Mirəli Seyidovun araşdırmalarına görə “Xətay” qədim türkdilli qəbilənin adıdır (11, s.121). Bu türk qəbiləsindən çıxmış bir çox sənətkarlar həmin qəbilənin adını əbədləşdirərək, “Xətai” kimi özlərinə təxəllüs və ad götürmüşlər. Qeyd etmək yerinə düşərdi ki, “Xətai” təxəllüsü Şah İsmayıl Xətaiyə qədər bir sıra sənətkarlar tərəfindən də qəbul olunmuşdur. İlk anadilli məsnəvilər sayılan “Yusif və Züleyxa” (XV əsr) müəllifi də “Xətai” təxəllüsüdür. Salman Mümtaz Təbriz yaxınlığında “Xatay” adlı böyük və abad kəndin mövcudluğunu göstərir. Yəqin ki, həmin kənd də qədim türk tayfasının adını daşıyır (7, s.295).

Şah İsmayıl Xətəinin bir çox şeirlərindən məlum olur ki, böyük arif və sufi olaraq təkəbbürə, qürura düşməmişdir. Həmişə özünü xətakar bilərək, Allahdan bağışlanmasını diləmişdir. Şairin yaradıcılığına nəzər saldıqda, onun irfan əhli olduğunun şahidi olur. Necə ki, özü də qoşmalarının birində yazırdı:

Arif məclisindən irfan almışam,
Ləli-Bədəxşandan mərcan almışam,
Min canı vermişəm bir can almışam,
Ol canı saxlaram, candan içəri.

İrfanın bir mərhələsi və arifin bir sifəti kimi təvazökarlıq üzündən özlərini həmişə xətakar hesab etmişlər. Demək “Xətai” sözü həm də irfani bir məfhum daşıyır və eyni halda irfani bir məqamdır.

Çağdaş dövrümüzün aşiq yaradıcılığı ilə ciddi məşğul olan tədqiqatçıların “Şah Xətai” aşiq havası haqqında verdikləri məlumatları nəzərdən keçirək.

Elxan Məmmədli: Əməkdar mədəniyyət işçisi, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru.

Bu aşiq havasına aşıqlar arasında “Şah Xətai”, “Şah Xatay” və “Şər-Xəta” deyənlər də var. Bu aşiq havasına bəzən də “Osmanlı bozuğu” havası da deyilir. Aşiq Hüseyn Saraclı Azərbaycan radiosunda bu aşiq havasını “Bozuğu” havası adı ilə ifa etmişdir.

Borçalı elindən olan aşiq Kamandar Əfəndiyev Aztv-də 1982-ci ildə “Şah-sənəm və Qərib” dastanında bu havanı on bir hecalı qoşma janrında “Bəhməni” adı ilə oxumuşdur. Hörmətli fəlsəfə doktoru Elxan Məmmədli qeyd edir ki, bu havanın adı “Bəhməni” deyil, məhz “Şah İsmayıldır”. “Bəhməni” aşiq havası on iki hecalı “Gəraylı” şeir növü ilə oxunur. “Şah İsmayıl”ı isə on bir hecalı qoşma ilə ifa edilir. Bu havanın bir adı da “Koroğlu bozuğudur”. Dastanda ifa edilən qoşmadan bir neçə sətir təqdim edirik:

Başına mən dönüm, ay canım Qərib
Bir yana çıxmadım, yar, sən gedəli.
Biçdim libasları, geydim qaralar,
Heç yana varmadım, yar sən gedəli.
Evimizin dalı xırda təpələr,
Harda yağış yağsa orda səpələr.
Ögrümdə durur almaz küpələr (sırğalar)
Heç birin taxmadım, yar, sən gedəli.

Mübariz Əliyev: Aşiq yaradıcılığı tədqiqatçısı, Milli Konservatoriyanın müəllimi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dossent.

Qərb bölgəsinin aşiq yaradıcılığında “Xətai”, “Şah Xətai” adlı aşiq havası var. Bu hava “Do” mayəli “şur” məqamına əsaslanır. Azərbaycan muğam sənətində, zərb muğamlar cərgəsində mövcud olan “Osmanlı” və ya “Mani” də eynilə oxşar bir aşiq havasıdır.

Ədalət qoy zəfər çalsın,
Bəşəriyyət dünyasında
Zaman-zaman haqq ucalsın,
Əbədiyyət dünyasında.
Ara vuran, fitnə quran
Əyri yalan şər olmasın.
Qoy zərurət, qoy həqiqət,
Qalibiyyət dünyasında.

Bu şeir əruz vəznindədir. Azərbaycan əruzunda buna dörd bölümlü bütöv həcər bəhri deyilir.

II mülahizə: Daha bir aşiq havası da var ki, bu havaya “Şahın himi” (daha doğrusu “Şahın himni”) və ya da “Şah sarayı” da deyilir. Çox nadir aşiq havacıdır, “Yallı” ritmindədir. Hörmətli tədqiqatçımız Mübariz Əliyev bu havanı “Şah Xətai marşı” adlandırır. Gəncəli qocaman aşiq Mais bu havanı “Şah sarayı” adlandırır. Yəni Şah İsmayıl Xətai saraya daxil olanda bu melodiya səsləndirilirdi. Bu aşiq melodiyası marş tempində “Rast” məqamının səs qatarına əsaslanır.

Ağakərim Nafiz İsrafilbəyli – xanəndə, şair, bəstəçi.

Şirvan bölgəsində bir aşiq havası var ona “Osmanlı qayida” deyirlər. Bu muğama bənzər bir havadır. Qərb aşiq yaradıcılığında bu havanı iki cür adlandırırlar. Bu havaya gah “Xətai divanı”, gah da “Osmanlı divanı” də deyirlər. Mən Şamaxılı aşiq Şərbətdən başqa heç kimdən “Osmanlı qaidəni” təsirli oxuyan görməmişəm və eşitməmişəm. Aşiq Şərbət Osmanlı qaidəni bu qoşma ilə oxuyardı.

Məclislərdə bir əyləşib, bir duran,
Ürəkləri bir döyünən bir vuran,
Azad ölkəmizdə toy-büsat quran
Şirin-şirin söz-söhbətin var mənim,

Mən “Osmanlı divanı” və “Xətai divanı”ni qərb aşıqlarından aşiq Əkbər və aşiq İmrandan eşitməmişəm.

**Bəhram Mansurov Şur dəstgahında
Şah Xətai guşəsi**

Hacı Hüsü



Şah Xətai

M. Mütəllibov



Şur və Qacarda şah Xətai

Elxan Müzəffərov

Valeh Rəhimovun ifasında Şah Xətəinin
vokal variantının tam dəqiq variantı

Sarəncə qədəm



Beləliklə, tədqiqatdan aydın olur ki, Şah İsmayıl Xətai dövrünün musiqisi əsrlərcə xalq yaddaşında qorunaraq dildən dilə ötürülüb bu günümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Əzəлиндə aşiq yaradıcılığında təşəkkül tapmaqla yanaşı muğam dəstgahına daxil olaraq hifz edilmişdir. Şah Xətai guşəsi Səfəvilər dövrünün musiqi dilini təmsil etdiyinə görə qiymətli tədqiqat materialıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə. Musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 247 s.
2. Bünyadov Z. Dinlər təriqətlər məzhəblər. B.: Şərq-Qərb, 2007, 336 s. ISBN 978-9952-34-094-5

3. Əliverdibəyov A. Rəsmli musiqi tarixi. B.: Şuşa, 2001, 136 s.
4. İsmayılzadə M. R. Şah İsmayıl Səfəvi (Xətai) külliyyatı. Qəzəllər, Qəsidələr. Nəsihətnamə, Dəhnamə qoşmalar. B.: Əl-Hüda nəşriyyatı, 2003.
5. Kərimzadə F. Çaldıran döyüşü. B.: Yazıçı, 1987. 300 s.
6. Qasımlı M. Şah İsmail Xətəinin poeziyası. B.: Elm, 2002, 176 s.
7. Mümtaz. S. Azərbaycan Ədəbiyyatının qaynaqları. B.: Yazıçı, 1986, 448 s.
8. Nəbibəyli Ə. M. //Ədəbiyyat və incəsənət qəzeti, 01.06.1990.
9. Nəvvab M.M. Vüzuh-ül-Ərşam, Bakı, Elm, 1989, 84 s.
10. Rzayeva-Bağirova R. Tərzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B. İşıq, 1986, 77 s.
11. Seyidov M. Azərbaycan erməni ədəbi əlaqələri. B.: Elm, 1976, 350 s.
12. Şah İsmayıl Xətayi. Əsərləri. Bakı, Şərq-Qərb, 2005, 384 s.
URL:http://anl.az/el/x/shix_e.pdf

Saytoqrafiya:

13. Qurani Kərim. Elektron kitab. URL:<https://quran.az/>

Valeh REHIMOV

Honored artist,
senior lecturer of Azerbaijan National Conservatoire

**THEORETICAL AND PRACTICAL ANALYSES OF THE SECTION GUSHE
“SHAH KHATAI” OF SAFAVID PERIOD**

Summary: *The section gushe “Shah Khatai” as a part of the dastgahs “Dugah and Bayaty-Gadjar” is including into the Mugham Program had not yet been elaborated in sufficient way. The author of the article based on the traditions of the Mugham masters cohort of the well-known tar players and Mugham singer khanende had analyzed the different aspects of the given mugham, such as etymology of the teren, role and importance within dastgah tradition the mentions the modulation from the gushe “Shah Khatai” to the section Sarendj, and after performing the latter to reprise to the initial section. According to V.Rahimov the section under question had emerged in XVI century during the rule of Shah İsmail Khatai famous king and poet.*

Keywords: Safavids, Shah Khatai, Bayati, Varsagi, Qoshma, Khurr ibn Yazid Riyahi, Karbala, Hatay Eli

Валех РАГИМОВ

Заслуженный артист,
Старший преподаватель Азербайджанской Национальной Консерватории

О МУГАМНОМ ГУШЕ «ШАХ ХАТАИ», СФОРМИРОВАВШЕМСЯ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ СЕФЕВИДОВ

Резюме: *Мугамный гуше "Шах Хатаи" из дастгяхов "Дугах" и "Баяты-Гаджар", входящие в учебные программы, относительно малоизучены в азербай-*

джанском музыкознании. В представленной статье рассматриваются разные аспекты названного раздела, такие как этимология названия, место и роль в структуре дастгахов. В исполнительской практике видных таристов – А.Бакиханова, Э.Бабаева, Б. Мансурова, Н. Ахмедова, Э.Музаффарова, а также ханенде М. Муталлимова, данный гюше исполняется после логической модуляции в "Сарендж". По мнению автора, изучаемый раздел исторически возник в период правления поэта, полководца и правителя Шах Исмаила Хатаи.

Ключевые слова: Сефевиды, Шах Хатаи, Баяти, Варсаги, Гошма, Хурр ибн Язид Рияхи, Кербела, Хатай Эли

Rəyçilər: AMK-nın professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fəttah Xəlirqadə;
dosent Malik Mansurov

Fəttah XALIQZADƏ

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru

Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: halikzade@mail.ru

ETNOMUSIQIŞÜNASLAR ÜÇÜN DƏYƏRLİ TƏLİMAT

***Xülasə:** Böyük Britaniyanın məşhur Oksford Uniersiteti 1995-ci ildən etibarən elmin müxtəlif sahələri üzrə çox qısa müqəddimələr qəbilindən olan nəşrlərə başlamışdır. Beynəlxalq elmi ictimaiyyətin ən müasir tələblərinə cavab verən bu layihə çərçivəsində 2014-cü ildə tanınmış ABŞ alimi Timoti Raysın “Ethnomusicology. A Very Short Introduction” adlı dolğun məzmunlu təlimat kitabçası da işıq üzü görmüşdür. Hazırkı rəy-esse dəyərli elmi-metodik vəsaitin təbliği məqsədi ilə onun bütün fəsil və bölmələri haqqında geniş məlumat verir, müasir etnomusiqişünaslığın nəhəng və sirli dünyasından bir çox metod və yanaşmaları, anlayış və konseptləri peşəkarlar, tələbələr, habelə qonşu elmlərin nümayəndələri ilə tanış edir.*

***Açar sözlər:** musiqişünaslıq, etnomusiqişünaslıq, folklor, antropologiya, musiqi nəzəriyyəsi, tarix, müasirlik, tədqiqat metodları*

Giriş. Etnomusiqişünaslıq üzrə xarici ölkələrdə nəşr olunan elmi-metodik ədəbiyyatı izləmək çox çətin bir işdirsə, əsərləri layiqincə qiymətləndirmək daha məsuliyyətlidir. Amma dəyərli nümunələr gec-tez yayılır, təxminən də olsa, mütəxəssislərin təsəvvürlərini formalaşdırır. Etnomusiqişünaslar istər Qərbdə dünyasında, istərsə də daha sonra təşəkkül tapmış qeyri-Avropa məktəblərində elmi-tədqiqat işlərini davam etdirməyə gərək ki, dərslər yazmağa nisbətən daha fəal və müntəzəm səy göstərir. Əldə olan müəyyən məlumata görə müxtəlif ali məktəblərin müvafiq kafedralarında professor və tələbələr sələflərinin yolu ilə gedərək məhsuldar ekspedisiyalar aparır, əldə olunmuş və adətən unikal materialların tədqiqinə böyük əmək sərf edirlər. Belə bir təsəvvür heç də əsassız deyil: həmin qənaət kifayət qədər mütəxəssislərlə aparılmış söhbətlər nəticəsində yaranmışdır.

2014-cü ildə İstanbulda keçirilmiş bir simpoziumda olarkən haqlı təəccüb doğuran belə bir vəziyyətin səbəbini məşhur ABŞ alimi, ölkənin Etnomusiqişünaslıq Cəmiyyətinin (Society of Ethnomusicology, SEM) keçmiş sədri professor Timoty Raysdan da öyrənməyə çalışmışdım. Müsahibimin cavabı mənim xeyli məmnun etdi. O, simpozium ərəfəsində nəşr olunmuş elmi-metodik əsərini “burada hər şey var” – deyərək mənə ərməğan edəndə, həqiqətən sevincimin həddi-hüdudu yox idi. “Ethnomusicology. A Very Short Introduction” adlı kitabının mət-

bəə boyaları təzəcə qurumuş olsa da, üz qabığının parlaq sumaqı çalarları ilə yamyaşıl üfqi zolağı oxucunu canlı və ecazkar bir musiqi aləminə aparırdı...

1. Təlimat barədə ümumi məlumat

İngiltərənin məşhur Oksford Universiteti çox qısa müqəddimələr cinsindən olan nəşrlərə 1995-ci ildən etibarən start vermişdir. Nəşriyyat oxuculara xitabən yazır: “Çox Qısa Müqəddimələr yeni fənnə aparan stimullaşdırıcı və əlçatan yol arzusunda olan hər kəs üçündür” [9]. Hələ 2014-cü ildən qabaq, həmin qəbildən 350-yə qədər kitabçanın nəşr olunub dünya xalqlarının 40 dilinə tərcümə edilməsi layihənin geniş beynəlxalq nüfuzundan xəbər verirdi. Onların arasında Qədim Yunanıstan, Qədim Misir, Qədim Yaxın Şərq, İslam, İslam tarixi, Məhəmməd Peyğəmbər, Musiqi, Musiqi folkloru, Erkən musiqi, Dünya musiqisi, Ruhanilik, Sosial-mədəni antropologiya, İncəsənət tarixi, İncəsənət nəzəriyyəsi, Modern incəsənət kimi fənn və mövzulara həsr olunmuş nümunələr bütün nəşrlərin cüzi bir hissəsini təşkil edir.

İlk kitabın üstündən iyirmi il keçməmiş, yəni 2014-cü ildə növbə etnomusiqişünashlıq elminə də çatdı. Bu layihənin Timoty Raysa həvalə olunması irəlidə görəcəyimiz kimi heç də təsadüfi deyildi.

1946-cı ildə doğulmuş ABŞ alimi elmi estafeti yaşlı müasirləri olmuş Alan Lomaks (1915-2002), Alan P.Merriam (1918-1980), Con Blekinq (1928-1990), Bruno Nettl (1930-2020) və başqa elm bahadırlarından alıb yeni zirvələrə addımlamaqdan heç vaxt yorulmur. O özünün zəngin bilik və təcrübəsini qlobal miqyaslı auditoriya ilə paylaşmağa nail olmuşdur. İndi təxminən yarım əsr ərzində göstərdiyi başlıca tədqiqat maraqlarına – Bolqarıstan və Makedoniya ənənəvi folkloruna əlavə olaraq etnomusiqişünashlıq elminin bir çox mühüm məsələlərinə də yaradıcı əmək sərf etmiş, onun nəzəri-metodoloji əsaslarına qiymətli töhfələr vermişdir. Rəy verməyə çalışdığımız “*Ethnomusicology. A Very Short Introduction*” müəllifin neçə-neçə onillər boyu apardığı gərgin axtarışlarının ən gözəl bəhrələrindən biri hesab oluna bilər.

Etnomusiqişünas-alimin tərcümeyi-halı ilə tam tanış olmadan da, elə birçə bu kitabça üstəgəl bəzi məqalə və məruzələri əsasında deyə bilərəm ki, T.Raysın məhsuldar yaradıcılıq fəaliyyətinin elmi və pedaqoji istiqamətləri arasında müəyyən sədd çəkmək qeyri-mümkündür. Hər iki istiqamət üzrə qazandığı dərin bilik və bacarığını şərtləndirən ən başlıca amillərdən biri isə həmkarları və tələbələrinə, humanitar və ictimai fənlərə, bir sözlə cəmiyyətə açıq olmasından irəli gəlir.

Qərb dünyasında mütəxəssislər nəinki əsərlərini daima həmkarları ilə paylaşır, özləri də elm camiasının yeni nailiyyətlərindən əzmlə bəhrələnirlər. Belə bir qarşılıqlı mübadilələr yaşadıqları ölkələrin hüdudlarını aşaraq Qərb və Şərq yarımkürlərinin bütün məktəblərini də əhatə edir, ümumbəşəri əhəmiyyət qazanırlar. Bütün dünyanın alim və öyrəncilərini zəngin bilik və məlumatla təmin etmək üçün T.Rays da beynəlxalq elmi təcrübədən dönə-dönə faydalanmış, həmin iş üslubunu daima təkmilləşdirmişdir.

Görkəmli sələflərindən A.Merriam elm sahəsinin bir qolunu, musiqinin sosial-mədəni antropologiyasını, C.Blekinq insanın musiqi qabiliyyəti kimi köklü bir məsələni işləmişdirlər. 1960-cı illərdə A.Lomaks mahnı və rəqsi mədəniyyətin meyarı kimi ələ aldığı *kantometriks*, ardından da *koreometriks* nəzəriyyələrini yaradarkən müasirlərinin diqqətini cəlb etməmişdirsə, onların əsl qiyməti yenə də T.Raysın kitabçasında verilmişdir.

T.Raysın dərslərini doğru-düzgün dəyərləndirmək üçün ən azı bəzi müəlliflərin elmi-metodik vəsaitlərinə nəzər salmaq lazımdır. Deyildiyi kimi, etnomusiqişünaslıq fənni üzrə əldə olan dərslərlərin sayı çox deyildir. Məsələn, Anna Czekanovska. “*Etnografia Musiczna. Metodologia i Metodika*” (1971, polyak dilində, 1983-ci ildə ruscaya tərcümə edilmişdir). Müəllif kitabı “*инструкция*”, yəni “təlimat” adlandırmışdır. “*Музыкальная этнография...*” polşalı mütəxəssisin (1931-2022) Varşava Universitetində oxuduğu mühazirələri əsasında tərtib olunmuşdur. Rusca tərcüməsi (1983) keçmiş sovet məkanında maraqla qarşılanmışdır [11].

Orijinalın yazılmasından yarım əsr keçməsinə baxmayaraq, dərslər yenə də tədris prosesində istifadə olunan vəsaitlərdəndir. A.Çekanovska özünün şəxsi elmi-pedaqoji təcrübəsi ilə yanaşı bir çox alimlərin kitablarına da istinad etmiş, müxtəlif adlar daşımış bu elm sahəsinin (məsələn, Müqayisəli musiqişünaslıq, Musiqi etnoqrafiyası, Səsin psixologiyası və akustikası, nəhayət, Etnomusiqişünaslıq) ümumi inkişaf yolunu, başlıca mahiyyətini və vəzifələrini işıqlandırmış, bir çox faktoloji məlumatları şərh etmişdir.

T.Rays kitabının modern tarixə can atması, onun yaşlı müasiri B.Nettlin isə əsasən ötən əsrin ikinci yarısında fəaliyyət göstərməsi onların fərqlərini anlamağa kömək edir. B.Nettl (1930-2020) etnomusiqişünaslıq sahəsində sanballı tədqiqatları uzun müddət, ötən əsrin 50-ci illərindən ömrünün sonuna qədər davam etdirmiş və onun elmi təfəkkürü əsasən XX əsrin ikinci yarısında formalaşmışdır. Müəllif sanki ilk versiyanın mövzuları orbitinə bağlı qalmış, anlayış və konseptləri hər dəfə yeniləsə də, onları radikal şəkildə dəyişmək məqsədi güdməmişdi. Eynilə onun yazı üslubu və təfəkkür tərzində də əsasən XX əsrdə qalmışdı. Bruno Nettl. “*Study of Ethnomusicology. Twenty nine issues and consepts*” (1983)” adlı çox dəyərli və irihəcmli vəsaitin yenidən işlənilmiş daha iki nəşri vardır (2005 və 2015).

Bruno Mettl “Etnomusiqişünaslıq tədqiqatı. İyirmi doqquz mövzu və konsept” adı əsərinin ilk nəşri ilə A.Çekanovska kitabının rus tərcüməsi eyni ildə işıq üzü görsələr də (1983), birinci alimin kitabı Polşalı müəllifin orijinalından (1971)12 il sonra çıxmışdır. Arada olan müddət ərzində Bruno Nettl bu elmin dinamik inkişafından, xüsusilə də, ABŞ alimlərinin nailiyyətlərindən faydalanmış və daha da irəliyə getmişdir. Buna görə də, onun kitabı elm aləmində böyük rəğbətlə qarşılanmış və klassik əsərlər sırasına daxil olmuşdur. Müəllif nəhəng elmi layihəsi ilə kifayətlənməmiş, onu daha da təkmilləşdirmiş, müasir tələblərə cavab verən daha iki nəşrini də hazırlamışdır.

B.Nettlin çox mükəmməl və nəfis yazı üslubu, elmdə işlənilmiş demək olar, bütün məsələləri əhatə etməsi, ən incə məqamların müfəssəl şərtləri bu fundamental tədqiqatın yüksək dəyərini müəyyən etmişdir. Böyük alim özünün polşalı həmkarının təlimatında təqdim olunan faktoloji məlumatların çoxluğuna aludə olmamış, eləcə də mütəxəssislərin müstəqil şəkildə işlədikləri Metodika adlı II hissəsinin tövsiyələrini ixtisar etmiş, əvəzində çox sayda mövzu və konseptlərin müxtəlif aspektləri barədə özünün dərin və düşünülmüş elmi təhlillərini təqdim etmişdir.

Nisbətən gənc nəslə təmsil edən T.Raysın kitabı 2014-cü ildə nəşr olunmuş və B.Nettlin onun bəzi məqamlarını, məsələn, elmin yeni tərifini öz mövzu və konseptlərinin son nəşrində (2015) dəyərləndirə bilmişdir. T.Raysın tərfi belə səslənir: Etnomusiqişünaslıq insan varlıqlarının nə üçün və necə musiqi qabiliyyətinə malik olmasını tədqiq edir [9, s.1]. Bu tərif C.Blekinqin məşhur kitabının adı ilə qismən səsləşsə də, (*“How Musicalis Man”*) T.Raysın verdiyi tərif müasir və daha mütərəqqi düşüncənin məhsuludur və onun yeni ruhlı elmi konsepsiyası bütün əsər boyu aydın görünür. Beləliklə, elmin ən son nailiyyətlərini dəyərləndirib təhlil etməkdə, ən başlıcası isə yeni yanaşma sayəsində sanballı ümumiləşdirmələrdə daha müasir və innovativ dərslər yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Etnomusiqişünaslıq elminə dair bütün dünyada mövcud olan saysız-hesabsız tədqiqatları tapmaq imkan xaricində olsa da, sözü gedən dərslərin yüksək məziyyətlərini təxmin etmək mümkündür. Belə bir yüksək qiyməti kitab haqqında deyilmiş fikirlər və yazılmış rəylər bir daha sübut edir. ABŞ Etnomusiqişünaslıq Cəmiyyətinin (*Society of Ethnomusicology, SEM*) sabiq prezidenti Deborah Wong kitab barədə yazır: “Tim Rays öz karyerası boyunca etnomusiqişünaslığın böyük mənzərəsi haqqında düşünmüşdür. Onun fikirləri həm yığcam, həm də əhatəlidir, dəqiq informativ və nəfiscəsinə nikbindir. O geriye dönüb etnomusiqişünasların harada olduqlarına baxır və haraya üz tutduqlarını incələyir [9, son səhifənin üz qabığı].

Kitabın hər bir fəslə etnomusiqişünaslıq elminin müəyyən bir probleminə həsr olunmuşdur. Onların ardıcılığı vahid məntiqi prinsipə əsaslanır. Fəsillərin müqəddiməsi oxucunu məsələ ilə ümumən tanış edərsə, müəyyən başlıqlar altında verilmiş bölmələr onun müvafiq aspektlərini işıqlandırır və dünya xalqlarının musiqi təcrübəsindən alınmış nümunə və ya musiqili davranışlarla təsdiqini tapır.

“Ethnomusicology. A Very Short Introduction” kitabının unikallığı və bənzərsizliyi son dərəcə lakonik üslub vasitəsilə olduqca dolğun məzmunu ifadə etməsindədir. Onun 133 səhifədən ibarət olan əsas mətnində müasir etnomusiqişünaslıq fikrinin demək olar, bütün nailiyyətlərini açıqlaya bilmişdir.

Kitabın əsas mətnindən sonra verilmiş bölmələr – İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat, əlavə mətaliə *Further reading*, dinləmə *Listening*; və eləcə də, adlar və mövzular üzrə *Index*) mütəxəssis və tələbələr üçün faydalıdır, daha nələrin oxunmasını və dinləniləsini tövsiyə edir. Az sonra görəcəyimiz kimi, müəllif fəsil və bölmələrin adlandırılmasında da çox qısa düsturları məharətlə seçir. Ümumi başlığın

“çox qısa müqəddimə” kimi əlavəsi kitabın yalnız həcminə uyğun olsa da, onun bütün fəsil başlıqlarında da özünü göstərir.

9 fəslin hər birində elmi fənnin müəyyən bir vacib məsələsi və çoxsaylı aspektləri özünün şərhini, qəti və birmənalı qiymətini tapır. Fəsillər müxtəlif sayda (2-9) bölmələrə, onlar da öz növbəsində intervalla ayrılan abzaslardan ibarət olmaqla, nəzərdən keçirilən məqamların kifayət qədər olduğuna bir işarədir.

Kitabın hər bir fəslində müəyyən bir sanballı mövzu polad məntiq əsasında şərh olunur. Kiçik giriş oxucunu problemlə, sonra da onun fərqli aspektləri ilə tanış edir. Vahid təfəkkür prinsipinə ciddi əməl olunması fəsillərin qavranılmasına kömək göstərir. Lakin müxtəlif mövzuların sırasından əmələ gələn bütöv konsepsiyanı tam əhatə etmək heç də həmişə asan olmur. Bütün fəsillərin baş mövzusu sadalayaq. 1. Fənnin təyin və tərif edilməsi; 2. Bir az tarixindən; 3. Tədqiqatın aparılması; 4. Musiqinin təbiəti; 5. Musiqi bir mədəniyyət kimi; 6. Fərdi musiqiçilər; 7. Musiqi tarixini yazarkən; 8. Etnomusiqişünaslıq modern dünyada; 9. Etnomusiqişünaslar iş başında. Problemlərin mürəkkəbliyi səbəbindən mövzuların məntiqi ardıcılığını, birindən digərinə keçməsinə təyin etmək asan deyildir. Eyni zamanda nəhəng və mürəkkəb məzmunun sadə və yığcam ifadəsi müəllifi daha çox düşündürmüş və məsələ özünün uğurlu həllini tapmışdır.

Fəsillərin daxili mündəricatı ilə tanış olduqdan sonra onların arasında təgbənd şəkilli əlaqələrin, körpülərin qurulduğunu da görəcəyik. Məsələn, ikinci fəslə daxil olan sahə araşdırmaları altıncı fəsildə böyüyərək fərdi musiqiçilərlə aparılacaq sırf elmi araşdırmalara keçir. Tədqiqatın aparılması (fəsil 3), modern dünyada etnomusiqişünaslıq (fəsil 7) və elm sahiblərinin xidməti qulluqları barədə tövsiyələr (fəsil 9) bir-birilə səsləşir.

T.Rays kiçik formatlı çox qısa müqəddiməsində elmin yeni-yeni mövzularını dəqiq şərh etməklə, B.Nettlin “Etnomusiqişünaslığın tədqiqi...” əsərlərinin üç nəşrinə (1983, 2005, 2015) önəmli əlavələr etmişdir. Nəşrindən qabaq kitab bir neçə universitetin ixtisas kurslarında sınaqdan çıxmışdır. Düşünürəm ki, müəllim və tələbələrin ona qarşı münasibəti, sözsüz ki, mətnin daha da cilalanmasına yardımçı olmuşdur.

Hazırda bu sanballı dərs vəsaitinə rəy yazmaqla biz öz üzərimizə böyük məsuliyyət götürürük. Gənc həmkarlarımızı və tələbələrimizi kitabı orijinalda mütaliə etməyi ruhlandırmaq istərdik. Lakin onlar həmin vəzifənin öhdəsindən gəlsələr də, zənnimizcə, bu barədə müzakirə və fikir mübadilələri də çox önəmli olmalıdır.

Kitab beynəlxalq əhəmiyyətli bir nəşr hesab edilir. Onun 9 fəsildən ibarət məzmunu, yəqin ki, hər ölkənin, o cümlədən Azərbaycanın ictimai-mədəni və musiqi ənənələrinə uyğunlaşdırıla bilər. Buna baxmayaraq, mütəxəssislərimizin haradasa və nə zamansa müxtəlif xalqların ənənələri ilə qarşılaşa biləcəklərini nəzərə alaraq və ya sadəcə elmi prinsiplər nəminə bütün mövzuların qabaqcadan mənimsənilməsinə mümkün və lazımlı hesab edirik. Bu məqsədlə ayrıca bir metodiki tövsiyələrin (vəsaitin) hazırlanması da istisna edilmir. Belə bir vəsait orijini-

nal mətni çətin qavrayan tələbələr üçün (əfsus ki, onlar hələ də var) xüsusilə faydalı ola bilər.

“Etnomusiqişünaslıq. Çox qısa müqəddimə” kitabının orijinal dil üslubu haqqında da bir neçə söz demək istərdik. Bruno Nettlin akademik elm əsərlərinə xas olan ali ədəbi üslubun ilə müqayisədə T.Raysın dili adi danışq üslubuna yaxındır. Bununla bərabər bütün mürəkkəb məsələ və anlayışları izah etməyə qadirdir. Sadəlik fəsil və bölmələrin adları üçün də çox səciyyəvidir.

Təbii ki, böyük bir esse-rəydə sözü gedən kitabın bütün fəsil və bölmələrinin dolğun məzmununu ayrıntılı şəkildə şərh etmək imkan xaricindədir. Bunun üçün bəlkə də, iri həcmli xüsusi metodiki tövsiyələrə də ehtiyac vardır. Bununla belə, kitaba ümumi nəzər saldıqda bəzi maraqlı qənaətlərə gəlmək olur. Fəsil adlarının bir qismi bütövlükdə aydın olsa da, onların məzmun və məntiq əlaqələrini yalnız təxmini şəkildə anlamaq olur. Məsələn, *Defining Ethnomusicology/ Etnomusiqişünaslığın tərif edilməsi* (fəsil 1) *A Bit of History/Bir az tarixindən* (fəsil 3) *Conducting Research Tədqiqatın aparılması* (fəsil 5). *Writing music history. Musiqi tarixini yazarkən* (fəsil 6) kimi başlıqlar fəsillərin nədən bəhs etdiyini əks etdirsə də, onların daxili mündəricəsini nəzərə aldıqda, mövzuların yeni aspektləri ilə də məmnuniyyətlə tanış olmaq mümkündür.

Etnomusiqişünaslığın tərfi məsələsi həmişə tədqiqatçıları özünə cəlb etmiş və müzakirə predmeti olmuşdur. Hazırda yenə də istər alimlərin, istərsə də qonşu elm sahələrinin diqqət mərkəzindədir. Bu səbəbdən T.Rays “Etnomusiqişünaslığın tərfi” adlı ilk fəsildə oxucuları hər bir fənn üçün mühüm olan elmi tərif məsələsi ilə yaxından tanış edir. Xatırladaq ki, müqayisəli musiqişünaslığın tarixi ərzində A.Merriamın tapıb ortaya qoyduğu qırıxdan artıq tərif [7] XXI əsrin ikinci onilliyində T.Raysın dərsliyində dörd dəfə azalsa da, yenə də kifayət qədərdir [9]. Üstəlik müəllif İngiltərəli etnomusiqişünas-alim C.Blekinqin ən məşhur kitabından (*How Musical is Man*, John Blacking, 1973) faydalanıb yeni bir tərif də irəli sürmüşdür: “Etnomusiqişünaslıq insan varlıqlarının nə üçün və necə musiqi qabiliyyətlili olduqlarını tədqiq edir” [9, s.1].

Müəllif fənnin iki etimoloji izahında da yeni cəhətləri aşkar etmişdir: Birincisi, “*Etnomusicology*” terminində üç yunan sözünün birləşməsi hər kəsə yaxşı bəlli olsa da, (*ethnos-mousike-logos*), onlardan hər birinin incə mənə çalarları nəzərə alınmaqla mürəkkəb terminin də bir neçə yozumuna yol açmışdır. Eyni terminin ikinci etimoloji izahı, yəni *musicology* (1885) və *ethnology* (1783) kimi müxtəlif elmi fənn adlarının kontaminasiyası metodoloji mənə kəsb edir. Çünki müqayisəli musiqişünaslıq özünün hər iki elmi metodunu (müqayisəli və kulturoloji metodları), eləcə də bunun üçün zəruri olan etnoqrafik sahə araşdırmalarını məhz etnologiyadan almışdır.

2. Etnomusiqişünaslığın tarixi haqqında

Hər bir elm və sənət sahəsində tarixi problematikanın çox mühüm rol oynadığını nəzərə alaraq, “*Ethnomusicology. A Very Short Introduction*” kitabının

ikinci fəslə daha geniş şərh olunacaqdır. Bu fəsil xəsisçəsinə “Bir az tarixdən” (*A bit of history*) adlansa da, onun fərqli bölmələri fənnin əsas mərhələlərini təşkil etmiş müqayisəli musiqişünaslıq (1885) və etnomusiqişünaslıqdan başqa (1950), sözü gedən elmin qədim və orta əsr sələflərini, habelə müstəmləkəçilik, romantik milliyyətçilik və etnologiya kimi mühüm amillərin folkloru toplama hərəkətinə təsirini əks etdirir. Nəticədə elmi yeni və müstəqil musiqi elmi olan etnomusiqişünaslığın geniş tarixi mənzərəsi yaxın və uzaq sələfləri ilə birlikdə təsvir edilir.

Qədim və orta əsr sələfləri. Etnomusiqişünaslığın əsas məsələlərindən biri olan insanın musiqi qabiliyyəti qədim dövrlərdə də mütəfəkkirləri dərinlən düşündürürdü. Məsələn, qədim Çin və Yunan filosofları, erkən Orta əsrlərdə Hindistanın, daha sonra müsəlman Şərqi alimləri (Əbu Nəsr Fərabə, Əbu Əli ibn-Sinə, Səfiəddin Urməvi, Əbülfərəc İsfahani) musiqi risalələrində, nəzəri araşdırmalarla yanaşı, musiqiyə mədəniyyətin bir hissəsi kimi yanaşırdılar.

Çin və antik yunan alimlərinin fikrincə musiqi kosmoloji, dini, ictimai görüşləri ifadə etməyə qadirdir. Pifaqorun təliminə əsasən, kainat və musiqi müəyyən ədədi nisbətlərlə idarə olunur. Buradan da “kainatın harmoniyası” anlayışı meydana gəlmişdir. Musiqi insanın davranış və əxlaq qaydalarına və deməli siyasi həyata təsir edirmi yoxsa onun (musiqinin) özü sosial-mədəni sistemlə müəyyən olunur. Bu gün aktual olan bu məsələlər yunan elmində də şərh olunurdu (Platon).

Yunanların etos nəzəriyyəsinə görə musiqi qammaları insanların mənəviyyatına müəyyən təsir göstərir. Bu baxışlar orta əsrlərdə Şərq musiqi nəzəriyyəçiləri tərəfindən davam etdirilmiş və müasir dövrə qədər gəlib çatmışdır. Çin alimləri də musiqinin insan həyatında oynadığı rolu tədqiq etmişlər. Deyilənə görə dahi filosof Konfusi (b. e.ə 551-479) musiqini ifa edə bilirdi. Onun fikrincə, musiqi hakim sinfin və beləliklə də, dövlətin nümayəndələrində müsbət keyfiyyətlərin tərbiyəsinə kömək edən mühüm vasitədir. Qədim çinlilər ilk dəfə müəyyən musiqi kökünü (*lyu*) təsbit etmiş və onu dövlətin idarə olunmasında vacib vasitə saymışdılar. Maraqlıdır ki, hakimiyyətdə sülalənin dəyişməsi zamanı musiqi kökü də dəyişdirilməli idi.

İslamın meydana çıxmasından sonra Yaxın və Orta Şərq alimləri antik yunan elmindən bəhrələnmiş və özlərinin ensiklopedik məzmunlu əsərlərində musiqinin mənəvi təsirindən geniş bəhs etmişdirlər (Fərabə, “Kitab ül-musiqi əl kəbir”). Əbülfərəc İsfahaninin “Kitab əl ağani” – “Nəğmələr kitabı”nda zamanəsinin musiqi ifalarından və ictimai-mədəni hadisələrindən geniş bəhs etmişdir. Həmin müəlliflərə bir çox başqalarını da əlavə etmək olar.

Əsərinin tarixə həsr olunmuş II fəslində T.Rays uzaq keçmişdən yeni tarixi dövrə keçir. O, bəhs etdiyi elmin XVIII əsrdən başlayan yeni dövründə baş vermiş mərhələlərini bir neçə bölmə daxilində şərh edir. Avropalıların dünya xalqlarının musiqisi ilə ilk və ara-sıra təmasları XVI əsrdən başlasa da, XVIII əsrin

ikinci yarısından sonra bu qəbildən olan araşdırmalar müntəzəm xarakter alır. Bizim adətən *müqayisəli musiqişünaslığa qədərki dövr* kimi adlandırdığımız zaman kəsiyi XVIII əsrin ikinci yarısından başlamış, XIX əsrin sonlarına qədər davam etmişdir. T.Rays dövrün ən dəyərli elmi araşdırmalarını yada salır, onlara təsir etmiş ictimai hadisələri qeyd edir. Bəzi tədqiqatçılar XVIII əsrdə fəaliyyət göstərmiş və uzaq ölkələrin musiqisini toplayıb öyrənmişdilər. Jan Jozef Mari Amio/Jean Joseph Marie Amiot (1718-1793), Ser Uilyams Cons (Sir williams Jones, 1746-1795), Joşua Stiil (Joshua Steele, 1700-1796) müvafiq olaraq Çinin, Hindistanın və Okeaniyanın musiqi ənənələrini öyrənmişdirlər. Müəllif bu tədqiqatlara həmçinin, Jan Jak Russonun Amerikanın yerli xalqlarına məxsus musiqinin not yazılarını şərh edən “Musiqi lüğəti”ni və Çarlz Börney’in Avropa qitəsinə səyahəti zamanı qələmə aldığı musiqi həyatının etnoqrafiyasını da əlavə edir.

Təbii ki, əsasən XIX əsrdə ömür sürmüş Frensis Ceyms Çayld (1825-1896), Çarlz Rassl Dey (1860-1900), Aleksandr Con Ellis (1814-1890), Raja ser Taqor (1840-1914) və başqalarının da fəaliyyəti səmərəli olmuş və yeni elmi istiqamətin müqayisəli musiqişünaslığın yaranmasına öz təsirini göstərmişdir. Bu və başqa tədqiqatçıların sayı getdikcə daha da çoxalmış və 1885-ci ildə musiqi elminin yeni istiqaməti rəsmi olaraq tanınmışdır.

Bizə elə gəlir ki, qeyri-Avropa xalqlarının musiqisi formalaşmaqda olan yeni elmin nümayəndələrini təsadüfən cəlb etmədi. Zənnimizcə, yaradıcılığını mühüm qanunauyğunluqları tapmaqda və dərinlən işləməkdə əcnəbi (*exotic*) folklorun saf nümunələri Avropa xalq musiqisi ilə müqayisədə daha münasib idi. T.Rays bu tədqiqatlara təkan vermiş mühüm amillərə iki növbəti “İstismar və Maarifçilik” və “Milliyyətçilik, musiqi folkloru və etnologiya” adlı bölmə həsr etmişdir.

Qədim və orta əsrlərin alimlərindən fərqli olaraq yeni tarixi dövrdə yad xalqların musiqi ənənələrinə qarşı da maraq oyanır. Bu gün Şimali Amerika, Avropa, Avstraliya və başqa etnomusiqişünashlıq məktəbləri üçün adı olan bu təmayüllər müstəmləkəçilik hərəkəti və maarifçilik ideyalarından baş alıb gəlir. Məsələn, Ser Uilyam Cons Hindistan klassik musiqisindən yazırsa, Fransa maarifçiləri Jan Jak Russo və Jan Josef Mari Amio Çin musiqisini araşdırır, yaxud tarixi musiqişünaslığın lideri İngiltərəli Çarlz Börni Avropa qitəsinin musiqi etnoqrafiyasını öyrənir.

“Milliyyətçilik, musiqi folkloru və etnologiya” bölməsi milli musiqi folklorşünashlıq məktəblərinin meydana gəlməsini və etnomusiqişünashlığa göstərdiyi təsiri açıqlayır. Bu maraq Avropada “Romantik milliyyətçilik”lə bağlı idisə (J.Q.Herder), həmin ideyanın əsasında tarixi siyasi səbəblər, daha doğrusu, müstəqil dövlətlərin yaranması və mədəniyyət quruculuğu dururdu. ABŞ-da isə yerli əhəlinin musiqi ənənələri etnologiya elminin tələblərindən irəli gəlmişdir (Alis Fletcher, Franses Densmore).

“Müqayisəli musiqişünashlıq”. Yabançı xalqların musiqisinə qarşı marağın artması ilə Avstriya musiqişünası Q.Adler (1855-1941) musiqi elminin təsnifatına,

daha doğrusu, onun ikinci hissəsinə yeni istiqaməti də daxil edir: *Vergilechende Musikwissenschaft* (alm.), yəni Müqayisəli Musiqişünaslıq. T.Rays müqayisəli musiqişünaslıq tədqiqatlarına yüksəklikdən nəzər salaraq, onların əsas nailiyyətlərini ümumiləşdirilmiş şəkildə təqdim edir, əsas problemləri isə beləcə sıralayır: 1. musiqinin mənşəyi; 2. musiqinin təkamülü; 3. dünyada musiqi üslublarının və artefaktların yayılması; 4. musiqinin üslub təhlilləri və müqayisəsi; 5. ton, qamma və çalğı alətlərinin ölçülməsi və müqayisəsi.

Müəllif çoxsaylı tədqiqatçılara və onların əsərlərinə aludə olmayaraq, bu dövrün başlıca nailiyyətlərini təqdim edir. Məsələn, ingilis alimi A.C.Ellis (1814-1890) dünyanın müxtəlif guşələrindən toplanmış çalğı alətlərin köklərini özünün sent nəzəriyyəsi sayəsində dəqiq hesablamış, qədim dövrlərdən mövcud olmuş baxışlara yenilik gətirmişdir. Musiqi sistemlərinin yaranmasını riyazi və təbii səbəblərlə izah etmiş antik yunan alimi Pifaqor (e.ə. 570-490) və onun ardıcıllarından fərqli olaraq, A.C.Ellisin tədqiqatları musiqi sistemlərini mədəniyyətin məhsulu kimi təqdim etməyə imkan vermişdir.

Berlin məktəbinin nümayəndələri K.Zaks və E.Hornbostel 1914-cü ildə müqayisəli metod sayəsində dünya musiqi alətlərinin yeni təsnifatı sistemini yaradırlar. Bu sistem indiyə qədər özünün əhəmiyyətini qoruyub saxlayır etnoorqanologiya elminin təməl daşı hesab olunur.

Erkən etnomusiqişünaslıq. T.Rays fənnin adının müqayisəli musiqişünaslıqdan etnomusiqişünaslığa dəyişməsi ilə baş verən ciddi yeniliklərə ümumi nəzər salır. O, metodologiya sahəsində müqayisəli təhlillərin zəifləməsinə və antropologiya ilə musiqi nəzəriyyəsinin birliyini qeyd edir. Elmi maraqlar okeanın o tayına, yəni ABŞ-a keçməklə ölkədə mətbu orqanların (*nyus-letter* və jurnalın) nəşri, etnomusiqişünaslıq cəmiyyətin təsis olunması, Kaliforniya (Los-Anjeles), İndiana və İndianopols universitetlərində ixtisas kurslarının təşkili etnomusiqişünaslığın inkişafında mühüm hadisə kimi qeyd olunur.

Müqayisəli təhlillərin zəifləməsi, bir çoxlarının müqayisədən üz döndərməsi həmin metodun heç də tamamilə aradan çıxması demək deyildi. B.Nettl Şimali Amerika hindilərinin musiqisini, M.Kolinski melodik quruluşların təsnifatını, M.Hud musiqinin dinamika, tembr, yüksəklik xüsusiyyətlərini yenə də həmin metod vasitəsilə tədqiq edirdilər.

Bir çox elmi məqalələr musiqi-nəzəri təhlillərə həsr olunur, not yazıları üsullar və onların real ifalara uyğun olub-olmaması gündəmə gəlir. Belə ki, Afrikanın cənubundan əldə edilmiş bir mahnının dörd not versiyası arasında önəmli fərqlər həmin yazılara etibar azaldır. Eyni zamanda musiqi ənənələrinin sahə şəraitində və daha dərinlən tədqiqi nəticəsində notlaşdırma məsələsi arxa plan keçdi.

Erkən etnomusiqişünaslıq dövrünün ən əlamətdar hadisəsi musiqi antropologiyasının yaranması oldu. Məlum olduğu kimi, ABŞ-da Frans Boze tərəfindən əsası qoyulan sosial-mədəni antropologiya elmi musiqiçilərin də marağını özünə cəlb etmişdi. A.Merriamın mərhələvi əsəri olan “*Anthropology of Music*” (1964)

monoqrafiyasından sonra etnomusiqişünaslığın musiqi-nəzəri (musiqişünaslıq) istiqamətinə ikincisi də əlavə olundu.

Musiqi təhlilləri əvəzinə “musiqi mədəniyyət daxilində” (“*music in culture*”) yanaşması önə çıxır və bir çox yeni suallar mütəxəssislərin aqlını məşğul edir. İnsanın musiqi məşğuliyyəti dil, din, rəqs, əl sənətləri əxlaq, siyasət, davranış kimi sahələrlə yanaşı baxılır və bir çox kulturoloji səciyyəli suallar elmin inkişafını yeni istiqamətə yönəldir.

“Yetkin” etnomusiqişünaslıq. Bu dövrün başlanması, yəni “etnomusiqişünaslığın yaşa dolması” (“*ethnomusicology’s coming of age*”) 1980-ci ildə İndiana Universitetində keçirilmiş elmi simpoziumda etiraf edilmişdir. Beləliklə, Qərb ölkələrində (Avropa və Şimali Amerikada) elmin əsas inkişaf mərhələlərinin dəqiq tarixləri (1885, 1950 və 1980) dəqiq məlumdur (yeri gəlmişkən, son iki tarix Azərbaycan elmində təxmini xarakter daşıyır).

Yeri gəlmişkən, bölməninə başlığındakı ilk sözün bircə dəfə dırnaq içinə alınması (“*mature*”, “yetkin”) təsadüfi deyil: bizə elə gəlir ki, bu, yetkinləşmə, kamilləşmə və müasirləşmənin sonu olmadığına edilmiş incə bir eyhamdır.

Etnomusiqişünaslıq termininin qəbul edilməsi, xüsusilə də musiqinin antropologiyasının bu elmin ikinci bir istiqamətinə çevrilməsi tədqiqatların inkişafına güclü təsiri göstərmişdi. A.Merriamdan sonra antropoloji məsələlər C.Blekinq (1928-1990), Kuabena Nketiya (1921) və başqaları uğurlu davam etdirirlər. Erkən etnomusiqişünaslıq üçün səciyyəvi olmuş musiqi-nəzəri və musiqi-antropoloji qolların ayrılıqda və mübahisələr şəraitində fəaliyyəti 1980-ci illərdə aradan qaldırılır. İki başlanğıcın ayrılmaz vəhdəti hələ 1964-cü ildə A.Merriam tərəfindən də aydın ifadəsini tapmış, lakin alim öz əsərində musiqinin antropologiyası məsələsi ilə ciddi məşğul olduğu üçün onun həlli bir qədər təxirə salınmalı oldu.

Etnomusiqişünaslıq yalnız musiqi sədalarını yox, onları mənalandıran insanların davranışlarını da həmçinin tədqiq etməlidir. Bu gerçəyi təsdiq etmək üçün T.Rays Xristofer Vatermanın sözlərini sitat gətirir. “*The irreducible object of ethnomusicological interest is not the music itself, a somewhat animistic notion, but historically situated human subject, who perceive, learn, interpret, evaluate, produce, and respond to music*” . “Etnomüzikoloji marağın azalmayan obyektı cansız bir anlayış olan musiqi özü yox, musiqiyə cavab verən, onu qavrayan, öyrənən, təfsir, təqdir və icra edən, tarixən bəlli bir insan subyektidir [9, s. 24]. Bununla yanaşı, not mətnləri ilə bağlı olan nəzəri təhlillərə nə qədər az rast gəlinərsə də, müəllif onların böyük rolunu yenə də vurğulayır: “Ən yaxşı etnomüzikoloji tədqiqatlar musiqi detallarına verilən ciddi diqqətlə xarakterizə edilir, çünki sosial başlanğıc musiqinin formaları, quruluşları və ifalarında ifadəsini tapır” [9, s. 24].

1980-ci illərdən sonra tədqiqat obyektləri durmadan dəyişir və müasir həyatın olaraq, öz elmi maraqlarını ənənəvi musiqinin saf, autentik və müasir həyatın təsirlərindən uzaq olan tədqiqat obyektləri ilə məhdudlaşdırmır. T.Rays dünya xalqlarının qaqaku (Yaponiya), raqa (Hindistan), qamelan (Yava), Cənubi Ame-

rikanın mahnı və rəqsləri ilə yanaşı caz improvizələrini, rep, turbofolk (Serbiya), salsa (Puerto-Rika) janrlarını, ABŞ Ticarət evlərində çalınan musiqini, Avroviziya müsabiqəsini də fənnin mərkəzi mövzuları sırasında yer aldığını söyləyir. Bütün bunlar elm sahəsinin ilkin tərifində deyildiyi kimi, “insanın nə üçün və necə musiqi qabiliyyətinə malik olduğunu” açıb göstərən nümunələrdir.

Etnomusiqişünaslıq əhalinin mülki hüquqları və gender münasibətləri kimi ictimai problemlərlə əlaqədar yeni sualları da irəli sürür və onları müvafiq üsullarla öyrənir. Etnik azlıqların və ya qadın musiqiçilərin diqqətdən yayınması, Afro-Amerika musiqi janrlarının Afrika kökləri, qeyri-Avropa xalqlarının tədqiqində müstəmləkəçilik təmayülü əvəzinə yerli mədəni dəyərlərə üstünlük verilməsi kimi bu və sairə ictimai-siyasi məsələlər müasir elmin predmetinə çevrilmişdir.

Hazırda dünyanın müxtəlif ölkələrindən olan və Qərb elminin metodlarını mənimsəmiş yerli tədqiqatçıların maraqları öz doğma musiqi ənənələrində cəmləşsə də, onlar da musiqini mədəniyyətin bir təzahür forması kimi öyrənirlər. T.Raysın fikrincə, bəzən yerli və yabancıların, musiqişünas və etnomusiqişünasların arasında mübahisəli məqamlar yaransa da, “hər yerdə lokal və beynəlmiləl etnomusiqişünaslıq formaları “İnsan varlıqlarının musiqi qabiliyyəti necədir?” sualı ətrafında ürək açan dialoq qurur.

3. Başqa fəsillərin qısa şərhı.

“Tədqiqatın aparılması” (*Conducting research*) kimi qısa bir başlıqlı fəsil etnomusiqişünaslıq araşdırmasının müxtəlif tipli mərhələlərinə aydınlıq gətirir. T.Rays sahədən başlayıb – böyük elmi tədqiqat əsərlərinə qədər davam edən uzun və keşməkeşli bir yolda 8 maddə üzərində ətraflı şəkildə dayanır, onlardan hər birinin ən vacib məqamlarını dəqiq şəkildə izah edir. 1. Sahə çalışması məkanları. 2. Sahə çalışması məkanının seçilməsi və materialın toplanması. 3. Müsahibənin aparılması. 4. İştirakçı müşahidələri. 5. Çalib-oxumağı, oynamağı öyrənmək. 6. Musiqi ənənələrini sənədləşdirmək. 7. Musiqinin notlaşdırılması və təhlili. 8. İntellektual mülkiyyət hüququ.

Beləliklə, musiqi folklorşünaslığı və digər sahələr üçün səciyyəvi olan *toplama*, *notlaşdırma* və *təhlil* kimi üçlü prinsipə əlavə olaraq müəllif daha beş əməliyyatdan bəhs edir. Beşinci maddənin vəzifəsinə qabaqcadan hazırlaşmaq lazım gəlsə, onun əhəmiyyəti sahə işləri zamanı özünü büruzə verir və sözsüz ki, tədqiqata da mühüm təsir göstərir. Hüquqi mülkiyyətlə bağlı olan sonuncu maddə bizim üçün kifayət qədər yenidir, lakin yaxın gələcəkdə aktuallaşa bilər.

Müəllif sahə araşdırmalarının sırf praktiki əhəmiyyətli tərəflərini yəqin ki, təcrübə və səriştəyə bağlayır (sorgulama üsulu, informantların tapılıb dindirilməsi, audio və video-çəkilişlərin aparılması). Göstərilən maddələrdən ilk dördü sahə çalışmaları zamanı yerinə yetirilir.

“Musiqinin təbiəti” (fəsil 4) etnomusiqişünaslıq elminin musiqi sənətinə verdiyi ən başlıca bədii-estetik töhfələrdən bəhs edir. Bütövlükdə səs icraçılığının (çal-çağırın, *music-making*, *музычирование*) daşdığı çeşidli funksiyaları və

ifadəli-anlamli xüsusiyyətləri ilə bağlı olan musiqinin təbiəti etnomusiqişünaslıq metodları vasitəsilə daha dərinlən və geniş şəkildə izah olunmuşdur. Ondan qabaq musiqişünaslıq baxışları musiqinin yalnız estetik funksiya daşıdığını hesab edirdisə, etnomusiqişünaslar buna əlavə olaraq digər funksiyaları da üzə çıxarmışlar. Əgər sirli-sehrli səslər ələmi sözlər qədər aydın olmadığından musiqişünaslar onların ifadəli xüsusiyyətlərini öyrənməkdən imtina etmişlərsə, etnomusiqişünaslar həmin sahədə də yeni nailiyyətlər qazanmışlar. Nəticədə musiqiyə aşağıdakı məcazlar prizmasından nəzər salınır. 1. Musiqi psixoloji ehtiyat mənbəyi kimi; 2. Musiqi sosial ehtiyat mənbəyi kimi; 3. Musiqi sosial və mədəni davranış forması kimi; 4. Musiqi işarələr sistemi kimi; 5. Musiqi oxunub təfsir olunması bir mətn kimi; 6. Musiqi incəsənətin bir növü kimi. Fəslin əvvəlində daha bir başlıq verilmişdir (Musiqi bir resurs kimi). Etnomusiqişünaslar musiqiyə bir incəsənət növü kimi baxmağa xüsusi meyl etməsələr də, sonda həmin məsələni də yeni mövqelərdən izah etmişlər.

“Musiqi bir mədəniyyət kimi”. Etnomusiqişünaslıq fənninin tərif edilməsində müəyyən çətinliklər yaşanmışdır. Təriflərin sayı hələ də az deyildir. Bəlkə elə buna görədir ki, çox vaxt məsələnin yığcam və sadə bir ifadə şəklində həllinə müraicət olunur – Etnomusiqişünaslıq musiqini mədəniyyət daxilində tədqiq edir. Eyni zamanda hər iki anlayış – musiqi və mədəniyyət özlüyündə mürəkkəb bir məzmun daşıdığı üçün onların qarşılıqlı münasibətlərinin izahına daha çox ehtiyac yaranmışdır. Təsədüfi deyil ki, T.Rays kitabın bir fəslini həmin məsələyə həsr etmişdir və beş bölmə daxilində araşdırmışdır. 1. Musiqi haqqında yerli anlayışlar (konseptlər); 2. Musiqinin öyrədilməsi və öyrənilməsi; 3. Eyniyyət və musiqi (*Identity and Music*); 4. Gender və musiqi; 5. Musiqi, trans, toparlanma, ekstaz və emosiya.

Musiqinin antropologiyası haqqında elmi əsərin müəllifi A.Merriam təbii olaraq, məsələnin müxtəlif aspektlərini qeyd etməli olmuşdur. Musiqi ilə kosmologiya və dinin əlaqəsi, musiqiçilərin sosial davranışları, musiqinin digər sənət sahələri ilə sıx birliyi, daşıdığı məqsəd və vəzifələr. İnsanın fiziki davranışları sırasında A.Merriamın qeyd etmədiyi təkcə bir rəqs sənəti qalmışdı. Sonradan o da elmin gündəliyinə daxil oldu, hətta yeni bir istiqamətə etnoxeoreografiyaya (*ethnochoreology*) çevrildi.

Fərdi musiqiçilər. 6-cı fəslin yenə də qısa və bir qədər müəmmalı adı, yəqin ki, sıradan informantları nəzərdə tutmur. Fəslin iki bölməsi (1. Fərdlərin tipləri; 2. Fərdlər və mədəniyyət nəzəriyyələri) yeni və mühüm elmi problemləri qaldırmağa imkan verir.

Fərdlərin iki tipi ölkədə və mühacirətdə çalışan musiqiçilərdən ibarətdir. Birincilər ənənələrin yaşadılması və yenilənməsində obyektiv inkişaf qanunauyğunluqlarını təmsil edirlər. Digər tərəfdən xarici ölkələrə köçmüş istedadlı musiqiçilərin yeni şəraitə uyğunlaşması da həmçinin elmi maraq oyadır.

Sahə araşdırmalarında əldə olunan nəticələr həm informantlardan, həm də toplayıcılardan asılı olduğu üçün etnomüzikoloji tədqiqatlar tam mənada obyekt-

tiv xarakter daşımır. Lakin etnomusiqişünaslar belə vəziyyətlərdə özünütəhlil işləri ilə də məşğul ola bilərlər.

Yeni nəzəriyyələr işığında fərdi musiqiçilərin fəaliyyəti xüsusi maraq oyadır. Cəmiyyətin ümumi musiqi mədəniyyəti ilə yanaşı, onun hər bir hissəsi də özünəməxsus cizgilərə malikdir və fərdi musiqiçilərin timsalında öyrənilə bilər. Bundan başqa, bu musiqiçilər ümumi mədəni və ictimai prosesləri sadəcə əks etdirmir, onların dəyişməsi və mənalandırılmasında da fəal iştirak edirlər. Məsələn, məşhur Misir müğənnisi Um-Gülsüm köhnə Osmanlı ənənələrindən ayrılmış, yeni dövlət ideologiyasının tələblərinə cavab olaraq, Ərəb, Avropa və kosmopolitan ideyalarını təmsil etmişdir. Fərdi musiqiçilərin sosial mövqeyi və rolu musiqi ifalarında da özünü göstərir.

Fəsil 7 “Musiqi tarixini yazmaq” adlı fəslin iki bölməsi “Musiqi tarixləri” “Modern musiqi tarixi” adlanır. Qədim və orta əsr mənbələri əsasında yazıla bilən tarix qədim Çinin və Orta əsr İslam Şərfinin mənbələri əsasında izah edilir. Bu zaman etnomusiqişünaslıq prinsiplərinə mütləq əməl edilməsi mütləq bir şərt kimi göstərilir. Digər bölmədə deyildiyinə görə, musiqi etnoqrafları cərəyan edən müasir proseslərin mahiyyətini anlamaqdan ötrü dönüb geriye baxmalı və yaxın tarixi keçmişi izləməlidirlər. Erkən etnomusiqişünaslar ənənəvi musiqi formalarını yüksək qiymətləndirir, onların dəyişməsinə mənfi hala kimi baxırdılarsa, müasir zamanda bütün proseslərə qarşı elmi maraq meydana gəlmişdir. Yeniləşmənin Avropa musiqisinin təsirləri nəticəsində yaranması və ya obyektiv qanunlar əsasında baş verməsi də həmçinin tarixi araşdırmalar vasitəsilə aydınlaşdırılır.

Fəsil 8 “Modern dünyada etnomusiqişünaslıq” elmi qarşısında meydana gələn yeni məsələlərindən bəhs edilir. Saf və ənənəvi folklor musiqisi əvəzinə müasir və hibrid formalar gündəmə gəlmiş və onların mühüm cəhətləri isə aşağıdakı bölmələrdə izahını tapmışdır. 1. “Qloballaşma və populyar musiqi”, 2. “Musiqi, media və texnologiya”. 3. “Musiqi, sağlamlıq və müalicə: 4. “Müharibə, zorakılıq, münaqişə”; 5. İqlim dəyişmələri”.

Qərbin inkişaflı məktəblərinin etnomusiqişünaslar ordusu dünya mədəniyyətlərini daima diqqət mərkəzində saxladığı üçün region və ölkələrin nümunələrini dərhal izləyə bilirlər. Azərbaycan tədqiqatçıları üçün prioritet yenə də ənənəvi musiqi yaradıcılığına verilir. Müasir mövzu materiallarını və ictimai-mədəni şəraiti tapmaqdan başqa nəzəri və metodoloji biliklərlə də silahlanmaq lazımdır.

Qloballaşmış dünyada müxtəlif ölkələrə məxsus musiqilərin və musiqiçilərin qarşılaşması sırf musiqi dilindən başqa ictimai, mədəni, siyasi, iqtisadi və s. cəhətləri də əhatə edir. Texnologiyalar sadəcə səs yazma aparatları olmaqdan başqa, həyat tərzini, o cümlədən musiqinin mövcudluğunu da dəyişmiş, mütəxəssislər üçün canlı musiqini əvəz etmişdir.

Musiqi müalicəsi qədim dövrlərdən bəri Şərq ölkələrində və Azərbaycanda tətbiq edilirdisə, onun müsbət effekti fəvqəltəbii və ya kosmoloji səbəblərlə izah olunurdu. Musiqiçilərlə həkimlərin sıx əməkdaşlığı şərti ilə doğru-düzgün nəticə-

lər alınmalıdır. Müharibə və münaqişə zonalarında musiqinin öyrənilməsinə başlanılsa da, bu geniş mövzunun hələ də qaranlıq tərəfləri vardır. Təbiətlə musiqini sıx əlaqələrinə baxmayaraq Azərbaycan reallıqlarında onun həm ümumi, həm də fərqli aspektləri bütün dünya xalqları üçün də maraqlı olardı.

Fəsil 9 Etnomusiqişünaslar iş başında” (*Ethnomusicologists at work*). Müəllifin yaşadığı ABŞ-da və Avropa ölkələrində etnomusiqişünaslar elmi tədqiqatlar aparmaqla yanaşı, təbii ki, müəyyən idarələrdə xidməti vəzifələr tutmağa can atırlar. ABŞ mütəxəssisləri üç əsas sahədə – universitetlərdə, dövlət və özəl sektorlarda, habelə ictimai xidmət (servis) idarələrində bir sıra vəzifələri icra edirlər – arxiv, laboratoriya, muzey, kommersiya musiqisi, film sənayesi, tətbiqi etnomusiqişünashlıq və s. Lakin bu kimi iş yerlərini tutmaq üçün onlar mübarizə aparmalı olmuş, peşəkarlıq keyfiyyətlərini sübut etmişlər. Belə iş yerlərinin Azərbaycanda da açılması mütəxəssislərin cəmiyyətə fayda verməsi və eyni zamanda daha da püxtələşməsi baxımından xeyli faydalı olardı.

Yekun. Timoti Raysın “*Ethnomusicology. A Very Short Introduction*” kitabı haqqında nə qədər geniş rəy verməyə çalışsaq da, aydındır ki, onun zəngin mövzular dairəsini bütün təfərrüatı ilə şərh etmək qeyri-mümkündür. Bu dəyərli təlimatı oxuduqca hər dəfə onun məzmununda nəşə yeni mətləbləri kəşf edirsən. Ümid edirik ki, hazırkı yazı sözü gedən əsəri orijinaldan oxumağa həvəs oyadacaq və tədris prosesinə müsbət təsir göstərəcəkdir. Ən böyük perspektiv vəzifəmiz isə nəzəri biliklərlə praktiki tədqiqat işlərinin sıx vəhdəti əsasında Azərbaycan milli etnomusiqişünashlıq məktəbi ənənələrini dünya elminin səviyyəsinə qaldırmaqdır.

XXI əsrin üçüncü onilliyində etnomusiqişünashlıq elmi Avropa və Şimali Amerikanın həddudlarını aşaraq inkişaf etmiş qeyri-Avropa ölkələrində də davam və inkişaf etdirilir. Lakin Şərqi məktəbləri və o cümlədən, Azərbaycan etnomusiqişünashlığı Qərb məktəblərinin vahid nəzəri-metodoloji prinsiplərini rəhbər tutsalar da, onların arasında ciddi fərqlər də vardır. Əgər qeyri-Avropa tədqiqatçıların başlıca diqqəti adətən öz doğma mədəniyyətlərinə yönəldilirsə, qərb alimləri yad və bir-birindən uzaq xalqların musiqi ənənələrindən başlayıb cəhanşümul vəzifələri uğurla yerinə yetirirlər.

Doğrudur, Azərbaycanın tədqiqatçıları və tələbələri arasında da dünya xalqlarının musiqisini öyrənmək istəyi vardır. Lakin hələ həmin istiqamətdə araşdırmalar öz inkişafının ilk pillələrini yaşamaqdadır. Hətta milli musiqimizin Türk və İslam dünyası miqyasında öyrənilməsi kimi zəruri vəzifələr də obyektiv və subyektiv səbəblərdən az işlənilmişdir.

Digər tərəfdən Qərb aləmində ayrı-ayrı xalqlara məxsus ənənəvi musiqinin öz daşıyıcıları tərəfindən tədqiq edilməsinə böyük maraq vardır – bununla dünya musiqi atlasında olan boşluqlar aradan qaldırılmış olur. Dolayısıyla, qeyri-avropalılar öz mədəniyyətlərini öyrənərkən müasir Qərb etnomusiqişünashlığının prinsiplərini nəzərə almalı, lokal şəraitdə çalışıb global miqyasda düşünmək üsulunu tətbiq etməlidirlər. Bəhs etdiyimiz sahədə Qərb ilə qalan dünyanın (*West and*

Rest) dialoqu və əməkdaşlığı baxımından milli məktəbin qarşısında duran ən aktual problemlərdən biri də elə bundan ibarətdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Nəşrə hazırlayan, ön sözün və lüğətin müəllifi F.Ş.Əliyeva. B.: Adiloğlu, 2005, 80 s.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. / Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, s.184-194
3. Blacking, John. How Musical is Man. University of Washington Press, Seattle and London, 1973, 116 p.
4. Czekanovska, Anna. Etnografia Musiczna. Metodologia və Metodika. (polyak dilində). 1971.
5. Lomax, Alan. Folk Song Style and Culture. Washington D.C. 88 p.
6. Merriam, Alan P. The Anthropology of Music. Evanston, IL, Northwestern University Press, 1964
7. Merriam, P. Alan. Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”. An Historical-Theoretical Perspective. Ethnomusicology, Vol. 21, No. 2 (May, 1977). P. 189-204
8. Nettl, Bruno. Study of Ethnomusicology. Thirty-one issues and concepts. New edition. Indiana University Press. Urbana, 2005, 513 p.
9. Rice, Timothy. ‘Ethnomusicology. A Very Short Introduction’ Oxford University. 2014, 151 p.
10. Адигезалзаде Г.А. Становление и развитие этномызыкознания в Азербайджане. Б.: 2008, 328 с.
11. Чекановска А. Музыкальная этнография. М.: Сов. композитор, 1983, 293 с.

SİTATLARIN ORIJİNALI

1. *A Very Short Introduction is for anyone wanting a stimulating and accessible way in to a new subject.*

2. *Tim Rice has spent his career thinking about the big picture of ethnomusicology. His reflections are both succinct and expansive, directly informed and gently optimistic. He looks back of where ethnomusicologists have been and consider where they might be headed. Rice has directly experienced deep disciplinary change and clearly, he welcomes more.*

3. *Ethnomusicology is the study of why and how, human beings are musical. Tim Rice has spent his career thinking about the big picture of ethnomusicology. His reflections are both succinct and expansive, directly informed and gently optimistic. He looks back of where ethnomusicologists have been and consider where they might be headed. Rice has directly experienced deep disciplinary change and clearly, he welcomes more.*

Фаттах ХАЛЫК-ЗАДЕ

Доктор философии по искусствоведению, профессор АНК

ОБ ЦЕННОМ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОМ ПОСОБИИ

Резюме: Знаменитый Оксфордский Университет Великобритании с 1995 года начал публикацию серии очень кратких введений, посвященных многим отраслям современной науки. В настоящее время имеются сотни книг, переведенных на десятки языков мира, одной из которых является научно-методическое пособие крупного учёного из США, профессора Тимоти Райса “Ethnomusicology. A Very Short introduction” (2014). Предлагаемое читателям эссе-рецензия с целью ознакомления специалистов, студентов, а также представителей смежных наук с богатым содержанием научно-методического пособия, раскрывает его основные методы и подходы, понятия концепции, изложенные в книге.

Ключевые слова: музыковедение, этномузыковедение, фольклор, теория музыки, антропология, история и современность, методология

Fattah KHALIGZADE

Ph.Doctor on Art Sciences, professor of ANC

ON THE VALUABLE SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL INSTRUCTION

Summary: ‘Ethnomusicology. A Very Short Introduction’ (2014) by a renowned scholar of the field from US Timothy Rice is one of the stimulating handbooks initiated by the celebrated Great Britain’s Oxford University since the 1995. Many books of this series had been translated into a number of world’s languages and gained wide popularity. The given book is addressed to the schoolers and students in ethnomusicology, as well as to all those who are deeply interested in its history, theory and methodology. The present review-essay is aimed to acquaint Azerbaijani readers with its amazingly rich and updated content, expressed in the nine chapters and their inner sections, which include so many innovative ideas and considerations resulted from the recent investigations of the diversity of the music traditions all over the world.

Keywords: musicology, ethnomusicology, theory of music, anthropology, folklore, history and modernity, methodology

Rəyçilər: sənətsünashlıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülker Əliyeva
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın professoru, AR Xalq artisti

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli 98

E-mail: ismailova.gulnaz60@mail.ru

AZƏRBAYCAN KAMERA-VOKAL MUSIQISINDƏ SİLSİLƏ JANRININ BƏZİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

(Q.Qarayevin “Üç noktürn”, X.Mirzəzadənin “Dörd esse”, İ.Hacıbəyovun
“Bahar” vokal məcmuələri nümunəsində)

Xülasə: Məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kamera-vokal musiqisinin tədqiqinə və təsnifatına həsr edilmişdir. Bu janr öz başlanğıcını A.Zeynalıının yaradıcılığından götürmüş və digər bəstəkarların fəaliyyətində bədii məzmun, ideya və janr baxımından daha da zənginləşmişdir. Azərbaycan kamera-vokal musiqisində silsilə janrını araşdırarkən burada həmin əsərlərin müxtəlif tərkibli müşayiət və fərqli səs növləri üçün nəzərdə tutulmasını müəyyənləşdirmək mümkündür. Belə ki, burada caz orkestri ilə yanaşı, simfonik, kamera orkestri və fortepianoğun iştirakı ilə müşayiət növlərinə təsadüf edilir və həmin əsərlər bas, bariton, tenor, soprano metso-soprano kimi səslər üçün nəzərdə tutulmuşdur. Burada hər əsərin fərqli bədii ideyası olması, müxtəlif növ müşayiət növü fərqli təfsir xüsusiyyətlərini, ifaçılıq texnikasını şərtləndirir. Bu əsərlərdə kamera-vokal oxumasının bərabərhüquqlu oxuma prinsipi ilə yanaşı, həmin əsərlərin lirik monoloq tipli olmasını qeyd etmək olar.

Açar sözlər: Azərbaycan kamera-vokal musiqisi, silsilə janrı, Q.Qarayev, Üç noktürn, X.Mirzəzadə, Dörd esse, İ.Hacıbəyov, Bahar, səs, soprano, bas, təfsir xüsusiyyətləri

Çoxəsrlik zəngin ənənələrə malik Azərbaycan musiqisi XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoydu. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində bu inkişaf ilk növbədə bəstəkarlıq məktəbinin yaranması ilə bağlı idi və həmin prosesdə Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı, böyük musiqiçilər nəslı iştirak etmişdir. Ötən əsrin əvvəllərində musiqi mədəniyyətimizdə qeyd edilən inkişafın nəticəsində bir sıra janrların əsası qoyuldu. Belə ki, bu illərdə yaranan opera, musiqili komediya, instrumental musiqi və digər janrlar Azərbaycan professional bəstəkar musiqisinin təməl daşlarına çevrildi. Burada Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, A.Zeynalı, S.Rüstəmov, S.Ələsgərov və digərlərinin formalaşdırdığı ənənələr əsrin ortalarından başlayaraq Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Hacıyev, Niyazi, S.Hacıbəyov, A.Məlikov, A.Əlizadə, X.Mirzəzadə, M.Mirzəyev, F.Əlizadə, F.Qarayev və bəstəkarlıq məktəbimizin sonrakı nümayəndələrinin yaradıcılığında davam etdirildi. Bu baxımdan kamera-vokal musiqisi də istisna təşkil etmir.

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan kamera-vokal musiqisi XX əsrin əvvəllərində yaranan janrlardandır və o, ilk olaraq A.Zeynalının yaradıcılığında öz əksi-

ni tapmışdır [2, s. 10]. A.Zeynallı C.Cabbarlının sözlərinə yazdığı məşhur “Öl-kəm!”, R.Rzanın “Sərhəççi” və G.Stroqanovun şeirinə bəstələdiyi “Çadra” ro-mansı ilə kamera-vokal musiqisinin ilk nümunələrini yaratmışdır. Bəstəkarın vo-kal musiqisi sayca çox deyildir (6 mahnıdan ibarətdir). “Melodik ifadəliliyin qa-barıqlığı, hissələrin səmimiliyi, əsil lirizm bu əsərləri Azərbaycan musiqi xəzinə-sinin qiymətli incilərinə çevirmişdir” [8, s. 4]. Əlbəttə, Azərbaycan musiqi mədə-niyyətində kamera-vokal musiqisinin yaranmasında XX əsrin əvvəllərindən baş-layaraq Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi altında həyata keçirilən folklor ekspedisiyaları da mühüm rol oynamışdır və bu ekspedisiyalar kamera-vokal janrının yaranması-na zəmin yaratmışdır. Sonrakı illərdə Azərbaycan kamera-vokal musiqisi daha da inkişaf edərək bu çərçivədə yeni janrlar meydana gəlmişdir. Burada xüsusilə, Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan fəlsəfi fikrinin banisi, böyük mütəfəkkir Nizaminin 800 illik yubileyi ilə əlaqədar olaraq onun qəzəllərinə yazdığı “Sənsiz” və “Sev-gili canan” romansları qəzəl-romans janrının əsasını qoymuşdur. Qeyd etmək is-tərdik ki, Azərbaycan kamera-vokal musiqisi Ü.Hacıbəyli, F.Əmirov, Q.Qara-yev, T.Quliyev, A.Rzayeva, Ə.Hüseynzadə, C.Cahangirov, H.Xanməmmədov, E.Sabitoğlu və digərlərinin yaradıcılığında yeni bədii ideyalar, tələblər ilə daha da zənginləşmiş və mahnı bəstəkarları yaranmışdır. Azərbaycan kamera-vokal musiqisində yaranan yeni istiqamətlərdən danışarkən silsiləni də xüsusilə qeyd etmək istərdik.

Silsilə janrının yaranması təbii olaraq ilk növbədə Azərbaycan musiqi mə-dəniyyətinin Qərbi Avropa musiqi ənənələrinə inteqrasiyası ilə bağlı idi. Azər-baycan kamera-vokal musiqisinin tədqiqatçılarından olan T.Hüseynovanın qeyd etdiyi kimi, bu məqam bəstəkarlarımızın təkcə dünya hadisələrini əks etdirmək istəyi ilə bağlı deyildi. Bu həm də düşünmək, düşüncənin prioritetliyinə meyl və yeni estetik meyarlar nöqtəyi-nəzərindən təhlil etməklə əlaqəli idi [3, s. 20].

Dünya musiqi tarixindən məlum olduğu kimi kamera-vokal musiqisi Qərbi Avropa bəstəkarlarının yaradıcılığında mühüm əhəmiyyət kəsb edir və silsilə janrının çiçəklənmə dövrü əsasən XIX əsrə təsadüf edir. Bu janrın görkəmli nü-mayəndələri F.Şubert, F.Şuman, E.Qriq, İ.Brams və digərləri hesab olunur. Bu baxımdan da Azərbaycan kamera-vokal musiqisi mədəniyyətində silsilələrin ya-ranması təsadüfi deyildi. Eyni zamanda qeyd etmək istərdik ki, XX əsrin ortala-rından başlayaraq Azərbaycan musiqisində kamera janrlarına bəstəkarlar tərəfin-dən xüsusi münasibət duyulur. Bu dövrdə Azərbaycan simfonik musiqisində də kameralılığa meyl müşahidə edilir. Q.Qarayevin üçüncü simfoniyasının, A.Əli-zadənin ikinci simfoniyasının kamera tərkibi üçün nəzərdə tutulması da bu dövr-də kamera düşüncə tərzindən xəbər verir. Azərbaycan kamera-vokal musiqisində silsilə janrının yaranması XX əsrin ortalarına təsadüf edir və bu janrın yaranması məhz Q.Qarayevin adı ilə bağlıdır.

Azərbaycan kamera-vokal musiqisində silsilə janrının tarixini vərəqləyər-kən Q.Qarayevlə yanaşı, A.Məlikov, M.Mirzəyev, X.Mirzəzadə, F.Əlizadə və di-gər bəstəkarların da bu janra müraciət etdiyinə şahidi oluruq:

1. Q.Qarayevin L.Hyuzun sözlərinə yazdığı “Üç noktürn” adlı məcmuəsi (bas və estrada orkestri üçün);
2. Q.Qarayevin Ö.Xəyyamın sözlərinə yazdığı “Altı rübai” adlı vokal məc-muəsi (səs və fortepiano üçün);
3. A.Məlikovun N.Hikmətin sözlərinə yazdığı üç romans silsiləsi (səs və fortepiano üçün);
4. M.Mirzəyevin S.Yeseninin şeirlərinə yazdığı “Fars motivləri” adlı vokal məcmuəsi (səs və fortepiano üçün);
5. A.Hüseynzadənin R.Rzanın sözlərinə yazdığı “Duyğular” vokal süitəsi (səs və fortepiano üçün);
6. A.Cəfərovanın Füzuli, F.Qoca, R.Rza, A.Rəsulun sözlərinə yazdığı vo-kal silsilə (bariton, tenor, metso-soprano və kamera orkestri üçün);
7. X.Mirzəzadənin R.Rzanın şeirlərinə yazdığı dörd esse “Etiraf” adlı vo-kal silsiləsi (soprano və simfonik orkestr üçün);
8. F.Əlizadənin N.Rəfibəylinin şeirlərinə yazdığı “Üç akvarel” adlı məc-muə (soprano, fleyta və hazırlanmış fortepiano üçün);
9. M.Quliyevin A.Salahzadənin mətninə yazdığı üç triptix (bas və fortepia-no üçün);
10. İ.Hacıbəyovun Dante və F.fon Hauzenin sözlərinə bəstələdiyi “Yalva-rışlar” və S.Vurğunun şeirlərinə yazdığı “Bahar” vokal silsiləsi (səs və fortepiano üçün);
11. T.Bakıxanovun Ə.Bakıxanovun sözlərinə yazdığı “Qüdsidən söz dü-şəndə” vokal məcmuəsi (səs və fortepiano üçün);

Q.Qarayevin amerikalı şair Lenqston Hyuzun sözlərinə yazdığı kiçik vokal məcmuə bas və caz orkestri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu vokal silsilə 1958-ci ildə bəstələnmişdir. Qeyd etmək istərdik ki, bəstəkarın yaradıcılığında bu yeganə məcmuə deyildir. Onun “Ömər Xəyyamın altı rübaisi” adlı romans silsiləsi 1946-cı ildə yazılmışdır və çap olunmamışdır. Əsərin əlyazması Rusiya Dövlət Ədə-biyyat və İncəsənət İnstitutunun arxivində saxlanılır.

Əsərin orkestrləşdirilməsi O.Lundstremə məxsusdur [4, s. 229]. Silsilənin caz orkestrinin müşayiəti ilə yazılması onu Azərbaycan kamera-vokal musiqisin-də xüsusi edən məqamlardan biridir. Burada zənci musiqisinə xas olan caz into-nasiyaları əsərin ifa çətinliklərini özündə ehtiva edir. Əlbəttə, “Üç noktürn” əsəri estrada musiqisinə aiddir. Q.Qarayev məcmuədə akademik və estrada musiqisi-nin xüsusiyyətlərini məharətlə cəmləşdirməyə nail olmuşdur. Belə ki, müşayiət partiyası caz musiqisinin elementləri, caz intonasiyaları üzərində qurulsa da, vo-kal partiyada akademik ifa tərzə tələb olunur [6; 7].

Məcmuənin üç hissədən ibarətdir:

1. “Təqətsiz blüz”
2. “Yay gecəsi”;
3. “Mulat”.

Məlum olduğu kimi, zənci mövzusu Q.Qarayevin yaradıcılığında əhəmiyyətli yerlərdən birini tutur. Lakin “Üç noktürn” əsərində bütöv bir xalqın taleyinə deyil, kiçik zənci oğlanın kədərli həyatına təəssübkeşlik duyulur. Burada süjet xəttində heç bir ardıcılıq olmasa da, əsərin xarakterində və musiqi dilinin ümumi xüsusiyyəti onu məcmuə kimi qəbul etməyə imkan verir. Belə ki, birinci nömrədə taleyi tərəfindən tərk edilmiş gənc oğlanın qəmli həyatı, ikinci hissədə sığınaq axtarışı, gecənin, nə də arzulanan sübhün dağıda bilmədiyi tənhalıq, üçüncü hissədə isə ağdərili atasının ölümü, özünün ağdərili yoxsa zənci kimi öləcəyi ilə bağlı düşüncələr yer almışdır [5, s. 57]. Dərin lirizmi ilə seçilən “Üç noktürn” xarakterinə görə ariozo monoloqunu xatırladır.

X.Mirzəzadənin 1985-ci ildə yazdığı “Etiraf” adlı dörd hissədən ibarət əsəri isə simfonik orkestr və soprano səsi üçün nəzərdə tutulmuşdur. Məcmuə R.Rzanın şeirlərinə yazılmışdır, şeirlər isə Azərbaycan dilindən rus dilinə N.Lapisova tərcümə etmişdir. Silsilə dörd hissədən ibarətdir:

1. Etiraf;
2. “Sən”;
3. “Onunla müqayisə edilməz”;
4. “İnan”.

Birinci və ikinci hissələr məcmuədə lakonikliyi ilə seçilir və bu ilk iki hissəni “təklidə düşüncələr” kimi də xarakterizə etmək olar. Üçüncü hissə isə məcmuənin kulminasiya nöqtəsini təşkil edir. Sonuncu dördüncü hissə patetikliyi ilə seçilir və üçüncü nömrə ilə təzaddır [3, s. 138].

Təqdim olunan hər iki məcmuəni müqayisə etdikdə burada onların bir çox xüsusiyyətlərinə görə fərqləndiyini müəyyənləşdirmək mümkündür. Belə ki, Q.Qarayevin “Üç noktürn” əsəri həmin dövrün sovet caz musiqisi ənənələrini özündə əks etdirirsə və lirik psixoloji dramdırsa, X.Mirzəzadənin əsərində hər əsə məhəbbət haqqında özünəməxsus düşüncələri əks etdirir. Silsilədə hər nömrə bir-birinə bağlanaraq məcmuəni təşkil edir və onlar həsrətdən ümidə gedən yolu xatırladır [1, s. 155]. Əlbəttə, “Üç noktürn” əsərində vokal partiya əsasən pilləvarı şəkildə hərəkət edirsə, “Dörd esse”də sıçrayışlı hərəkət əsas xarakterik xüsusiyyət rolunda çıxış edir.

Silsilənin birinci hissəsi **Andante** tempindədir və vokal partiyasının diapazonu d^1 - as^2 intervalını əhatə edir. Burada vokal partiyasında dinamik plan tədricən inkişaf edir və *pp*-*ff* arasında dəyişir. Birinci hissənin kulminasiya nöqtəsi isə 10-12-ci xanələrin üzərinə düşür. Bu hissənin xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də musiqi cümlələrinin kiçik olmasıdır ki, bu da deklamasiya xüsusiyyəti nüma-

yiş edir. Belə ki, musiqi cümlələri əsasən iki və üç xanə arasında dəyişir və hər xanə pauza ilə bir-birindən ayrılır. T.Hüseynovanın da vurğuladığı kimi pauza ilə əhatələnən musiqi mətni intonasiya həcmnin artmasına, deklamasiyalılığa səbəb olur [3, s. 139]. Birinci hissədə musiqi cümlələrinin bütünlüklə d^1 - as^2 üzərində qurulması ifaçıdan registrin aşağı, həm də yuxarı hissələrinin işlək olmasını tələb edir. Əsərdə melodiya dalğavari prinsip ilə inkişaf edir. Bu məqam əsərin sonuna qədər davam edir. Təqdim olunan nümunədə əsərin birinci cümləsindən kiçik fraqment göstərilmişdir [9]:

Nümunə № 1. X.Mirzəzadənin “Dörd esse” əsərinin birinci hissəsindən fraqment.

Andante

pp

Вок нах но́ч, Мы́ дво́ ем

3

То́ль ко ты́ и я... То́ль ко ты́ и я...

“Etiraf” adlanan birinci hissədə maraqlı məqamlardan biri də kulminasiya hissəsinin quruluşudur. Burada kulminasiya hissəsi qısa zaman ərzində həyata keçirilir. Bu da ifaçıdan həm texniki və həm də bədii cəhətdən yüksək hazırlıqlı olmasını tələb edir. Verilmiş nümunədən də göründüyü kimi, “ d^1 - e^1 - d^1 - e^1 - e^2 ” kulminasiyanı hazırlayır və sonrakı cümlə isə kulminasiyanı əks etdirir. Burada ən yüksək nöqtə isə iki forte dinamikasında səslənən “ as^2 ” («тең») səsidir. “ As^2 ” səsinə sonra isə melodiya aşağıya doğru istiqamətlənir və daha sonra tamamlanır:

Nümunə № 2. X.Mirzəzadənin “Dörd esse” əsərinin birinci hissəsindən fraqment. Kulminasiya hissəsi.

Andante

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

То́ль ко ты́ и я И́ Без мо́ль вье́ Все

3

лен ной... зве́зд ный... по лог

Digər hissələrə də qısaca olaraq nəzər salsaq ikinci esseni (“Sən”) birinci nömrənin davamı kimi qeyd edə bilərik. Belə ki, bu nömrə bəzi xüsusiyyətlərinə görə birinci ilə oxşardır. Qeyd edilən hissədə də əsər yığcamlığı ilə seçilir. İkinci nömrənin diapazon həcmi d^1 - as^2 səslərini təşkil etsə də, işlək hissə as^1 - as^2 intervalının üzərinə düşür. İkinci esse sıçrayışlar, eləcə də uzun musiqi cümlələrinin olması ilə də diqqəti cəlb edir.

Nümunə № 3. X.Mirzəzadənin “Dörd esse” əsərinin ikinci hissəsindən fraqment.

Moderato *mf*

9
14

Что мол-чишь ты? Бы-ло-е серд-це о-жи-ви! Пуст у-
слы-шит э-та ночь о на-шей люб-ви Раз-ве
все на-век у-шло, у-шло на-век?...

“Onunla müqayisə edilməz” adlanan üçüncü esse məcmuənin dramaturgiyasında kulminasiya nöqtəsini təşkil edir. Burada qələmə alınan hissələr sadəliyi, incə və təmkinli olmasına görə seçilir. Üçüncü hissədə maraqlı məqamlardan biri də vokal partiyanın kənar hissələrinin əsasən yuxarı registrdə, orta hissənin isə soprano səsinin orta və aşağı registrində verilməsidir.

Nümunə № 4. X.Mirzəzadənin “Dörd esse” əsərinin üçüncü hissəsindən fraqment.

Ekspozisiyadan fraqment.

Andante mosso

6

Сколь-ко во-круг пре-кра-сных глаз чер-ных и го-лу-
бых...Но не справ-нить-ся им сблес-ком глаз тво-их

İşlənmə hissəsindən fraqment

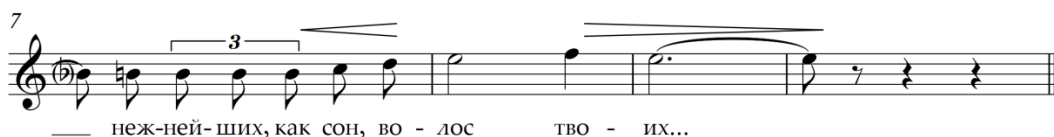
Andante mosso

Piu mosso



Repriz hissəsi

Andante mosso



Sonuncu dördüncü esse isə **Maestoso** tempindədir və bu hissənin vokal partiyası öz xüsusiyyətlərinə həm birinci, həm də ikinci hissəni xatırladır. Belə ki, burada qısa və uzun musiqi cümlələri növbələşir və geniş diapazonlu uzun musiqi cümlələri nəfəs alma zamanı daha ehtiyatlı olmağa vadar edir.

İ.Hacıbəyovun müəllifi olduğu “Bahar” adlı vokal məcmuəsi isə fortepiano və səs üçün nəzərdə tutulmuşdur. Məcmuə üç əsərdən ibarətdir və S.Vurğunun 70 illik yubileyi münasibətilə yazılmışdır. İ.Hacıbəyovun vokal məcmuələrinin fortepianonun müşayiəti ilə yazılması onun vokal ifaçılıq məziyyətlərinə də öz təsirini göstərmişdir. Belə ki, “Üç noktürn” və “Dörd esse” əsərləri orkestrin müşayiəti ilə nəzərdə tutulmuşdur ki, bu da vokal ifaçısından səsinin idarə edilməsini, dinamik balansın qorunub saxlanılmasını (xüsusilə, forte və iki forte səslənən fraqmentlərdə), nəfəsin düzgün paylaşmasını tələb edir. Əlbəttə, bu məqamları fortepiano ilə müşayiətə də şamil etmək olar.

İ.Hacıbəyovun “Bahar” silsiləsində əsas mövzu baharla bağlıdır və birinci hissədə bahar vəsf olunur. “Bahar” romansının fortepiano partiyası həcmi ilə seçilir. Bu xüsusilə birinci romansın kulminasiya hissəsinin fortepiano partiyasında müşahidə edilir.

Romansın birinci nömrəsinin ekspozisiya və repriza hissələri eyni motiv üzərində qurulmuşdur. Belə ki, burada «Весна пришла, мир заново она творит земля тепла» ifadəsi ekspozisiya hissəsində “es¹-f¹” səslərinin üzərində qurulmuşdursa, repriz hissəsində bu ibarə “fis²” səmindən təkrar olunur. Ekspozisiyada bu motivin keçirilməsindən sonra isə vokal partiyası inkişafa uğrayır «В наш край пришла весна» ifadəsi onun kulminasiya hissəsini təşkil edir. Qeyd etmək lazımdır ki, ümumiyyətlə romansda “Bahar gəldi” ifadəsi onun əsas məna dəyərini təşkil edir və əsər bu fikir üzərində qurulmuşdur. “Bahar” nömrəsi *pp-ff* dinamikası ilə inkişaf etdirilir və əsər *pp-ff-pp* dinamik planı üzərində verilmişdir [10].

Nümunə № 5. İ.Hacıbəyovun “Bahar” vokal silsiləsindən “Bahar” nömrəsindən fraqment

Andante

Ekspozisiya

p Вес - на приш - ла Мир за - но - во

Repriz

p Вес - на приш - ла Мит за - но - во

о - на тво рит зем - ля теп - ла.

о - на тво рит зем - ля теп - ла *pp*

İ.Hacıbəyovun “Bahar” vokal silsiləsindən “Bahar” nömrəsinin kulminasiya hissəsi

Andante

ff *mf*

В наш край пришла весна

ff *p* *mp* *pp* *pp*

на

3

Məcmuədən ikinci nömrə “Alovlan” adlanır və burada əsas olaraq fortepiano partiyası tüğyan edir. Qeyd etmək istərdik ki, əgər digər nömrələrdə vokal partiyası hakim mövqedədirsə, ikinci nömrədə fortepiano partiyası əsərin sonuna qədər dominantlıq təşkil edir. “Alovlan” nömrəsi vokal ifaçılıq nöqtəyi-nəzərindən olduqca mürəkkəb əsərlərdən biridir. Burada partiyanın soprano registrinin yuxarı hissəsində qurulması, əsasən forte, *fff* dinamik nüanslarına yer verilməsi, fortepiano partiyasının dominant mövqeyi ifaçıdan güclü nəfəs, rəvan səs tələb edir. Xüsusilə, vokal partiyasının a^1 - f^2 intervalının üzərində düşməsi də ifaçıdan peşəkar yanaşma tələb edir. Qeyd edək ki, ikinci nömrə silsilədə ən uzun nömrədir.

Nümunə № 6. İ.Hacıbəyovun “Bahar” vokal silsiləsindən “Alovlan” nömrəsindən fraqment. Ekspozisiya və kulminasiya hissələri

Ekspozisiya hissəsi

Vivace ♩ = 126

Kulminasiya hissəsi

Vivace ♩ = 126

8va- A A

fff 3 3 3 fff simile 3

3 o - ha uc - ta - la!

Üçüncü nömrə isə “Bahar gəldi” adlanır. İkinci hissə ilə təzad olaraq burada melodiya daha təmkinlidir. Ümumiyyətlə, vokal silsiləsinin **Andante**, **Vivace** və **Andante** templərinin üzərində qurulması burada balanslaşdırılmış dramaturji prinsiplərdən xəbər verir. Sonuncu hissə yığcamlığı ilə diqqəti cəlb edir və əsasən *p* dinamikasında səslənir. Qeyd edək ki, üçüncü hissə birinci hissənin motivləri əsasında qurulmuşdur.

Nümunə № 7. İ.Hacıbəyovun “Bahar” vokal silsiləsindən “Bahar gəldi” nömrəsi

Andante

The musical score is written for a vocal line in 4/4 time, marked **Andante**. It consists of three staves. The first staff begins with a *p dolce* dynamic and a crescendo hairpin, followed by a *p* dynamic and a decrescendo hairpin, and ends with a *mp* dynamic. The second staff starts with a *p* dynamic and a decrescendo hairpin, followed by a *mp* dynamic and a crescendo hairpin, and ends with a *p* dynamic and a decrescendo hairpin. The third staff begins with a *p* dynamic and a decrescendo hairpin, followed by a *p* dynamic and a crescendo hairpin, and ends with a *p* dynamic and a decrescendo hairpin. The lyrics are in Russian: "Вес-на приш ла", "Вес-на приш-ла А", "Вес-на приш-ла мир за - но- во", "о - на тво- рит, вес - на,", "вес - на приш-ла зем - ля теп - ла."

Beləliklə, Azərbaycan kamera-vokal musiqisində silsilə janrı bəstəkarlarımızın yaradıcılığında əhəmiyyətli yer tutur. Bu əsərlərin müxtəlif tərkibli müşayiət növləri üçün yazılması Azərbaycan bəstəkarlarının bu janra olan xüsusi münasibətindən xəbər verir. Həmin əsərləri təhlil edərkən ilk növbədə qeyd etmək istərdik ki, bu silsilələri fərqləndirən ilk məqam müşayiət və hansı səs növü üçün yazılmasıdır. Eyni zamanda bu vokal məcmuələr həm Azərbaycan, həm də rus və xarici şairlərin mətninə yazılmışdır. Həmin məcmuələri araşdırarkən onları aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq mümkündür:

- Simfonik orkestrin müşayiəti ilə səslənən vokal silsilələr;
- Caz orkestri və səs üçün yazılan məcmuələr;
- Kamera orkestrinin müşayiəti ilə yazılan kamera-vokal silsilələr;
- Fortepiano və səs üçün yazılmış vokal silsilələr;
- Fortepiano və digər alətlərin iştirakı ilə müşayiət olunan məcmuələr

Bu isə ifaçı qarşısında vokal ifaçılıq baxımından müxtəlif çətinlik dərəcəsinə malik məsələlər qoyur. Q.Qarayevin “Üç noktürn” əsərinin caz intonasiyaları üzərində qurulması burada akademik və estrada ifaçılığının xüsusiyyətlərinin

özündə cəmləşdirməsindən xəbər verir. X.Mirzəzadənin “Dörd esse” silsiləsi simfonik orkestrin müşayiəti ilə səslənir və bu müşayiət növü də ifaçıdan səsini idarə edilməsinin fərqli şəkildə həyata keçirilməsini tələb edir. Azərbaycan kamera-vokal musiqisində geniş yayılmış müşayiət növlərindən biri də fortepiano və səs üçün yazılmış əsərlərdir. Silsilə formasında bu müşayiət növünə A.Məlikov, M.Mirzəyev, İ.Hacıbəyov, T.Bakıxanov kimi bəstəkarlar müraciət etmişdirlər. İ.Hacıbəyovun vokal məcmuələri isə vokal ifaçılıq nəzərindən olduqca mürəkkəbdir. Bu əsərlər özündə kamera-vokal oxumasının, eləcə də vokal ifaçılıq sənətinin mürəkkəb ifa xüsusiyyətlərini cəmləşdirir. Bütün bu məqamlar isə Azərbaycan kamera-vokal musiqisində silsilə janrının bəstəkarların yaradıcılığında tutduğu əhəmiyyətindən, eləcə də mürəkkəbliyindən xəbər verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Xəyyam Mirzəzadə barəsində yazılar, fikirlər, məqalələr, düşüncələr. II hissə. B.: Nurlan, 2011, 392 s.
2. Гусейнова Т. Азербайджанская камерно-вокальная музыка. Изд. 2-ое дополненное. Б.: Орхан, 2005, 137 с.
3. Гусейнова Т. Камерно-вокальные циклы в азербайджанской музыке. Б.: Ширваннешр, 2005, 192 с.
4. Карагичева Л.В. Кара Караев. М.: Советский композитор, 1960, 300 с.
5. Карагичева Л.В. Три ноктюна Кара Караева // Советская музыка, 1959 № 1(242), с. 56-58.

Saytoqrafiya

6. Q.Qarayev: "3 noktürn" (II mahnı : “Yay gecəsi”): [Elektron resurs] / Bakı, 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ieZvclaG9Qc>
7. Kara Karayev - Mulat (Nocturne №3) - Maharram Huseynov: [Elektron resurs] / Finland, 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SVP82CswZjc>

Notoqrafiya

8. Zeynallı A.Z. Romanslar. Forteplano ilə oxumaq üçün. B.: İşıq, 1984, 29 s.
9. Mirzəzadə X.X. Четыре эссе «Исповедь» для голоса и оркестра. Партитура с клавирной строчкой. М.: Советский композитор, 1987, 36 с.
10. Гаджибеков И.С. Весна. Вокальный цикл для голоса с фортепиано на стихи Самеда Вургуня. Б.: 2007, 26 с.

Гюльnaz İСМАЙЛОВА

Профессор БМА им. У.Гаджибейли

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА «ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ» В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

(На примере вокальных циклов «Три ноктюна» К.Караева, «Четыре эссе» Х.Мирзəзadə, «Весна» И.Гаджибекова)

Резюме: Статья посвящена классификации и определению особенностей камерно-вокальной музыки азербайджанских композиторов. Этот жанр берет свое начало в творчестве А.Зейналлы и в дальнейшем обогащается по художественному содержанию, идеям и жанру в творчестве других композиторов. Изучая жанр цикла в Азербайджанской камерно-вокальной музыке, можно определить, что эти произведения предназначены для сопровождения различного состава и разных видов голоса. Так, наряду с джазовым оркестром встречаются симфонический, камерный оркестры и виды сопровождения с участием фортепиано, которые предназначены для таких голосов, как бас, баритон, тенор, меццо-сопрано. Тот факт, что каждое произведение имеет разную художественную идею и виды сопровождения обуславливают разные особенности интерпретации, исполнительской техники. В этих произведениях наряду с принципом равноправия камерно-вокального пения, можно отметить лирический монологический тип этих произведений.

Ключевые слова: Азербайджанская камерно-вокальная музыка, цикл, К.Караев, Три ноктюрна, Х.Мирзаде, Четыре эссе, И.Гаджибеков, Весна, голос, сопрано, бас, особенности интерпретации.

Gulnaz İSMAILOVA

Professor of BMA named after U.Hajibeyli

SOME FEATURES OF THE “VOCAL CYCLE” GENRE IN AZERBAIJANIAN CHAMBER-VOCAL MUSIC

(By The Example Of The Vocal Cycles "Three Nocturne" K.Karaev, "Four Essays" K.Mirzazade, "Spring" I.Hajibayov)

Summary: The article is devoted to the classification and definition of the features of the chamber-vocal music of Azerbaijani composers. This genre originates in the work of A. Zeynalli and is further enriched in artistic content, ideas and genre in the work of other composers. Studying the genre of the cycle in Azerbaijani chamber-vocal music, it can be determined that these works are intended to accompany different compositions and different types of voice. So, here, along with a jazz orchestra, there are symphonic, chamber orchestras and types of accompaniments with piano participation, which are designed for such voices as bass, baritone, tenor, mezzo-soprano. The fact that each work has a different artistic idea and types of accompaniments cause different features of interpretation, performing technique. In these works, along with the principle of equality of chamber vocal singing, one can note the lyrical monological type of these works.

Keywords: Azerbaijani chamber vocal music, cycle, K.Karaev, Three nocturnes, K.Mirzazadeh, Four essays, Spring, I.Hajibayov, voice, soprano, bass, interpretation features

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, BMA-nın professoru Leyla Məmmədova
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Elnara Kəbirlinkaya

Nəsibə CƏFƏROVA

AMK-nın dissertantı

Elmi rəhbər: Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail:ceferova-nesibe@mail.ru

**ŞİMAL-QƏRB REGIONUNDA NİNNİ VƏ LAYLALARIN
TOPLANMASINA DAİR**

Xülasə: Məqalə Azərbaycanın Şimal-Qərb bölgəsində (Şəki, Zaqatala, Qax, Balakən) alim və tədqiqatçıların ekspedisiya zamanı toplanan folklor nümunələri, layla və ninnilərdən bəhs edir. Azərbaycanın Şimal Qərb bölgəsi janr zənginliyi ilə seçilir. Anaların oxuduğu ninni və laylalar bu bölgədə geniş yayılsa da, mənbələrdə çox az rastlaşır. Araşdırmada əsas məqsəd mövcud tədqiqatlarda yer alan folklor nümunələrini müqayisəli təhlil edərək janrların səciyyəvi cəhətlərini üzə çıxarmaq və regional özəlliklərini işıqlandırmaqdan ibarətdir. Bu sahədə apardığımız araşdırmalar bir daha sübut etdi ki, hələ də qeydə alınmamış musiqi nümunələri yaşamaqdadır. Bu folklor nümunələrini aşkara çıxarmaq etnomusiqişünaslıq elmi üçün vacib və əhəmiyyətli bir işdir.

Açar sözlər: folklor, xalq musiqisi, şimal-qərb regionu, ninnilər, laylalar, təsnifat

Təqdim etdiyimiz araşdırma Azərbaycanın Şimal-Qərb regionuna məxsus uşaq musiqisi ilə bağlı mövcud materiallar və ekspedisiya vaxtı topladığımız layla və ninnilərin öyrənilməsinə yönəlmişdir. Şimal-Qərb regionunda təşkil etdiyimiz ekspedisiya zamanı məlum oldu ki, hələ də toplanmamış folklor nümunələri yaşamaqdadır. Bütün bu faktlar təqdim edilən araşdırmanın mövzusunun aktualıdır. Bu folklor nümunələrini toplamaq, notlaşdırmaq, gələcək nəsillərə ötürmək mədəni irsimizi qoruyan başlıca meyardır.

“Qapalı mühit şəraitində və ya tək qalanda zümzümə edilən bayatı, ağı, layla, oxşama və bu kimi başqa oxumalar böyük təsir gücünə malikdir. Folklorun əski dövrlərini təmsil edən bu növlər onun alt qatlarını öyrənmək baxımından müstəsna əhəmiyyət daşıyır. Toplanması nisbətən gec başlanmış həmin qatlarda çoxlu qiymətli nümunələr hələ də qalmaqdadır” [7, s.116].

Şimal-Qərb regionunda uşaq musiqi folklorunun vəziyyəti

Uşaq folkloru Şimal-Qərb regionunun mühüm bir hissəsini təşkil edir. Zaman etibarilə bölgədə keçirilmiş ilk irimiqyaslı musiqi-etnoqrafik ekspedisiya xalq artisti, professor Bülbül Məmmədovun başçılıq etdiyi Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabineti tərəfindən 1937-ci ildə təşkil olunmuşdu. Gəncə, Lənkəran, Şəki, Şuşa,

Quba və başqa şəhər və rayonlarda ekspedisiya aparılmışdır [3]. Bu ekspedisiyada böyük bəstəkarlarımız Q.Qarayev, C.Hacıyev, S. Hacıbəyov, ustad musiqişünasımız M.İsmayılov da iştirak etmişdir. Həmin ekspedisiya zamanı Gəncə, Lənkəran, Şəki, Şuşa, Quba və başqa şəhər və rayonlardan çoxlu sayda musiqi nümunələri toplanmışdı. Təxminən bir aya qədər davam etmiş Nuxa (Şəki, 1937) ekspedisiyasının nümunələri bütöv bir siyahıda, daha doğrusu, pasportlaşdırılmış sənəddə öz əksini tapsa da, onlar barədə nə səs yazılarında, nə də not köçürmələrində tam məlumat yoxdur.

Görkəmli musiqişünas-alim Əhməd İsazadə 1960-cı illərin ikinci yarısından etibarən Azərbaycanın bir çox bölgələrində, o cümlədən Qax, Şəki rayonlarında ekspedisiyalarda olmuş, yüzlərlə folklor nümunələri toplamış, nota yazmış, bölgələrdəki xalq musiqi ifaçıları haqqında dəyərli informasiya əldə etmişdir. Həmin ekspedisiyalardan toplanmış xalq musiqisi nümunələri əsasında Ə.İsazadə bəstəkar Nəriman Məmmədovla birlikdə iki hissədən ibarət “Azərbaycan xalq mahnı və oyun havaları” adlı folklor məcmuəsi [6] tərtib etmiş və bu toplular 1975 və 1984-cü illərdə nəşr olunmuşdur.

Şimal-Qərb regionunda ekspedisiya apan alimlərdən biri əslən şəkili olan Faiq Çələbi həmişə Şəkinin folklor musiqisi ilə, ilk növbədə instrumental janrlarla maraqlanmışdır. Toplamalar bir qayda olaraq tədqiqatçının öz şəxsi arxivində saxlanılaraq, elmi məqalələrində bu barədə dəyərli məlumatlar verilir. Biz bu məlumata alimin Şəki folklor antologiyasına yazdığı “Şəki folkloruna bir nəzər” adlı ön sözündə [4, s. 3-34] rast gəlirik.

Azərbaycanın bir çox regionlarından uşaq folkloru və xüsusilə laylalar toplamış tədqiqatçı Tahirə Kərimova, 1986-cı ildə Qax rayonunun bir sıra kəndlərindən maraqlı nümunələr əldə etmişdir. T.Kərimovanın ekspedisiya zamanı topladığı folklor nümunələri əsasında “Ana folkloru” [5] məcmuəsi çap olunmuşdur.

Şimal-Qərb regionunda alimlər və tədqiqatçılar tərəfindən ninni və laylaların toplanması və notlaşdırılması.

Layla mənəvi aləminizin, iç dünyamızın şah nəğməsidir. Çünki layla hər bir körpə üçün ən doğma olan varlığın – ananın səsi ilə ən gözəl səslə, sonsuz və məhrəm bir bağlılığın ifadəsi kimi ruhumuza axır. Bu musiqi kövrək duyğulardan qaynaqlandığından eyni kövrəkliyi hər dəfə layla adı dilə gələndə, onun sədası eşidiləndə yenidən yaşamış oluruq. Laylaların böyük bir qismi arzulama xarakteri daşıyır, analar övladlarına ilk növbədə möhkəm can sağlığı arzulayırlar, bunun üçün Allaha dua edir, qurban deyir, balasının pis gözdən uzaq olmasını istəyir. Layla bütöv xalqın dünyagörüşünün, anaların yaşam fəlsəfəsinin ifadəsi, insana qarşı duyduğu ən təmiz hislərin himnidir.

Daima həmsöhbət olduğumuz etnomusiqişünas alim Fəttah Xalıqzadə 2002-ci ildə Qax rayonunda indiyə qədər keçirdiyi ekspedisiyalar zamanı topladığı folklor nümunələri haqqında məqalə dərc etdirmişdir. Müəllif bu rayondan çoxlu sayda folklor nümunələri toplayıb, o cümlədən uşaq folkloru nota almaqla

bərabər, müqayisəli təhlilə də xüsusi yer vermişdir. Təqdim etdiyimiz laylanın not yazısı (nümunə 1) F.Xalıqzadənin “İlisunun musiqi etnoqrafiyası dünən və bu gün” məqaləsindən götürülüb [8, s. 139].

Nümunə № 1

Layla



Burada işlənən qızılgül sözü diqqəti cəlb edir. Bildiyimiz kimi, körpələrin gözəl qoxuları olur. Ana körpəsini öpdüyü zaman, qoxunu gül qoxusuna bənzədir. “Qızılgülə batmaq” ifadəsi də buradan gəlir [5, s.7].

Laylanın ölçüsü dəyişkəndir. Melodiya qismən dalğavari xətlə aşağı doğru hərəkət edir. Onun tərkibində k_3 intervalı sıçrayışlarına rast gəlmək olar. Folklor nümunəsi iki cümləli melodik sətir formasındadır: $a+a_1$. İkinci xanədə yer alan D səsi melodiyanın şur məqamına istinad etdiyini deməyə əsas verir. Lakin növbəti ibarələrdə bu səs iştirak etmir və bütün melo-sətirlər E səsinə tamamlanır. İkinci, dördüncü, altıncı və sonuncu xanələrdə yer alan motiv isə segah məqamına xas kadans motivlərini xatırladır.

1999-cu ildə macar musiqişünası, türkoloq Yanoş Şipoş və folklorşünas alim F.Xalıqzadə Zaqatalada ekspedisiyada olmuş, 2005-ci ildə Dr.Y.Şipoş “Azərbaycan el havaları” [11] adlı kitabını nəşr etdirmişdir. Zaqatala rayonundan folklor nümunələri toplayıb, notlaşdırmışdır. Belə folklor nümunələri arasında uşaq folklor nümunələri (laylalara) da rast gəlinir. Aşağıdakı iki nümunəni (nümunə 2,3) Y.Şipoşun “Azərbaycan el havaları” kitabından götürmüşük [11, s. 394].

Nümunə № 2

Layla

(♩ = 112) *Lullaby*

Ləy - ləy, ba - lam, ləy - loy,

Kör - pe ba - lam, ləy - loy,

Kör - pe ba - lam, a, ləy - loy,

Çə - çe ba - lam, a, ləy - loy.

Laylanın ölçüsü (Nümunə №2) hər xanədə dəyişir (2/4, 5/8, 2/4, 3/4, 2/4, 7/8, 5/8, 5/4). Folklor nümunəsi iki cümləli melodik sətir formasındadır. Cümlələr arasında çox cüzi fərq hiss olunur $a+a_1$. Layla A mayəli şur məqamındadır.

Nümunə № 3[11, s. 397]

Layla

(♩ = 144) *Lullaby*

Lay - lay, ba - lam, a, lay - lay,

Lay - lay, ba - lam, lay - lay, lay - lay.

Şi - rin yu - xu ta - pa - san, ba - lam,

Qı - zıl gül - lər i - çin - de



Diapazonu çox kiçik olan (X_4) layla (Nümunə № 3) A mayəli şur məqamındadır. Əvvəlki nümunədən fərqli olaraq burada şur məqam intonasiyaları özünü daha çox büruzə verir və laylanın həcmi də bir qədər genişdir. Musiqi nümunələrində yer alan motiv özəyinin, diapazonun, səs sırasının eyni pərdələrdən ibarət olması ikinci laylanın birincinin inkişafly variantı olduğunu deməyə əsas verir.

2005-ci ilin yayında Şəki rayonunda bir-birinin ardınca iki ekspedisiya keçirildi. F.Xalıqzadə 2006-cı ildə isə “*Песни уз Илеку*” məqaləsini [12] nəşr etdirmişdir. Bu məqalədə Şəkinin bir çox kəndlərində (Kiş, Kiçik Dəhnə, Böyük Dəhnə, Baş Göynük, Oxut, Qoxmuq və s.) ekspedisiya apararaq, musiqi folklorumuzu ətraflı öyrənən tədqiqatçı əmək nəğmələri, uşaq, mərasim, xalq mahnıları, aşıq musiqisi toplamış, o cümlədən Şəkinin musiqi folklor nümunələrinin digər rayonlarla müqayisəli təhlilinə də yer vermişdir. Həmin məqalədən not nümunəsi [12, s. 49] təqdim edirik.

Nümunə № 4

Layla



Layla dəyişkən ölçülüdür. (6/8,3/4,5/8,6/8,3/4,3/8). Nümunənin diapazonu X4-dır. Layla E mayeli segah məqamındadır. Mayədə başlayan melodiya mayədə tamamlanır.

Şimal-Qərb bölgəsindən etnomusiqişünasların topladığı laylalar şur və segah məqamına əsaslanır. Ölçü dəyişkənliyinə tez-tez rast gəlirik. Bu da onların daha arxaik folklor nümunəsi olmasından xəbər verir.

2005-ci il, 8 avqust tarixində Ü.Hacıbəyi adına Bakı Musiqi Akademiyasının bir qrup heyəti professor Gülnaz Abdullazadənin rəhbərliyi ilə Şimal-Qərb bölgəsində axtarışlara başladı [10] və bir sıra zurnaçılar dəstəsi ilə intensiv iş aparıb çoxlu sayda not nümunələri əldə etdilər. Bu materiallar disk formasında mövcuddur.

2003-cü ilin yayından etibarən Azərbaycanın Açıq Cəmiyyət İnstitutu Yardım Fondunun dəstəkləri ilə “Musiqi dünyası” böyük və məsuliyyətli bir layihənin təməl daşını qoydu–Azərbaycan ənənəvi musiqi atlasını [9, s.152-159] gerçəkləşdirmək məqsədi ilə respublikamızın müxtəlif bölgələrinə ekspedisiyalar başlandı.

Ekspedisiya nümayəndələri Balakən, Zaqatala, Qax və Şəki rayonlarında həyata keçirdikləri ekspedisiya haqqında geniş məlumat verərək, burada əsas diqqətin dörd rayonun üstünə düşdüyünü vurğulamışlar. O cümlədən tədqiqatçılar müxtəlif növ materialların təsnifatı və işlənməsi ilə bağlı janrlara, etnoslara və ərazilərə görə bölgülərin aparılması Şimal-Qərb kəsimində yerləşən rayonlarla bağlı maraqlı fikirlər səsləndirmişlər. Həmçinin region folklor ənənələrinin öyrənilməsi, xüsusilə gənc mütəxəssislərin yetişməsi üçün yaxşı bir məktəb rolunu oynadığı da burada öz əksini tapmışdır.

Uşaq nəğmələrinin bir növü ninnidir. Ninni-ana uşağını yatızdırmaq üçün oxunan xalq folkloru janrıdır. Ninnilərin mövzusu uşağın uzun ömürlü olması, bəxtinin gözəl olması, göz və nəzərdən, xəstəliklərdən uzaq olması, ağlamaması, tez böyüməsini ifadə edən bayatılardan təşkil edilir. Uşaq göz açdığı gündən ninnilər eşidərək böyüyür. “Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğətində “Ninni” beşik nəğməsi kimi verilir və şifahi xalq ədəbiyyatında şeir formalarından biri kimi izah olunur” [2, s. 223].

Şəkinin musiqi folkloru haqqında danışarkən musiqişünas, alim Səadət Təhmirazqızının adını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. O, bir neçə il ərzində (1998-2003) bölgədə böyük tədqiqat işi aparmış, 2009-cu ildə “Şəkinin xalq musiqi ənənələri” adlı namizədlik dissertasiyasını yazmışdır. Dissertasiyada Şəkinin tarixi, mədəniyyəti, musiqisi ilə bağlı geniş tədqiqat öz əksini tapmışdır. Müəllif həmçinin müxtəlif janrda musiqi folklor nümunələri toplamış və təhlil etmiş, iki kitab nəşr etdirmişdir: “Şəkinin musiqi folkloru ənənələri” [10], “Şəki ifaçılıq sənəti”. S.Təhmirazqızı “Şəkinin musiqi folkloru ənənələri” [10] kitabında bir sıra ninniləri toplayıb, nota almışdır [10, s. 100-105]. Aşağıda təqdim etdiyimiz üç ninni (nümunə 5, 6, 7) S.Təhmirazqızının “Şəkinin musiqi folkloru ənənələri” [10] kitabındandır [13, s. 100-105].

Nümunə № 5

Ninni



Ninninin ölçüsü isə 2/4-dir. Folklor nümunəsi olduqca kiçik həcmli və bir cümlədən (dörd xanə) ibarətdir, punktir ritmlidir. Melodiya G mayəli şur məqamındadır.

Nümunə № 6

Ninni



Ölçüsü 6/8 olan ninni (nümunə 6) əvvəlkindən (nümunə 5) fərqli olaraq daha həcmli olub, üç cümləli melodik sətir formasında yazılmışdır: a+a₁+a. Punktir ritmli melodiyanın inkişaf xəttini sekunda münasibətli notlar təşkil edir. Ninninin diapazonu çox kiçikdir (K3). Bir sıra Azərbaycan xalq mahnılarına xas cəhət kimi melodiyanın yuxarıdan aşağıya doğru hərəkəti səciyyəvidir. Folklor nümunəsi Ais mayəli segah məqamındadır. Ninni mayənin üst aparıcı tonunda başlayır [13] və mayədə tamamlanır.

Nümunə № 7

Ninni



Nota köçürdü: Cəfərova Nəşibə

Son ninnini (nümunə 7) Şəki rayonunda informantlardan birindən eşitmişdik. Ninni asta templi, sakit, həzin, aramla oxunan melodiya malikdir. Ölçüsü isə dəyişməz olaraq 6/8-dir. Melodiya dalğavari xətlə hərəkət edir. Folklor nümunəsi iki cümləli melodik sətir formasındadır. Cümlələr 4+4 xanələrdən təşkil olunmuşdur (cümlələrin yalnız sonluğu fərqlənir) $a+a_1$. Ninnidəki cümlələr həm melodik, həm də ritmik quruluş baxımından bir-birini təkrarlayır. Melodiya H mayəli segah məqamındadır, beşinci pərdə ilə başlayır [13] və bu səs üzərində gəzişərək əsas tonda tamamlanır.

S.Şirinovanın (Təhmirazqızı) topladığı ninnilər folklor musiqisinin nadir incilərdən hesab etmək olar. Çünki, Şimal-Qərb bölgəsində ninni janrını toplamaq çox çətin bir məsələdir. Hər üç ninni arasında oxşar və fərqli cəhətlər vardır. Ölçünün dəyişməzliyi, səslərin rəvan hərəkəti hər üç ninnidə özünü göstərir.

Şimal-Qərb bölgəsində ekspedisiya zamanı topladığımız laylalar

Tədqiqatçılar dəfələrlə ekspedisiyalar təşkil edərək, xeyli sayda not nümunələri toplamış olsa da, araşdırmalar sübut etdi ki, toplanmamış, unudulmuş çoxlu sayda folklor nümunələri hələ də mövcuddur. 2019-cu ildən başlayaraq tədqiqat işimizlə əlaqədar Şimal-Qərb bölgəsini öyrənib tətbiq etmək məqsədi ilə dəfələrlə bu rayonlara səfər etdik. Orada olarkən tanınmış ifaçılarla, müdrik ağsaqqallarla, sinəدفəftər nənələrlə görüşərək, onların çaldıqlarını, oxuduqlarını və söylədiklərini lentə aldığımız.

2019-cu ilin avqust ayının ortalarında Şəkidə ekspedisiya apardığımız zaman Aşağı Göynük kəndində informatorumuz Məkkə Məcidova (1941-ci ildə Baş Göynük kəndində doğulmuşdur) bizə bir çox məlumat verdi. Məkkə Məcidova ziyalı bir ailədə doğulduğunu və ailədə folklor böyük marağın olduğunu, o cümlədən doğulduğu Baş Göynükdə çoxlu folklor nəğməsi eşitdiyini söylədi. Bizə hər janr barəsində söhbət açıdıqca bir neçə musiqi folklor nümunəsini oxudu. Bu folklor nümunələri arasında layla da var idi. Məkkə Məcidova: “Ana laylası izah olunmayan dərin bir aləmdir. Ana qəlbinin döyüntüləri olan, ana ürəyinin hərərəti ilə isinən və həyata qanad çalan bu misraların təsirini musiqiylə anlamaq yaxşı olar” – dedi və oxudu:

Nümunə № 8

Layla

Nota köçürdü: Cəfərova Nəsimə

Ba-lam lay - la lay - la Ba-lam a lay - la Qu-zu ba-lam a lay - la

Ba-lam yat - sın be - şik - də Bül - bül öt - sün e - şik - də

Kör - pə ba-lam a lay - la Qu - zu ba-lam a lay - la.



**Şəkinin Aşağı Göynük kəndində informatorumuz Məkkə Məcidova Mabud qızı
(1941-ci il də Baş Göynük kəndində anadan olub)**

Layla (nümünə 8) hərəkətli, həzin melodiya malikdir. Ölçüsü dəyişkəndir. Folklor nümunəsi üç cümləli melodik sətir formasındadır. Cümlələrdəki xanələr 3+2+2–dir. Üçüncü cümlə isə birinci cümlənin qısaldılmış variantıdır. Həm melodik, həm də ritmik quruluş baxımından bir-birini təkrarlayır. Layla F mayeli şur [13] məqamındadır.

2020-ci ilin yanvar ayında ekspedisiya zamanı Şəkinin Qoxmuq kəndinin sakini 1973-cü il təvəllüdlü Qönçəgül Alpaşayeva ilə əvvəlcə danışmaq istəməsə də çətinliklə də olsa bizə söhbət əsnasında bizə bir çox məlumatlar verdi. Belə dəyərli xəzinəmizi təşkil edən oxuduğu layladır. Bu melodiyanı anası Salamətdən eşitdiyini dedi: (nümünə 9) .

Nümunə № 9

Layla

Nota köçürdü: Cəfərova Nəsibə

Lay-lay de-dim hə - mi - şe Kar-van ge-dər ye - ni - şe

Yas-tı - ğın-da gül bit - sin Dö-şe-yin-də bə - növ - şe.

Layla (Nümunə№ 9) hərəkətli, həzin melodiya malikdir. Ölçüsü 6/8-dir. Melodiya qismən dalğavari xətlə hərəkət edir. Onlar arasında demək olar ki, sıçrayışa rast gəlinmir. Folklor nümunəsi iki cümləli melodik sətir formasındadır $4x+4x$. Cümlələr arasında ritmik cəhətdən çox olmasa da registr baxımından fərq hiss olunur. Layla E mayəli segah məqamındadır. Melodiyanın I cümləsi məqamın VII pərdəsində başlayıb yaxın məsafədə gəzişərək, VI pərdəsində (əsas tonun kvintası) tamamlanır.

Qax rayonunda ekspedisiya zamanı bir çox informantlarla görüşüb folklor nümunələri topladıq. Rayonun 1951-cü il təvəllüdlü sakini Babayeva Ruqəyyatın ifası buna nümunədir. Ruqəyyat nənə Qax məktəblərinin birində uzun illər ədəbiyyat müəlliməsi kimi çalışmışdır.



Qax rayonunun sakini 1951-cü il təvəllüdlü Babayeva Ruqəyyat Baba qızı

Nümunə№ 10

Layla

Nota köçürdü: Cəfərova Nəsimə

Trills (tr) are indicated above the notes in the first and third measures of the first line, and above the final note of the second line.

Lay - la de - dim ya - ta - san, Qı - zıl gü - lə ba - ta - san

Qı - zıl gü - lün i - çin - də Şi - rin yu - xu ta - pa - san.

Laylanın (Nümunə№ 10) ölçüsü 6/8-dir. Folklor nümunəsi iki cümləli melodik sətir formasındadır: 4 xanə + 4 xanə a+a1. Cümlələr yalnız əvvəlinin kiçik dəyişikliyinə görə fərqlənir (sonluq eynidir) və sinkopa ilə başlayır. Diapazonu X5 olan layla E mayəli segah məqamındadır. Melodiyanın hər iki cümləsi segah məqamının VI pərdəsində başlayır (bu pərdədən sıçrayış etmək segah məqamı üçün səciyyəvidir), bu pərdədə gəzişərək, aşağı doğru hərəkət edib mayəyə gəlib çatır və mayədə tamamlanır.

F.Xalıqzadə öz məqaləsində qeyd edir ki, Şimal-Qərb bölgəsindən toplanmış musiqi nümunələrinin ritmi Qarabağ, Lənkəran, Şirvan bölgələrindən fərqlənir. Şimal-Qərb bölgəsində daha çox variantlığa rast gəlinir. Digər bölgələrdə olduğu kimi, melodik bəzək və xırdalıqla məhdudlaşmır. Həm də bəzi musiqi nümunələrinin interval fərqi ilə oxunduğunun şahidi olmuşuq [8, s.137].

“Qax rayonunun musiqisi Azərbaycanın digər bölgələrindən, hətta qonşu Şəki rayonunun xalq musiqisindən dərhal seçilir. Bunun səbəbini isə Şəki rayonunun daha qədim və türk soykökünə bağlı olduğunu, Qax rayonunun soykökünün digər xalqın nümayəndələrinin - gürcü, avar, saxor, ingiloyların məskunlaşdığı ilə əlaqələndirirlər” [8, s. 130]. Qax-Zaqatala bölgəsində digər xalqların yaşaması ən vacib və xüsusi məsələ kimi ortaya çıxır. Əhalisi etnik cəhətdən əsasən yekcins olan digər bölgələrimizdə xalq musiqisinin mənşəyi adətən bu qədər kəskin şəkildə üzə çıxmır. Belə bir vəziyyətdə milli folklorumuzu toplamaq çətin olsa da, qürurverici haldır.

Tədqiqat materialları arasında ninnilər, laylalar mühüm yer tutur. Melodiya axıcı xarakterə malik, rəvan hərəkətli olur. Sıçrayışlara isə bəzən rast gəlmək olur. Şimal-Qərb regionunda laylalarda ritmin tez-tez dəyişdiyinə dəfələrlə şahidi oluruq. “Layla janrı bu rayonlarda geniş yayılsa da, oxşama janrı geniş yayılmamışdır” [8, s.44-45].

Toplanılan ninni və laylalarda metro-ritmik komponentin əhəmiyyəti də çox böyükdür. Musiqi ölçüsü ədəbi şeir ölçüsü ilə əlaqəlidir. Bu da onların ritmik cəhətcə rəngarəng olmasının təminatıdır. Eyni zamanda laylalar öz sərbəst ritmi ilə diqqət çəkir ki, bu da demək olar bütün nümunələrdə çox geniş şəkildə ritm, ölçü dəyişkənliyinin verilməsi ilə səciyyələnir. Müxtəlif fiqurlu sinkopaların vasitəsi ilə alınan punktir ritm də ninni və laylalar üçün xarakterikdir. Həcmi kiçik olması melodiya laylalarının diapazonunun X5 həcmi aşmaması ilə seçilir.

Ekspedisiya zamanı topladığımız laylalardan bir neçəsini notlaşdırıb, təhlil etdik. Bu nümunələrdən Laylalar (Nümunə№ 8), (Nümunə№ 9) və (Nümunə№ 10) arasında bir sıra oxşarlıq və fərq mövcuddur. Belə ki, melodik sətir formasındakı cümlələrin sayına, ritmik quruluşuna, məqam dəyişkənliyinə, kadanslarına, diapazonun həcminə görə fərqlənir.

Laylalar	Ölçü	Melodik sətir	Diapazonu	Kadan xüsusiyyətləri	Məqam
(Nümunə№ 8)	Dəyişkən	3 cümlə	K3	Hər üç cümlə mayədə tamamlanır. Tam kadansla.	Şur
(Nümunə№ 9)	6/8	2 cümlə	X5	I cümlə yarım kadansla II cümlə tam kadansla bitir.	Segah
(Nümunə№ 10)	6/8	2 cümlə	X5	Hər iki cümə mayədə tam kadansla tamamlanır.	Segah

Alim və tədqiqatçılarımız tərəfindən toplanan laylalar şur və segah məqamına əsaslanır və həcminə görə nisbətən böyükdür.

Nəticə

Beləliklə, apardığımız araşdırmadan nəzərdən keçirdiyimiz məsələlər kifayət qədər əsaslı nəticələr çıxarmağa imkan verir. Qarşımıza qoyduğumuz əsas məqsəd Azərbaycanın Şimal-Qərb bölgəsində ninni və laylaları toplamaq, notlaşdırmaq və müqayisəli təhlil aparmaqdan ibarətdir. Bu rayonlarda xatirələrdən silinmiş, nota salınmamış musiqi folkloru nümunələri həddən artıq çoxdur. Bu günə qədər Azərbaycanın Şimal-Qərb bölgəsindən (Şəki, Qax, Zaqatala, Balakən) müxtəlif folklor nümunələri, o cümlədən ninni və laylalar toplansa da, tədqiqat zamanı bir sıra arxaik nümunələrinə də rast gəldik. Şəki rayonundan (Kiş, Qoxmuq, Oxut, Baş Göynük, Aşağı Göynük, Baltalı kəndlərindən) 5 layla, 1 ninni, Qax (Güllü) və Zaqatala rayonundan 2 layla nümunəsi, Balakən rayonundan 1 layla nümunəsi toplayanda tədqiqat üçün zəngin materiallar əldə etdiyimizin fərqinə vardırıq. Ninni və laylaları topladıqdan sonra, onları notlaşdırıb, digər bölgələrlə və o cümlədən, müraciət etdiyimiz bölgə üzrə müqayisəli təhlilini apardıq. Nəticədə Şəki rayonunda ninnilərin mövcud olduğunu, Qax və Zaqatala da isə yox dərəcəsində olduğunu deyə bilərik. Onu da qeyd edək ki, alim və tədqiqatçıların topladığı laylaların həcmi bizim ekspedisiya zamanı topladığımızdan böyükdür. Çünki zaman keçdikcə laylaların nisbətən unudulması baş verir. Etnomusiqişünasların topladığı laylalarda bəzən iki məqam, ölçü dəyişkənliyinə rast gəlinir, öz topladığımız laylalar arasında isə demək olar ki, belə hal müşahidə olunmadı (istisna hal kimi Məkkə Məcidovanın ölçü dəyişkənliyi ilə oxuduğunu deyə bilərik.). Ninnilərdən isə onu deyə bilərik ki, çox kiçik diapazonlu olması ilə seçilir. Bu ninnini Şəki rayonundan Almaz Hacıyeva diapazonu daha böyük həcmdə və ayrı tonallıqda ifa etdiyinin fərqinə vararaq ekspedisiya zamanı milli mədə-

ni irsimiz olan ninni və laylalardan çox arxaik qatlara söykənən nümunələr topladığımızı düşünürük.

Nadir sənət incilərimizdən sayılan ninni və laylaların toplanması, nota yazılması və nəşr edilərək gələcək nəsillərə mənəvi miras kimi ötürülməsi, müqayisəli şəkildə araşdırılması etnomusiqişünaslığın əsas vəzifələrindəndir. Digər janrlar da olan folklor nümunələrimizi də gələcəkdə müqayisəli şəkildə araşdırma aparmaqla milli musiqi irsimizi zənginləşdirəcəyimizi güman edirik. Buna görə də mövcud elmi mənbələrdəki not yazılarının araşdırılması, bu bölgələrdən arxaikləşmiş ninni və layların toplanması, notlaşdırılması, elektron daşıyıcılara köçürülüb gələcək nəsillər üçün qorunub saxlanması gənc tədqiqatçıların öhdəsinə düşən mühüm və əhəmiyyətli vəzifələrində biridir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdurrahmanova X. Şəkiddə musiqi etnoqrafik ekspedisiyalar. // “Konservatoriya” jurnalı 2017, №1, s.50-55
2. Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti (4 cildə) B.: Şərq-Qərb, II cild, 2006, 672 s.
3. Bülbül. Bir ekspedisiya tarixi. / Seçilmiş məruzə və məqalələri. B.: EA nəşriyyatı, 1968, 237 s.
4. Çələbi F.İ. Şəkinin folkloruna bir nəzər. Azərbaycan folkloru antologiyası, VI kitab. Şəki folkloru. Red. Y.Qarayev. B.: Səda, II cild, 2002, 366 s.
5. Kərimova T.M. Ana folkloru. B.: Azərbaycan, 1994, 48 s.
6. İsayadə Ə; Məmmədov N. Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları. B.: Elm və təhsil, 1984, 74 s.
7. Xalızadə F.X. Yeni əsrdə Azərbaycan etnomusiqişünaslığın vəzifələri / “Azərbaycanşünaslığın cəmiyyəti” konfransının materialları, Bakı, 2001, s.114-117.
8. Xalızadə F.X. İlisunun musiqi etnoqrafiyası dünən və bu gün. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2002, № 1-2(11), s.130-139.
9. Xalızadə F.X. Azərbaycanın ənənəvi xalq musiqisi atlası (ilk ekspedisiyanın ümumi icmal) // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2003, № 3-4(17), s.152-159.
10. Şirinova S.T. Şəki musiqi folklor ənənələri. B.: Nərgiz, 2016, 224 s.
11. Yanoş Ş. Azərbaycan el havaları. B.: Əbilov, Zeynalov və oğulları. 2006, 604 s.

Rus dilində:

12. Халыкзәде Ф.Х. Песни из Шеки. // “Фольклор и этнография”, №3-4, 2006, с.44-53.

Saytoqrafiya:

13. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Elektron versiyası. URL:<http://musbook.musigi-dunya.az>

Nasiba JAFAROVA

Doctoral student of the Azerbaijan National Conservatory

ON THE COLLECTION OF LULLABIES IN THE NORTH-WESTERN REGION OF AZERBAIJAN

Summary: *The article talks about folklore examples of children's music-lullabies collected by researchers during the expedition in the North-West region of Azerbaijan (Sheki, Zagatala, Gakh, Balaken). The North-West region stands out for its genre richness. Although lullabies are widespread in this region, we did not find many sources. The main goal of the research is to collect the folklore samples included in the current research and during the expedition, make a comparative analysis of these samples to reveal the specific aspects of the genres and highlight the regional peculiarities. Collecting these folklore samples is important for the science of ethnomusicology.*

Keywords: *folklore, folk music, northwest region, lullabies, classification*

Насиба ДЖАФАРОВА

Диссертант АНК

О СОБРАНИИ КОЛЫБЕЛЬНЫХ ПЕСЕН В СЕВЕРО-ЗАПАДНОМ РЕГИ- ОНЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме: *В статье раскрываются фольклорные образцы детских и колыбельных песен, собранных исследователями в ходе экспедиций в Северо-Западный регион Азербайджана (Шеки, Загатала, Гах, Балакен). Данный регион выделяется жанровым разнообразием. Хотя колыбельные широко распространены в этом регионе, мы не нашли много источников. Основная цель исследования – собрать фольклорные образцы, сделать сравнительный анализ для выявления жанровой специфики и выделения региональных особенностей. Наше исследование в этой области еще раз доказали, что несобранные образцы музыки все еще существуют. Сбор этих фольклорных образцов важен для развития отечественной этномузыкологии.*

Ключевые слова: *фольклор, народная музыка, северо-западный регион, колыбельные, классификация*

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

Sevinc RZAYEVA

Sənətsünaslıq magistri

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

Elmi rəhbər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor Fəttah XalıqzadəE-mail: sevinc-seva-qasimova@mail.ru**ŞƏKİ MÖVLUD MƏRASİMLƏRİNDƏ SÖZ, MUSIQI
VƏ AYİNİN VƏHDƏTİ**

***Xülasə:** Şəkidə keçirilən dini mərasimlərin musiqisində mübariz ruh, həyata nikbin, inamlı baxış üstünlük təşkil edir. “Mövlud” insanların xoş günlərində və işlərində, ailədə, nəşildə yeni övladın dünyaya gəlməsinin sevinci münasibətilə, həblə yeni evə, mənzilə köçmə zamanı xeyir-dua, bərəkət məqsədi ilə təşkil olunur. “Mövlud” evlərdə sevincə, ziyafətə, insanların üzlərində təbəssümə səbəb olur. Fikrimizcə, bu bölgənin adət-ənənələri, dünyaya islami yöndən baxışı, artıq folk-lorda özünə yer açmış Şəki dini musiqi mərasimləri milli musiqi yaradıcılıq sahəsinin çox maraqlı və özünəməxsus nümunələrindən biridir.*

***Açar sözlər:** Mövlud, Şəki, mərasim, dini musiqi, Osmanlı, Süleyman Çələbi, Sultan Murad, Şəki folkloru, Cənnət Şərqisi*

Təxminən minillik tarixi olan mövlud mərasimləri İslam dünyasının bir çox xalqlarında yayılmışdır. Şimali Afrikadan başlayan bu ənənə Şərqi Asiyada İndoneziyaya qədər yayılmış, eyni zamanda Orta Asiya və Rusiya müsəlmanları – tatar və başqırdlar tərəfindən də müxtəlif şəkillərdə icra edilməkdədir. Təqdim etdiyimiz araşdırma Azərbaycanın Şəki bölgəsində geniş yayılmış dini mərasimə – Mövluda həsr olunmuşdur. Bu məqsədlə bölgədə və qonşu ərazilərdə (Qəbələ, Ağdaş) aparılmış müəllifin daha əvvəlki ekspedisiya materialları da nəzərə alınmışdır (Sevinc Qasimova, BMA, bakalavr işi).

Məlumdur ki, İslam dinində musiqinin qadağan olunması haqqında fikirlər əsrlər boyu cəmiyyətdə yer almış, bu isə dinin musiqinin inkişafını məhdudlaşdırması fikrinin formalaşmasına səbəb olmuşdur. Lakin tədqiqatlar aydın göstərir ki, qədimdən günümüze kimi musiqi həm də dini mərasimlərin tərkibində inkişaf etmiş, dini musiqi adını almışdır. İslam yayıldığı ölkələrdə həyatın bütün sahələrinə təsir göstərmiş, öz nüfuzunu, qanun-qaydalarını həm də müxtəlif mərasimlərlə möhkəmlətməmişdir.

Azərbaycanda dini mərasimlərin əksər hissəsi matəmlə sıx əlaqədar olub mərsiyə xarakteri daşıyır, ağılardan, ağlaşmalardan ibarət olur. Lakin Azərbaycanın Şəki və başqa bölgələrində keçirilən dini mərasimlərdən aydın görünür ki, bu növ musiqi

ənənələri yalnız bədbin ruhda deyil, insana yüksək əhval-ruhiyyə gətirən, həyat eşqi verən təntənəli ziyafətlərdə də istifadə olunur. Bildiyimiz kimi, İslamın Azərbaycanda ən çox yayılmış 2 təriqəti: sünni və şiə təriqəti mövcuddur. Məsələn, Bakıda keçirilən mərasimləri araşdırsaq görürük ki, orada ifa olunan mərsiyyənin təşkilatçıları şiə məzhəbindən olan insanlardır. Şəki bölgəsinin əksəriyyətinin sünni məzhəbindən olması burada mərsiyələrin yayılmasını məhdudlaşdırmışdır.

Azərbaycanda milli musiqi yaradıcılığının, musiqi ənənəsinin parlaq təzahür etdiyi dini mərasimlərdən biri də Mövlud mərasimidir. Bir sıra bölgələrimizdə hələ də keçirilən (Şəki, Qax, Zaqatala, Borçalı, Ağdaş, Qəbələ, Bakı və başqaları) müxtəlif səpgidə Mövlud mərasimləri xüsusi icra forması fəlsəfə, şeir, ayin və musiqinin vəhdətindən əmələ gəlmişdir. Respublikamızda yaşayan azsaylı xalqlardan Axısqa türkləri, tatarlar, ləzgilər arasında da mövlud mərasimləri keçirilir. Şəkiddə erkən Orta Əsrlərdən xalq musiqi ənənələri və şəhər mədəniyyəti inkişaf etmiş, Osmanlı imperiyası ilə sıx iqtisadi, mədəni və dini əlaqələr saxlanılmışdır. Bu tarixi mədəni amillər Şəki mövlud mərasimlərinin, o cümlədən musiqi tərtibatının kifayət qədər yüksək səviyyəsini müəyyən etmişdir. Adları çəkilən digər bölgələrimizlə müqayisədə Şəki mərasimlərinin musiqisi zəngin olmaqla bərabər məhəlli ənənələrini daha yaxşı qoruyub saxlamışdır.

Sırr deyil ki, sovet dönməsində Azərbaycanda din və dini musiqi qadağan olunduğundan onun araşdırılmasına da ciddi şəkildə məhdudiyyətlər qoyulmuşdur. Musiqişünaslıq elminin belə bir vəziyyətinin başqa bir səbəbi isə Mövlud mərasimlərinin ən çox bir regionda – Şəki və ətraf rayonlarda keçirilməsi ilə bağlıdır. Öz tarixi irsini və folklorunu bu günə kimi qoruyub saxlamış bu qədim şəhərdə Mövlud mərasimləri çox məşhurdur. Mövludda Türk – İslam mədəniyyətinə sıx bağlılıq, musiqinin mərasim içərisində əhəmiyyətli rol oynaması, üslub baxımından milli və məhəlli xüsusiyyətlər daşması və müqəddəs bir mövzunun fərqli şəkildə çatdırılması bir çox elmi cəhətdən suallar yaratsa da Azərbaycanda bu mövzu haqda araşdırmalar yalnız müstəqillik dövründə, daha doğrusu, XXI əsrdə meydana gəlmişdir. Buna misal Fəttah Xalıqzadənin, G. Mürsəliyevanın araşdırmalarını göstərə bilərik (10).

“Mövlud” ərəb kəlməsi olub, mənası “doğum”, “yaradılış” deməkdir. İslam dünyasında “Mövlud” Hz.Məhəmmədin (s.a.s) doğumu kimi başa düşülür. Mövlud gecəsi peyğəmbərin doğumuna səmimi qəlbdən sevinənlərin günahlarının bağışlanmasına dair çoxlu hədislər nəql olunur. Peyğəmbərin doğumu ilə bağlı 1981-ci ildə Ayətullah Xomeyninin təklifi ilə İranda, 1989-cu ildən isə Türkiyə Diyanət Vəqfi “Doğum həftəsi” adı altında bir həftə bayram etməyi uyğun hesab etmişlər. Bu fikir digər müsəlman ölkələri tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. Müsəlmanlar həmin həftəni dünyanın hər yerində bayram edirlər. Türkiyədə hələ də çox tanınmış və məşhur olan “*Mevlid-i-Şerif*” (Şərəfli doğum) mərasimlərində Süleyman Çələbinin (1351-1422) yazmış olduğu “Vəsilat-ün-Nəcat” mənzumələri istifadə olunsada, Osmanlı dövlətində bu mərasimin tarixi daha qədim

vaxtlara gedib çıxır. Qaynaqlardan əldə etdiyimiz məlumata görə Mövludün bəstəsini XVII əsrdə Bursalı Sekban adlı musiqiçi bəstələmişdir. Buna bəstə yox, daha doğrusu hər hissənin hansı muğamda necə səsləndirilməsinə aid təlimat kimi baxmaq olar.

Sovet dönəmində dinin yasaq edilməsinə baxmayaraq, Şəkidə xalq arasında Mövlud mərasimləri keçirmək ənənəsi ortadan çıxmamışdır. Əldə olunan bilgilərə görə 1930-40-cı illərdə dinə qarşı basqılar güclənsə də, ikinci Dünya Müharibəsindən sonra bu sahədə bir qədər yumşalma müşahidə olunmuşdur. XX əsrdə Şəki və ətraf kəndlərdə “Mövlud-i-Şərif” mərasimləri məscidlərdən evlərə daşınmış, onların ziyafət şəklində keçirilməsi ənənəsi yaranmışdır. Bu mərasim Türkiyədə və digər ölkələrdə, habelə Azərbaycanın başqa yerlərində, xüsusi Mövlud ayı və ya Mövlud həftəsində keçirilsə də, Şəkidə həmin mərasim (yerli ləhcədə “Möhlüt”) istənilən vaxt icra edilir, daha parlaq və Şəkiyə məxsus bənzərsiz bir musiqisi ilə diqqəti cəlb edir. Süleyman Çələbinin “Vəsilat-ün-Necat” əsərinin Şəkidə istifadə olunması Türkiyə və Azərbaycan arasında tarixi-mədəni bağlılığın olduğuna sübutdur.

Şəkidə şəhər mədəniyyətlərinə xas olan divan ədəbiyyatı, təsəvvüf fəlsəfəsi, muğam sənəti yüksək bir nöqtəyə çatmış və Mövlud mərasimlərinin meydana gəlməsində çox böyük rol oynamışdır. Süleyman Çələbinin və Yunus Əmrənin şeirlərinin yerli musiqi üslubunda icra edilməsi faktlarına dayanaraq deyə bilərik ki, mövludun Şəkiyə gəlişi ən gec XIX əsrə təsadüf edir. Çələbinin Vəsilat-ün-Necat əsəri türk dilində mevlidnamələrin ən üstün bir misalı kimi Azərbaycanda da geniş yayılmışdır. Süleyman Çələbi Murat Hüdavəndigar Yıldırım Bəyazit Əmir Süleyman Musa Çələbi və Çələbi Mehmet zamanlarında yaşamış və Sultan Muradın səltənətinin (1326-1389) ilk illərinə qədər çatmışdır. Bu adlara xronoloji ardıcılıqla baxsaq Osmanlının quruluşundan inkişafına qədər olan zamanlara işarət edir. O dövrün ən vacib özəlliyi Əmir Süleyman və Çələbi Mehmet zamanlarındakı dövlət qurumlarının yaranmasıdır. Bu dövr bəzi alimləri ifadəsinə görə “daş ilə torpaq arasında bərabərləşmə” dövrü, Mövlud isə bu dövrün əsəridir. Süleyman Çələbi köklü bir ailəyə mənsubdur. Onun babası Şeyx Mahmudun adına Sultan Orxan İznitdə mədrəsə inşa etdirmişdir. Süleyman Çələbi gənc yaşlarından hakimiyyət dairələrinə yaxın olmuşdur. O, Yıldırım oğlu Əmir Süleymanla həm söhbətlərdə, həm də əyləncə məclislərində iştirak edirdi. Daha sonralar Yıldırım Bəyazidin divanında imamlığa təyin olunmuşdu. Ulucaminin inşasından sonra isə vəzifəsini icra etmək üçün buraya gəlmişdir. Bəzi qaynaqlarda Süleyman Çələbini “Dədə” adlandırırdılar. Bunun səbəbi onun dərvişliyidir. “Vəsilat-ün-Necat” əsərindəki təsəvvüf və baxışlarını nəzərə alsaq şairin irfani mühit içərisində olduğunu görə bilərik. “Vəsilətün-Necat” Mövlud növünün ilk yazılmış variantı deyil. Araşdırmalara görə Süleyman Çələbi ilə eyni zamanda yaşamış Əhmədin Bursada “Vəsilətün-Necat”dan 2 il qabaq “İsgəndərnamə”yə daxil edi-

lən müxtəsər bir mövlud yazdığı məlumdur. Ondan sonra həmin dövrlərdə Bur-sada yaşamış ərəb şairi ibn Cəzərin yazdığı “Əl-MövludiKəbir”i də göstərmək olar. Təxmin edirik ki, Çələbi həm Əhmədlə həm də ibn Cəzərlə görüşmüş ya da əsərlərini araşdırmışdır. Belə bir nəticəyə gələ bilərik ki, Çələbi əvvəlki təcrübə-lərdən yararlanmış, ənənənin izi ilə getmiş olsa da, “Vəsilatün-Necat” Hz. Pey-ğəmbərin doğumu və bu dövrdə yaşanmış qeyri-adi hadisələr xüsusi ilə mirac (merac) hadisəsi kimi möcüzələri və ölümü haqqında danışılan ilk Mövlud hesab olunur. Adətən əsərlərin çoxu hansısa bir səbəbdən yazılır. Rəvayət edilir ki, bu əsərin yazılmasına səbəb olan hadisə Ulucamidə baş vermişdir. İranlı bir vaiz kürsüdə Bəqərə surəsinin 285-ci ayətini təfsir edən söhbət edirmiş. Bu ayətdə Al-lahın elçilərindən heç birini digərindən ayırd etmədiyi deyilir. Yəni möminlər peyğəmbərlər arasında ayrı-seçkilik etmirlər. İranlı vaiz bu ayəti təfsir edərkən “mən Məhəmməd Mustafanı İsa peyğəmbərdən üstün tutmuram” deyibmiş. Bu-nu eşidən ərəb əsilli alim heyrətə gəlir iranlı vaizə etiraz etmişdir. Çünki eyni su-rənin 253-cü ayətində peyğəmbərlərin dərəcələrindən bəhs edilir. Bəqərə surəsi-nin 285-ci ayətində əsas məqsəd “Rəsulluq və Nəbilik” arasında fərqi olmaması fikrini çatdırmaqdır. Ulucamidə, İslamın 5-ci müqəddəs məkanında ortaya çıxan bu mübahisəyə əhali də daxil olmuş və iranlı vaizə tərəf çıxmışlar. Bu məsələ bö-yümüş, ərəb alimi Ərəbistan, Misir və Hələb alimlərindən alınan fətvalarla iranlı vaizə etiraz etmişdir. Hətta rəvayətə görə qətlinə belə fərman verilmişdir. Elmi bir mübahisənin gəldiyi bu hal Süleyman Çələbiyə təsir etmişdir. Doğrudur, on-lar hamısı bir elçidir rəsuldur ancaq sahib olduqları bütün mənəvi hal elm və eti-barın qaynağı Həzrəti Peyğəmbərdir, onlar bu mərtəbəyə Həzrəti Peyğəmbərin dostluğu səbəbi ilə çatdılar. Çünki Həzrəti Peyğəmbərlə son ilahi din olan İslam tamamlanmışdır. Mövludün yaranmasına dair belə rəvayət edilir. Ancaq məsələ-yə başqa tərəfdən də baxmaq lazımdır. Hər şeydən öncə əsər öz yazıldığı dövrə ayna tutar. Sənətkar öz dövrünün sosial və mədəniyyət tarixi içində əsər verir. Belə yanaşma ilə baxsaq dövrün siyasi və sosial tarixini diqqətə almaq lazımdır. Bu dövrlərdə Yıldırımın uşaqları arasında taxt uğrunda çəkişmələr var idi. Sul-tanın kiçik oğlu Qasımdan başqa bütün oğlanları taxta görə bir-biri ilə savaşırdılar. Bəzi bəyliklərin hətta Bizansın da bu hadisələrə qarışması bütün Osmanlı coğra-fiyasında faciəvi hadisələrə səhnə olmuşdur. O dövrdə olan fikirlər “Mehdilik və Məsihilik” idi. Buna görə də Ulucamidə danışan iranlı vaiz İsa sevənlərin təsiri altına düşmüşdür. Ümumiyyətlə, bu dövrlər siyasi boşluq səbəbiylə Anadoluda İslam coğrafiyasında da axtarışlar dövrüdür. Ona görə də bəzi araqarışdıranlar bunu fürsətə çevrilib xalqın dini inanc və düşüncəsini istismar etmişlər. Ulucami-dəki rəvayət edilən təkcə mübahisəni deyil, eyni zamanda ortaya çıxan qurtarıcı fikirləri də diqqətə alaraq bu əsər yazılmışdır. Əsərin adından şairin niyyətini duymaq olar: “Vəsilatün-Necat” – Qurtuluş vəsiləsi. Həzrəti peyğəmbərin mənə-vi şəxsiyyətinə, quran, sünnət və dinə bağlamaqla qurtuluşa çatmaq olar. Bu ba-xımdan “Vəsilat-ün-Necat” möminlərin həzrəti peyğəmbərə olan bağlılığını ye-

niləyən və qüvvətləndirən bir nemətdir. Mövlud Əmir Buxarinin tələbi ilə yazılmış, hüsurunda oxunmuş və çox bəyənilmişdir. Deyirlər ki, Mövludun qısa bir zamanda tanınmasında, populyar mədəniyyət bəsləyən bir əsər halını almasında Əmir Sultan həzrətlərinin böyük rolu var. O tez-tez hüsurunda Mövludu oxutmuş, zövq içində dinləmiş və oxunmasını təşkil etmişdir.

Süleyman Çələbi bilindiği qədəri ilə sadəcə “Vəsilat-ün-Necati” yazmışdır. Haqqında araşdırmalardan onun nə ilk dövrlərində, nə də Mövluddan sonrakı dövrlərdə heç bir əsəri qeydə alınmamışdır. Ancaq bu əsəri 600 ildən çox bir zamanda dünyanın bir çox ölkələrinə yayılmış və müxtəlif xalqların mədəniyyətinə daxil olmuşdur. Həzrəti Peyğəmbərə qarşı saysız mədhiyyələr və ifadə edilən sevgi hörmət və təzim sonralardan mərasim və bayram şənlikləri halına gəlmişdir. Həzrəti Məhəmmədin Məkkədə doğulduğu evin ziyarətəgah halına gəldiyi məlumdur. Həzrəti Peyğəmbərimiz doğum gününün Mövludla əlaqələndirilməsi sonralar yaranmışdır. Misirdə Həzrəti Məhəmməd, Həzrəti Əli, Həzrəti Fatimə və zamanın Xəlifələrinin mövludları saraylarda keçirilirdi. Orada yeməklər yeyilir, şirnilər paylanırdı. Əsil Mövludun yaranması İrbildə (Kərkük) Atabəy Müzəffərüddin Gökbörü tərəfindən tərtib edilən Mövlud mərasimidir. Bu adət sonralar digər islam ölkələrinə də yayıldı. Osmanlıda Mövlud Sultan III Muradın dövründə başlandı və sonra milli bayram halını aldı.

Mövlud oxumaq hər kəsin işi deyil. Bunun üçün xüsusi yetişdirilən mövludxanlar ortaya çıxırdılar və onlar xalq arasında böyük etibar, nüfuz sahibi idilər. İlk zamanlarda bu məclislər din alimləri tərəfindən xoş qarşılanmamışdır. Mövlud “bid’at” (bidət – Əsri-Səadətdən (Peyğəmbərin yaşadığı əsr) sonra ortaya çıxan və heç bir dini dəlilə əsaslanmayan inanc, ibadət, fikir və davranışlar üçün istifadə edilən bir termindir) adlandırılmışdır. Mövludların lehinə və əleyhinə mücadilə XIV-XV əsrə qədər davam etmişdir. Sonunda Mövludu “yaxşı bid’at” (*bid’at hasana*) adlandıraraq qəbul etmişlər.

Ölkəmizdə eyni mövzunu işləmiş olan şairlərimizin (Müzənnib, Ümməti, Maqsudi, Məşrəbi, Rənci və adı bilinməyən yazıçılarımızın 14 əsəri də əlyazmaları şəklində mövcuddur. Təəssüf ki, bu əlyazmaları elm dünyasında və alimlərimiz tərəfindən bilinmədiyi üçün yalnız son illərdə tədqiq olunmağa başlanmışdır. Onu da qeyd edək ki, Bakı universitetinin filologiya fakültəsinin məzunu Məmməd Əmin Səlimoğlu (1930-1996) Mövlud mətnlərinin doğru və başa düşülən şəkildə oxuna bilməsi məqsədi ilə Süleyman Çələbi şeirlərini Azəri ləhcəsinə çevirmişdir.

Azərbaycan müstəqilliyini qazandıqdan sonra çox sayda şəklinin (yüzlərlə) məscidlərə axını zamanı belə mərasimlərin ziyafət şəkli almasında onların göstərişinə təsir göstərmişdir. Şəki evlərində keçirilən böyük mövlud mərasimlərində kişi və qadınlar qonşu otaqlarda oturub mərasim havalarını birlikdə qulaq asa bilirlər.

“Mövlidi-Şərif”-in musiqisi tətbiqi vəzifə daşdığından onun melodiya-larını mərasimdən ayrı düşünə bilmərik. Əslində mərasimin tərtibatı çoxtəbəqəli ol-duğundan dini-fəlsəfi görüşləri açıqlayan şeirlərin, icra edilən ayinlərin və oxu-nan havalar sırasından hörülmüşdür. Şəkinin Mövlud mərasimlərində oxunan ha-vaların əksəriyyəti şifahi ənənəli Azərbaycan xalq, peşəkar və dini musiqisinə ar-xalanmaqla bərabər Anadolu musiqisi ilə də ortaq nöqtlərə sahibdir. Bunun ki-mi bənzərliklər Süleyman Çələbinin yaşadığı ilk dövrlərdə daha qabarıq idisə, zaman keçdikcə yerli musiqi üslubu daha aydın şəkildə özünü göstərdi.

Mərasimin Qurani-Kərimlə başlanması və tamamlanması ara duaları ilə birlikdə bir çərçivə yaradaraq şeir, musiqi, ayin ünsürlərini özündə cəmləşdirir. Mövlud mərasimlərinin üslubu sənət və xalq musiqisindən qaynaqlanaraq tətbiqi önəm daşımaqla yanaşı, hadisələrin inkişafını təqib edərək şeirlərin təsir gücünü artırır. Eyni zamanda özünə xas böyük bir təsir gücünə malik musiqisi ilə dinlə-yicilərin qəlbinə rəngarəng və sağlam duyğular aşılayır.

Azərbaycanda keçirilən Mövlud eyni din, fəlsəfə və şeir üzərində qurulsa da, xüsusilə də Şəkidə keçirilən Mövlud mərasimlərində müxtəlif şərtlər məra-simin fərqli tərtib edilməsinə gətirib çıxarır.

“Mövlud” mərasimində mövlud oxuyanlar üç nəfərdən yüz, iki yüzə qədər, hətta daha çox ola bilər. Adətən mövlud oxuyanların çox olması halları “Möv-lud” ayında məscidlərdə rast gəlinir. Başqa vaxtlarda isə yerli camaat tərəfindən əhd olunmuş Mövlud mərasimlərində az sayda oxuyana rast gəlirik. Mövludun oxunması bir nəfərin girişi ilə başlayır, daha sonra ona başqa oxuyanlar qoşulur. Şəkidə keçirilən Mövlud mərasimlərində, hətta məscidə yaxın ətrafdakı insanla-rın da həmrəylik içində Mövludun avazına qoşulub oxumalarını müşahidə etmək mümkündür.

Mərasimə ilk öncə başlayarkən Mövlud barədə məlumat verilir. Mövludna-mənin kimə həsr olunması, hansı məqsədlə oxunması, kim tərəfindən yazılması haqqında danışılır. Mərasimin Qurani-Kərimlə başlanması və tamamlanması ara duaları ilə birlikdə bir çərçivə yaradaraq şeir, musiqi, ayin ünsürlərini özündə cəmləşdirir. “Mövlud”ün dini fəlsəfəsi aşağıdakı mövzuların açıqlanmasından meydana gəlmişdir: Mövlud (Peyğəmbərin doğumu), Münacaat (Allaha yalvar-ma), Risalət (Peyğəmbərliyin bildirilməsi), Mirac (Göylərə çıxışı: Cənnəti və Cə-hənnəmi görməsi), Rihlət (Peyğəmbərimizin vəfatı).

Şəkidə keçirilən Mövlud mərasimlərində şamların yandırılması və duaların oxunmasından başqa xüsusi Mövlud şərbətinin verilməsi, ehsan paylanması ayinləri də icra edilir. Mərasimin musiqisi quruluşuna ilahilər (“Güllər-Sünbül-lər” və “Sarı çiçəkdən soruşdum” – Türkiyədə, “Cənnət şərqişi” – Şəkidə) əlavə edilə bilər.

Mövlud nəsr ilə nəzmin növbələşməsi yolu ilə oxunur. Hər başlıqdan əvvəl həmin başlığın adı, mənası və hansı məqsəd daşdığı haqqında geniş məlumat ve-rilir. Mövluda keçməmişdən əvvəl Quran oxunur, peyğəmbərə salam edilir, sonra

mövludnaməyə başlanılır. Mövludnamə yeddi başlıqdan, yüz səksən üç beytdən ibarət qəsidədir. Mövludnamə “Mövludun müxtəsər əhvalatı” ilə başlayır.

Bizim 2013-cü il sentyabrın 11-də videoyazıya alınmış Mövlud mərasiminin quruluşu aşağıdakı kimidir:

1. Başlıq I. Mövludun müxtəsər əhvalatı (Rast məqamında ilahi)
2. Başlıq II. Zikr – “Allaha gəl” (Segah-zabul üstündə)
3. Başlıq III. “Cənnət-Şərqisi” (Segah və Şur məqamına əsaslanır)
4. Başlıq IV. “Qəsideyi-Tövhibi-Şərif” (Rast məqamı üstündə)
5. “İbrahim Həqqi” qəsidəsi. Şüştər üstündə solo oxunan bəhrsiz hissə.
6. Başlıq V. “Qəsideyi Şərfi Rəsulallah”. Segah məqamı üstündə solo.
7. Başlıq VI. “Allaha zikr” adlanır. I başlığın bir qədər dəyişdirilmiş melodiya əsasında oxunur.
8. Qəsidə. (Ərəb dilində oxunur)
9. Başlıq VII. Bu başlıq 3 hissədən ibarətdir.

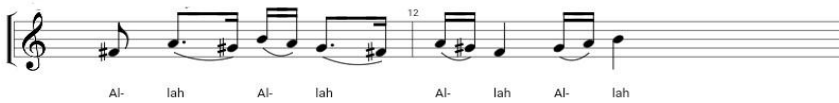
Cənnət şərqisi

Sevinc Rzaeva

Solo



Xor



Axırıncı hissə Mövlud iştirakçılarının ayaq üstə əllərində yanar şamlarla oxunması ilə müşahidə olunur. Peyğəmbər dünyaya gələrkən bütün ətraf, bütün kainat nura qərq olmuşdur. Mərasimdəki şamların yandırılması həmin səhnəni canlandırır. Mövlud oxuyanlar yanar şamlarla oxuyaraq peyğəmbərə “mərhəbəyə sultan” deyərək salamlayırlar.

Şəkidə keçirilən dini mərasimlərin musiqisində mübariz ruh, həyata nikbin, inamlı baxış üstünlük təşkil edir. Araşdırmalardan məlum oldu ki, bu bölgədə bir-birilə sıx əlaqədar olan iki dini mərasim - “Dövrən” və “Mövlud” mərasimləri daha geniş yayılmışdır. “Dövrən” əksər hallarda dindarlar arasında keçirilir, mərasimin mənası dini ilahilərin oxunmasından ibarət olur. “Mövlud” isə bütün yerli camaat tərəfindən sevə-sevə keçirilən mərasimdir. “Mövlud” insanların xoş günlərində və işlərində, ailədə, nəşildə yeni övladın dünyaya gəlməsinin sevinci münasibətilə, habelə yeni evə, mənzilə köçmə zamanı xeyir-dua, bərəkət məqsədi ilə təşkil olunur. “Mövlud” evlərdə sevincə, ziyafətə, insanların üzlərində təbəssümə səbəb olur.

Şəkidə və onun kəndlərində keçirilən “Mövlud” mərasimində aşağıdakı təqdirəlayiq cəhətləri görürük:

- 1) Yüksək səviyyədə keçirilən böyük ziyafət
- 2) Rəngarəng musiqi nümunələri
- 3) Maraqlı əhvalatlar
- 4) Nəsr və nəzmin üzvi şəkildə növbələşməsi
- 5) Simvolik obrazların canlandırılması (şam ilə ətrafın nura boyadılması, Cənnətdən gəlmiş ağ şərbətin verilməsi, Mövlud südü və muştuluğun paylanması)

“Mövlud” mərasimində Peyğəmbərin doğumu və həyat epizodları canlandırılır, bu da insanların xoş əhval-ruhiyyəsinə, sevincinə səbəb olur. Bu mərasimə toplaşmış insanlar həm də gündəlik qayğılardan, problemlərdən uzaq olub dincəliirlər. “Mövlud”un mənası insanların xoş anlarında peyğəmbəri anması, dini bilgilərin ötürülməsi, insanların həyata nikbin baxışlarını formalaşdırmaqdır.

Fikrimizcə, bu bölgənin adət-ənənələri, dünyaya islami yöndən baxışı, artıq folklorda özünə yer açmış Şəki dini musiqi mərasimləri milli musiqi yaradıcılıq sahəsinin çox maraqlı və özünəməxsus nümunələrindən biridir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva M. “Azərbaycan folklorunun regional xüsusiyyətləri (Şəki Zaqatala folklor nümunələri əsasında)” dissertasiyasının avtoreferatı. B., Elm və Təhsil, 2012, 248 s.
2. Azərbaycan folklor antologiyası. VI cild – Şəki folkloru – II cild. B., Nurlan, 2008, 531 s.
3. Azərbaycan tarixi (ən qədim zamanlardan XX əsrədək) – I cild – ali məktəblər üçün dərslik (Z.Bünyadov və Y.B.Yusifovun red. ilə) B., Çıraq, 2007, 359 s.
4. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. X cild. B., Azərbaycan S.S.R Dövlət nəşriyyatı, 1987, 610 s.

5. Azərbaycan tarixi üzrə qaynaqlar. B., Çıraq, 2007, 400 s.
6. Cəfərov N. Azərbaycan mədəniyyət məsələləri. B., BDU, 2000, 50 s.
7. Əliyev F. XVIII əsrin II yarısında Şimali Azərbaycan şəhərləri. B., Elm, 1960, 297 s.
8. Əsrəf İsrəfil. Firudin İbrahimov. Şeki müstəqillik illərində – I kitab. B., Mütərcim, 2002, 208 s.
9. Əzimli F. Azərbaycan xalq musiqisinin qısa lüğəti. B., Hərbi nəşriyyat, 2000, 132 s.
10. Xalızadə F. Şeki Mevlid Mərasimlərinin Musiqisi. Çukuroba Universiteti Türkoloji Araştırmaları Merkezi (Elektron kitab). № 14360
11. Kərimov K. Şeki (bələdçi). B., Azərnəşr, 1969, 64 s.
12. Mahmudov Y. Odlar yurduna səyahət. B., Gənclik, 1980, 120 s.
13. Mustafayev A.N. Şeki sənətkarlar diyarıdır. B., Elm, 1987, 104 s.
14. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B., Yazıçı, 1989, 442 s.
15. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B., Yazıçı, 1985, 389 s.
16. Ə. Əlifbə və Təcvid. I kitab, Bakı: Əlhuda, 1999, 320 s.
17. Hüseynova L. İslamda musiqi məfhumu. // “Musiqi dünyası” jurnalı. Bakı: N 3-4/5, 2000, s. 142-143
18. İslam, tarix, fəlsəfə, ibadətlər. Bakı: Elm, 1994, 189 s.
19. Seyidova S. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. B.: Mars-Print, 2005, 117 s.
20. Seyidova S. Üzeyir Hacıbəyov və dini musiqi. // “Musiqi dünyası” jurnalı. №1, 1999, s.7981

Севиндж РЗАЕВА
Магистр искусствоведения

ЕДИНСТВО СЛОВА, МУЗЫКИ И РИТУАЛА В ЦЕРЕМОНИЯХ «МОВЛУД» В ШЕКИ

Резюме: В музыке религиозных обрядов, проводимых в Шеки, преобладает воинственный дух, оптимистичный и уверенный взгляд на жизнь. В представленной статье раскрываются традиции этого региона, исламское мировоззрение, шекинские религиозные музыкальные обряды, которые уже нашли свое место в фольклоре и являются одним из очень интересных и уникальных образцов национального музыкального творчества.

Ключевые слова: Церемония Мевлуд, город Шеки, религиозная музыка, Османская империя, Сулейман Челеби, Султан Мурад, Шекинская фольклорная культура, райская песнь

Sevinj RZAYEVA
Master of Arts

UNITY OF WORD, MUSIC AND RITUAL IN MOVLUD CEREMONIES IN SHEKI

Summary: *The music of the religious ceremonies held in Shaki is dominated by a militant spirit, an optimistic and confident view of life. In this article talks about the traditions of this region, the Islamic view of the world, the Sheki religious music ceremonies, which have already found their place in folklore, are one of the very interesting and unique examples of the national musical creativity.*

Keywords: *Movlud Ceremony, Shaki, religious music, Ottoman, Suleyman Çelebi, Sultan Murad, Shaki folklore culture, heavenly song*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

Dilbər MƏMMƏDOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti,
sənətşünaslıq namizədi

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli küç. 98.

E-mail: qospojaudacha79@mail.ru

**MUSIQİŞÜNAS-MAARİFÇİ, PROFESSOR SƏADƏT SEYİDOVANIN
PEDAQOJİ FƏALİYYƏTİ**

Professor, musiqişünas Seyidova Səadət Ağaməmməd qızı (17.01.1942 – 28.12.2020) hər zaman deyirdi ki, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Ü.Hacıbəyli adına BMA) üçüncü kursunda oxuyarkən A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda (indiki Musiqi Kolleci) pedaqoji təcrübə kursunu keçib. Kurslarda fəal çıxışları, tələbələrlə müxtəlif iş növlərinin aparılması nəticəsində A.Zeynallı adına texnikumun direktoru Azər Abdullayev tərəfindən müəllim vəzifəsinə dəvət olunub. Beləliklə, həmin ildən o, pianoçu və musiqişünaslara musiqi ədəbiyyatı və harmoniya fənlərini tədris edərək pedaqoji fəaliyyətə başlayıb.

1970-ci illərdən etibarən Səadət xanım Ü.Hacıbəyli adına ADK-da “Azərbaycan xalq musiqisi” laboratoriyasının müdiri vəzifəsində çalışmaqla yanaşı, “Musiqi tarixi”, sonra isə “Xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasında pedaqoji fəaliyyətini davam etdirib.

1996-cı ildən 2018-ci ilə qədər Səadət xanım Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının müdiri vəzifəsində çalışıb (bu vəzifəni öz istəyi ilə tərk edib) və eyni vaxtdan 2020-ci ilin dekabr ayına qədər (həyatının son günlərinə kimi) kafedrada müxtəlif fənlərdən dərs deyib. Səadət xanım həm də 1993-cü ildən Bakı Dövlət Universitetinin “İlahiyyat” fakultəsi təsis edildiyi andan “dini musiqi” fənnini də tədris edirdi. Azərbaycan musiqişünaslığının tarixində professor S.Seyidovanın xidmətləri böyükdür. Onun yaradıcılığı Azərbaycan dini musiqi janrları, Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi haqqında monoqrafiyalar, elmi məqalələr, dərslik və dərs vəsaitləri ilə zəngindir. Səadət xanımın adı XX əsrin 70-ci illərində musiqişünaslıq tariximizə Azərbaycan dini musiqi janrlarını sənətşünaslıq namizədlik dissertasiyası səviyyəsində araşdıran ilk tədqiqatçı kimi həkk olunub. Bu gün professor S.Seyidovanın “Azərbaycanın xalq professional musiqisi” və “Azərbaycanın Qədim ənənəvi musiqisi” adlı monoqrafiyaları və elmi məqalələri Ali musiqi məktəblərinin tədris proqramlarında olan dini musiqi məruzələri əsasında, “Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı” kursu tərkibində tədris edilir. O, 2011-ci ildən 2020-ci ilə qədər Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın nəzdində fəaliyyət göstərən fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsini təqdim edən Dissertasiya Komissiyası Şurasının tərkibində sədr müavini vəzifəsini də icra edib.

Səadət xanım müxtəlif musiqi fənlərini tədris etməsinə baxmayaraq, hər zaman “Musiqişünaslıq ixtisası” fənninə xüsusi həssaslıqla yanaşıb. Məhz bu fənn çərçivəsində, musiqişünaslığın bütün sahələrini birləşdirərək, müqayisəli təhlillər aparıb. Bir sözlə bu fənn musiqişünasın əsas işi, yəni musiqi fənlərinin bütün istiqamətlərini bilməklə musiqi sahəsində maarifçiliyə aparan yol idi.

Professor Səadət Seyidova bütün tədris-pedaqoji fəaliyyəti boyu maarifçi Ü.Hacıbəyli sözünü təbliğ etmişdir. 1965-ci ildə nəşr olunan “Üzeyir Hacıbəylinin əsərləri” adlı ikinci cild, onu stolüstü mənbələrindən biri idi. Ü.Hacıbəylinin müxtəlif məqalələrindən kiçik bu və ya digər ifadəni oxuyub həvəslə izah edərdi. Səadət xanım, bu kitabı Azərbaycan musiqişünaslığı üçün ideyalar mənbəyi kimi təbliğ edər, başqa kitab və sənədlərlə birlikdə iri çantasında gəzdirərdi. Professor musiqiyə ilkin olaraq XX əsrin əvvəllərində Ü.Hacıbəylinin gözləri ilə baxmağı öyrədirdi. O, qeyd edirdi ki, Azərbaycanda hər bir musiqişünas XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqisinin problemlərini bilməlidir ki, XXI əsrdə də artıq görülən işlərə qiymət verə bilsin. Keçmişin qədrini bilmək, onu qoruyub saxlamaq hər bir musiqişünasın müqəddəs borcudur. Səadət Seyidova həm də dahi Ü.Hacıbəylinin bir çox istiqamətlərdə incəliklə həyata keçirdiyi sintez nəzəriyyəsinin də mahiyyətini açırdı. O, Ü.Hacıbəylinin yaratdığı sintez nəzəriyyəsini üç istiqamətdə tələbələrə təqdim etmişdir.

1) Təhsil prosesində sintez qanunlarının aydınlaşdırılmasını izah etməklə başlayar, bu zaman isə qəhvəyi kitabı səhifələyərdi. Məsələn, səhifə 162. Burada Ü.Hacıbəylinin aşağıdakı sözlərini oxuyardı: “Mən bu əqidədəyəm ki, biz tələbələrə notla çalmağı öyrətdiyimiz kimi, notla da oxumağı öyrətməliyik. <...> Biz təkcə türk səhnəsində deyil, rus səhnəsində də çıxış edən müğənnilər hazırlamaq istəyirik” (*Üzeyir Hacıbəyli*. Əsərləri. İkinci cild. Bakı, 1965. Səh. 162).

2) Ü.Hacıbəylinin hər bir əsəri Azərbaycanda musiqi sintezi nəzəriyyəsinin də yeni mərhələ kimi qiymətləndirilməlidir.

3) Və təbii ki, o, hər bir tələbəni fərdi olaraq Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının timsalında sintez nəzəriyyəsini nəzərdən keçirməyə cəlb edirdi.

Onun metodologiyasında nə qədər cəlbədicə ifadələr var idi. Məsələn: “Estetik əhəmiyyəti olmalıdır!”, “Fikrət Əmirov – külçədir!”, “Mənfi nəticə də – nəticədir” və s.

“Musiqişünaslıq” mürəkkəb bir prosesdir. Bu proses bir məqsədlə başlayır: tələbəni xüsusi musiqişünas ədəbiyyatı ilə tanış etmək istiqamətində mümkün olan ən yüksək dərəcəyə (hər bir tələbə ilə ayrıca) nail olmaq. Eyni zamanda, musiqişünaslıq ixtisasında, diplom işi çərçivəsində Səadət xanım hər tələbə ilə birgə mövzu seçər, həmin anda da işin planını hazırlayardı. Təcrübəli musiqişünas təbii olaraq bilirdi ki, bu, mövzu seçimində yalnız görünən ilkin plandır. Sonrakı mərhələdə, o, yenidən prosesi tamamilə musiqişünaslıq kitablarını oxumağa yönəldər, amma bu dəfə seçilən mövzuya uyğun ədəbiyyat verərdi. Onun sinfində hamı həm tədris

proqramlarına uyğun klassik musiqişünaslıq üzrə ədəbiyyatları, həm də Azərbaycanda və Rusiyada nəşr olunan ən yeni mənbələri öyrənirdi.

Tələbələrin mütaliəsinin hansı səviyyədə olmasını yoxlamağın da özünəməxsus üsulu var idi. O, kitabların surətini çıxarmağı, kitabın və ya məqalənin mövzusunun işlənməsini izləmək üçün hər abzasın kənarında qələmlə qeydlər etməyi tələb edirdi. Beləliklə, o, hər kəsin oxuduğu zaman hansı məqama diqqət yetirdiyini müəyyənləşdirirdi. Kitabda yazılanları əzbərdən dinləməyi heç xoşlamazdı. Tələbənin oxuduqlarını təkrar danışmaq istəyinə isə eyhamla cavab verərdi: “Mən özüm orada nə yazıldığını bilirəm”. O, elmi məqalə ideyasını anlamaq və yeniliyə çıxış yolu yaratmağı, tələbələrdə musiqişünaslıq üzrə müzakirələr aparmaq bacarığını təbliğ edirdi. Bunun üçün isə dil sənətini aşılamaq, informasiya bazasını formalaşdırmaq xüsusiyyətini aşılardı. O, müəyyən bir mövzunun öyrənilməsində, tələbələrin müstəqil məlumata malik olma bacarığını yüksək qiymətləndirirdi. Tez-tez təkrar edirdi ki, informasiya bazası nə qədər geniş olsa, oxunan kitabların nitq təcrübəsi musiqişünasın iş dilini bir o qədər mükəmməlləşdirməyə xidmət edir.

Professor Səadət xanım xüsusi terminlərlə elmi məqalənin tərcüməsinə də tələbələrə cəlb edirdi. O, rus bölməsinin tələbələrinə Ü.Hacıbəylinin məqalələrini Azərbaycan dilindən rus dilinə tərcümə etməyi tapşırırdı. Azərbaycan bölməsinin tələbələrinə isə Mazelin “Melodiya haqqında” kitabını tərcümə etməyi təklif edirdi. Bununla o, elmi nəzəri musiqişünaslıq ədəbiyyatı üzrə təcrübəli tərcüməçilər yetişdirməyə də səy göstərirdi. Tərcümə sənətinə diqqəti Səadət xanım Azərbaycan musiqisinin klassiki Ü.Hacıbəylinin ən mühüm vəsiyyətlərindən biri hesab edirdi.

Səadət xanım M.İsmayılovdan danışarkən onun Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığının özünəməxsus məqam təhlili metodunu yaratdığını həmişə qeyd edirdi. Bu təhlil üsulu M.İsmayılovun rəhbərliyi ilə yazılmış bütün diplom işlərində öz əksini tapmışdır. Bu maraqlı təhlil üsulunu ancaq muğam ifaçısının musiqişünaslığın tam kursunu sintez edərək, mütəxəssis musiqişünasların köməyi ilə həyata keçirmək olar. Yalnız bu halda M.İsmayılovun tədqiqat metodu müasir musiqi sənəti əsasında davam etdirilə bilər.

Səadət xanımın əsas aparıcı metodları analitik metod və müqayisəli üsul idi. Prosesə tövsiyələri: 1) oxuyarkən kitabların kənarlarında hər bir abzasın başa düşülməsi barədə qələmlə qeydlər qoymaq; 2) hər bir yeni nəzəri terminin açıqlanmasında lüğətlərə istinad etmək; 3) bəzi ədəbiyyatla müqayisəni bildirmək; 4) məqalənin strukturunu hiss etmək; 5) məqalənin, kitabın adında qoyulan əsas məqsədini aşkarlandığı bəndi müəyyən etmək; 6) oxuduqlarına münasibət bildirmək; 7) məqalənin mənfi və müsbət cəhətlərinin pedaqoji təhlilini vermək; 8) öyrənilən problemlərin istiqamətini müəyyən etmək üçün kitablar verərdi. Oxunan ədəbiyyatda nəzəri, tarixi telləri müəyyənləşdirmək, tənqid və müqayisə

usulunu araşdırmaq; 9) eyni mövzunu müxtəlif müəlliflərin araşdırmalarında izləmək. Məsələn, XX əsrin bütün aparıcı cərəyanları vasitəsilə məqam nəzəriyyəsinin öyrənilməsi proseslərinə baxmaq və müqayisə etmək; müxtəlif müəlliflərin melodiya haqqında kitablarını müqayisə etmək; 10) Kitabın dilini, üslubunu diqqətlə öyrənilib, xüsusi terminləri müəyyənləşdirmək; 11) Aydın, yığcam nitq şəklində resenziyalar yazmaq; 12) Geniş nitq nümunələrin izahatları verilir; 13) Lazımlı və ya lazımsız terminlərin istifadəsi haqqında məlumat. 14) Terminlər, tematik istiqamət və təhlil növü vasitəsilə musiqişünaslıq üslubu məktəblərinin müəyyənləşdirilməsi məsələlərini açdı və s.

Onu da qeyd edək ki, Səadət xanımın sinfində musiqişünaslıq sahəsində gedən bütün iş proseslərinin təsiri altında bu məqalə müəllifinin də bütün nəzəri fənlər istiqamətində təhlil metodu formalaşmışdır. 2004-cü ildən 2008-ci ilə qədər, hər bazar ertəsi, çərşənbə və cümə günləri namizədlik dissertasiyamın materialları ilə saat 10.00-da Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın 227-ci sinfinə Səadət xanımın yanına gedirdim. Adətən saat 20.00-da dərstdən çıxırdım. Səadət xanım həmişə təklif edirdi ki, mən sinifdə qalıb, düz onun gözünün qabağında dissertasiya işimlə məşğul olum. Nəticə etibarilə Səadət xanım məni kafedranın bütün işləri ilə, yeni nəşrlərin məzmunu ilə məni tanış edir, həmçinin dissertantların avtoreferatlarını oxumağı da təklif edirdi. İstənilən elmi mövzu üçün dərhal plan yarırdı. Bir sözlə, 4 il ərzində mən Səadət xanımın bütün profillərdə müəllim və rəhbər fəaliyyətinin şahidi oldum. Musiqi nəzəriyyəsi kafedrasının müdirinin işinə necə rəhbərlik etdiyini, kafedranın tələbə və müəllimlərinin problemlərini necə həll etdiyini görürdüm. Proqramların, dərs vəsaitlərinin müzakirə proseslərini, tələbə, dissertant və aspirantlarla keçirilən dərsləri izləyirdim. “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının bütün müəllimləri müxtəlif sual və təkliflərlə 217-ci sinfə Səadət xanımın yanına gəlirdi. Professor Bilqeyis xanım daxil olub Protopopovun rəhbərliyi ilə Azərbaycan bəstəkarların harmoniya məsələləri mövzusunda dissertasiyaya başlaması haqqında danışdı. Səadət xanım kafedranın elmi iş proseslərində bu və ya digər iştirakına və bilavasitə dissertantların, magistrantların, diplom işi yazanların prosesinə kafedranın müəllimlərinin diqqətinə görə kafedranın hər bir üzvünə həmişə minnətdar olmuşdur.

Əsl musiqişünas, müxtəlif tarixi və nəzəri bacarıqlar vasitəsi ilə səs proseslərini eşitməyi tədris edən musiqi müəllimidir! Musiqişünas peşəsi musiqi əsərlərini ifa etmək bacarığına malik olub, olduqca geniş musiqi əsərləri haqqında biliklərə əsaslanır. Həmçinin, musiqişünaslar bəstələmənin ən mühüm qanunlarına nəzəri fənlər (harmoniya, polifoniya, musiqi əsərlərinin təhlili, musiqi dinlənməsi) üzrə biliklər əsasında yiyələnirlər. Eyni zamanda, hər bir musiqiçi-ifaçı və bəstəkarın yaradıcılığında musiqişünaslığın rəmzləri də canlanır. Görkəmli ifaçı, bəstəkar müəyyən inkişaf mərhələsində musiqiyə münasibətini SÖZ vasitəsilə ifadə edir. O, müsahibə verir və ya özü haqqında orijinal monoqrafiya yazır və s. Musiqişünaslıq sənəti nitqlə bağlı, ifaçılıq və bəstəkarlıq sənətinə xidmət edən ən

çətin peşədir. Və heç kimə sirr deyil ki, dünya musiqişünaslığının inkişafında da ifaçılar və bəstəkarların rolu danılmazdır.

Çağdaş Azərbaycan musiqişünaslığı, dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin musiqi yaradıcılığından qaynaqlanır. O, zəngin yaradıcılığı ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin çiçəklənməsinə xidmət etmişdir. Məlum olduğu kimi, Azərbaycanda ziyalı musiqişünaslıq sənəti Ü.Hacıbəyli adına BMA-da bəstəkarların, ifaçıların və musiqişünasların sayəsində inkişaf etmişdir. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qabaqcıl nümayəndələri ana dilində tədris prosesi üçün tələb olunan elmi ədəbiyyatı, o cümlədən dərslik, dərs vəsaiti, mühazirə mətnləri və s. yaratmışlar. Eyni zamanda onu da vurğulamaq lazımdır ki, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın sayəsində Azərbaycanın bir neçə musiqişünaslıq məktəbi formalaşmışdır. Bu məktəblərin tarixən mərhələləri görkəmli musiqişünasların adları ilə müəyyən edilir. Qeyd edək ki, hər bir görkəmli musiqişünas öz məktəbini yaratmaq bacarığına nail ola bilmir. Yəni bunun üçün öz sinfinin seçilmiş məzunlarının bir neçə nəslini ali təhsil müəssisəsində yüksək keyfiyyətli pedaqoji fəaliyyətə cəlb edib, həmin ali təhsil müəssisəsində işlə təmin edərək, tədris prosesində tələb olunan müxtəlif istiqamətlərə yönəltməlidir.

Ü.Hacıbəyli adına BMA-da ilk musiqişünaslıq məktəbinin təməli, dahi Ü.Hacıbəyli tərəfindən qoyulmuşdur. Bu məktəbin ən yüksək nailiyyəti isə milli məqam sisteminin icadı ilə bağlı bəstəkar yazı texnikasının yaradılması olmuşdur. Daha sonra bu tədris ocağında Məmməd Saleh İsmayilovun, Bayram Hüseynlinin, Ramiz Zöhrabovun, Aidə Tağızadənin və Səadət Seyidovanın musiqişünaslıq məktəbi formalaşmışdır. Professor Səadət Seyidova bir neçə musiqişünas nəslini yetişdirməklə yanaşı, həmçinin 30 illik Qarabağ müharibəsinin ən ağır illərində “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasına da rəhbərlik etmiş, Ü.Hacıbəyli adına BMA-da özünün musiqişünaslıq məktəbini yaratmışdır.

Səadət xanım, uzun illər nəzəri fənnlərlə yanaşı əsasən ixtisas fənnini apararaq yeni nəsil musiqişünas-tədqiqatçıları, musiqişünas-tənqidçiləri, musiqişünas-nəzəriyyəçi və etnomusiqişünaslar yetişdirib. Onun rəhbərliyi ilə yazılan namizədlik dissertasiyalarının mövzuları arasında (indici sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru): “Azərbaycan simli alətlərinin yaranma, inkişaf və miqrasiyası” (Məmmədov A.); “S.Rüstəmov yaradıcılığının Azərbaycan musiqi mədəniyyətində rolu” (Məmmədzadə G.); “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında caz harmoniyası” (Məmmədəliyeva T.); “Harmoniyanın yaranma tarixi və Azərbaycan bəstəkarlarının (Ü.Hacıbəyov, F.Əmirov, Q.Qarayev) yaradıcılığında inkişaf yolları” (Hüseynova D.); “Yaxın Şərqi xalqlarının lad sistemlərinin müqayisəli təhlili” (Allahverdiyeva E.); “Türk xalqlarının musiqisində (mahnı janrında) intonasiya əlaqələri” (Həsənzadə X.); “Azərbaycan ənənəvi musiqisində (melodik-sintaksis quruluşları) dinamik açılma formaları” (İnyakina A.); “Azərbaycan bəstəkarları-

nın əsərlərində dini mövzunun təzahürü” (Kərimova R.). Səadət xanımın rəhbərliyi altında 50-dən çox bakalavr və magistr işləri də yazılıb.

Onun tələbələri arasında diplom və medallarla təltif olunanları da vardır. Onlardan F.Əzimov, A.Əbdüləliyev və D.Hüseynovanın adlarını çəkmək olar. Yetişdirdiyi gənc musiqişünasların bir qismi (S.Paşayeva, T.Məmmədaliyeva, E.Pənahova, D.Hüseynova, A.İnyakina, G.Qəhrəmanova) Ü.Hacıbəyli adına BMA “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasında qalaraq işləmək imkanına nail olmuşdur. Artıq onlar sənətsünaslıq namizədləri, fəlsəfə elmləri doktorları elmi dərəcəsinə layiq görülərək kafedrada fəaliyyət göstərirlər. Onun yetirmələri nəinki Azərbaycanın musiqi ocaqlarında, müxtəlif televiziya kanallarında, hətta Respublikanın hüdudlarından kənarda da (İsveç, Türkiyə) fəaliyyət göstərərək öz işinin peşəkarları kimi nüfuz qazanmış, Səadət xanımın ənənələrini yeni nəsillərə ötürülər.

Elmi və pedaqoji fəaliyyətindəki nailiyyətlərinə görə, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın fəal musiqişünas-pedaqoqu Səadət xanım 2008-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi fəxri adına layiq görülmüşdür.

“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 olacaqsə ixtisar ediləcək.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 10-20 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Kserokopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

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

Требования научного журнала "Консерватория"

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

Структура статьи:

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

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

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

Requirements for “Conservatory” scientific journal

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

Structure of an article

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

Format of the submitted article

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

Scientific impact of the article

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

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

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

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (54)

Bakı – 2022



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2022 №1 (54), 112 s.

Yığılmağa verilmişdir: 20.03.2022

Çapa imzalanmışdır: 26.03.2022

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 128

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru
