



**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

№ 2 (55)

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 musiqişünaslıq, etnomusiqişünaslıq 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.



“Konservatoriya” elmi jurnalı
2016-cı ildən etibərən 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 Sci-
ence (PLOS, İctimai elmi
kitabxana)



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



Scientific Indexing Services

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



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

REDAKSİYA HEYƏTİ

Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, 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:***Gülnar 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

Türkologiya

Рена МАМЕДОВА – Из истории развития идей музыкальной тюркологии в азербайджанском музыкознании6

Muğamşünaslıq

Fərqanə QASIMOVA – Alim Qasimovun repertuarındakı şikəstələrin məziyyətləri21

Muğamşünaslıq

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV – Azərbaycan muğam ifaçılığının formalaşma tarixinə dair bəzi mülahizələr30

Bəstəkar yaradıcılığı

Gülnarə MANAFOVA – Cavanşir Quliyevin “Əsgər marşı” türk əsgəri musiqisi ənənələrinin davamı qismində41

Bəstəkar yaradıcılığı

Günəl BƏKİROVA – Cövdət Hacıyevin “Ballada” və Aqşin Əlizadənin “Dastan” əsərlərində ornamentallıq improvizə üslubunun ifadəsi qismində62

Təsviri incəsənət

Elnarə MAZANDAROVA – Rais Rəsulzadənin əsərlərində vətənpərvərlik mövzusunun təcəssümü74

Magistr tədqiqatı

Nəzrin HÜSEYNOVA – Fəxrəddin Dadaşovun ifaçılıq sənəti86

Yubiley

Nazim KAZIMOV – Azərbaycan musiqi mədəniyyətində Səid Rüstəmov zirvəsi98

Xatirə

Tarixə yazılan mənalı ömür – F.Xalıqzadə Aida Hüseynovanın xatirəsinə105

Рена МАМЕДОВА

Доктор искусствоведения, профессор
член-корр. НАН Азербайджана
Адрес: Баку, Проспект Гусейн Джавида 115
E-mail: renasarabskaya@mail.ru

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ИДЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

***Резюме:** В данной статье рассматриваются некоторые детерминанты, отраженные в работах азербайджанских музыковедов. В основе научных концепций лежат упомянутые в статьях сравнительные исследования. Сравнительно-типологический анализ основан на жанровой системе народной музыки тюркоязычных народов.*

***Ключевые слова:** музыкальная тюркология, этнос, формульность, фольклор, история*

Национальное самосознание конца XX века – начала XXI веков требует реабилитации исторических ценностей. В этом аспекте на первый план выдвигаются проблемы тюркских корней азербайджанской музыкальной культуры. Подчеркнем, что в условиях новой конфигурации азербайджанской гуманитарной науки определенные нормативные концепты, основанные на тех или иных социально-исторических приоритетах, утрачивают свою регулятивную функцию. И в этом смысле отношение к тюркскому наследию приобретает новый смысл и новую значимость.

Тюркское культурное пространство отличается активными межрегиональными взаимосвязями, что актуализирует сопоставления, сравнительный анализ культур. Будем учитывать также и то, что цивилизационный код азербайджанской культуры зафиксирован на тюркской художественной доминанте.

Хорошо известны исторические предпосылки связей музыки тюркоязычных народов. Типологическое родство, типологическая общность музыкальной культуры очевидны. Многие художественные приобретения тюркских народов были осуществимы в результате взаимосвязей культур. Более того, этнический слой культуры, этнические компоненты духовной и материальной культуры имеют высокую степень родства в тюркском мире.

На наш взгляд, главной задачей сравнительного анализа в рамках музыкальной тюркологии является выявление системообразующего фактора в

обилии разнородного материала. Представляется перспективным в сравнительном анализе разных региональных тюркских культур опираться на принцип континуитета как реконструкции перемещения культурных ценностей.

В 1919 году в сборнике *«İstiqlal məcmuəsi»* была опубликована статья великого Уз.Гаджибейли «О музыке азербайджанских турок». В 2005 году статья как значимое событие в азербайджанском этномузыкознании была представлена широкому кругу общественности известным ученым, профессором Фарах-ханум Алиевой [1]. Она не только «открыла» бесценный текст Уз.Гаджибейли, не только прокомментировала текст в предисловии, но и создала подробный словарь терминов.

По мнению Ф.Ш.Алиевой именно в данной работе Уз.Гаджибейли были заключены основные принципы его научно-теоретической концепции. Высоко оценивая рассматриваемый труд, профессор Ф.Ш.Алиева подчеркивает концептуальность, фундаментальный характер исследования, проявившееся в первой же теоретической работе Уз.Гаджибейли.

Достаточно сказать, что уже во второй части своей работы Уз.Гаджибейли дает сравнительный анализ музыки разных тюркских народов. Так, профессор Ф.Ш.Алиева пишет: «Уз.Гаджибейли исследует азербайджанскую музыку в общественном и общетюркском контексте, а также отмечает их разные и общие свойства» [1, с.7]. И далее исследователь продолжает: «данные идеи заложили основы музыкальной тюркологии как отдельного направления» [1, с. 7].

Надо отметить, что в начале XX века на страницах прессы, в частности газеты «Каспий» азербайджанские просветители достаточно широко освещали проблемы тюркских корней азербайджанской культуры и, в том числе, музыкальной культуры.

В 30-х годах выдающийся азербайджанский певец Гусейнгули Сарабский пишет статью «О мугамате и народных песнях», где подчеркивает тюркскую аутентичность азербайджанской народной музыки. Он констатирует: «Современный нам мугам – это азербайджанский мугам. Я и другие азербайджанские ханенде не учились у иранских или арабских певцов и не заимствовали их пение. Наша музыкальная школа – это школа азербайджанских ханенде и школа азербайджанских ашыгов. Приведу в пример *«Qarabağ şikəstəsi»*, известное в четырех видах. Я с полной уверенностью могу сказать, что эти шикесте принадлежат только азербайджанскому народу. Где бы я ни был, в какой бы части света я бы ни был, при звуках *«Qarabağ şikəstəsi»*, я знаю, что исполнитель – азербайджанец» [22]. По словам современников Гусейнгулу Сарабского, его родных, в частности сына,

известного ученого Азера Сарабского, под словосочетанием азербайджанский мугам, Г.Сарабский подразумевал его тюркское происхождение.

Добавлю, что именно мой отец – Азер Сарабский, и его близкий друг видный фольклорист и тюрколог Мирали Сеидов поддержали мою идею этноискусствоведческой реконструкции азербайджанского мугама, поскольку одной из составляющей истоков мугама является тюркское слагаемое художественной культуры Азербайджана. В 1990 году в Институте архитектуры и искусства Национальной Академии наук мною был создан отдел сравнительного искусствознания. В научных исследованиях отдела приоритетом являются разработки проблем в области музыкальной тюркологии. Основное исследовательское внимание музыкальной тюркологии направлено на поиски генофонда музыки тюркских народов через сравнительный анализ. Надо сказать, что раскрытие первичных пластов музыкальной культуры в контексте сравнительного музыкознания коррелирует с задачами общей теории музыкального языка.

Безусловно, что родство тюркских музыкальных культур имеет свои спецификации в зависимости от определенного этапа исторического развития. Вместе с тем, отметим, что практическая значимость работ, посвященных сравнительному исследованию музыкальных культур опирается на разработки общих историко-теоретических проблем искусствознания.

По проблемам музыкальной тюркологии опубликованы монографии, сотни статей, защищены диссертации. Отмечу труды авторов, работающих в области этномузыкального знания, непосредственно соприкасающихся с проблемами музыкальной тюркологии. Например, Ф.Ш.Алиевой, Т.Мамедова, И.Кочарли, К.Дадашзаде, С.Кафарова, Ф.Халыкзаде, Т.Керимовой, Х.Гасанзаде, целый ряд турецких специалистов, диссертации которых были защищены в Азербайджане, в научных работах моих аспирантов – Р.Тагиевой, А.Гасановой, Дж.Насировой, Ф.Ализаде, С.Касими, А.Гулиевой, Л.Фатуллаевой, С.Имановой и других отражены основные векторы музыкальной тюркологии как одного из важных направлений азербайджанского этномузыкального знания.

Путь исследования в научных трудах, посвященных проблемам музыкальной тюркологии, проблемам сравнительного анализа азербайджанской музыки с музыкой тюркоязычных народов сформировался соответственно следующей методологии сравнения.

1. Характеризуется материал, фигурирующий в качестве объекта исследования;
2. Аргументируются методологические параметры сравнительного анализа;
3. Обосновывается приоритет интонационной формульности;
4. Рассматривается общность ладовой системы;

5. Дифференцируется в процессе сравнительного анализа общие и разные свойства функциональности ладовой системы;

6. В результате данного пути исследования выявляется типология ладоинтонационной формульности в музыке тюркоязычных народов.

Таким образом, речь идет о многоступенчатых сравнительных исследованиях. Факт констатации аналогии весьма важен. Их постоянный характер может свидетельствовать о закономерной идентичности формульного уровня музыкального языка.

В научных трудах по музыкальной тюркологии предлагается систематический сравнительный анализ в контексте музыкальной культуры тюркоязычных народов.

Задачей данных исследований было определение и выделение модели тюркской музыкальной речи, зафиксированные в контексте культуры на протяжении большого временного «диапазона». В результате проводимых исследований была выработана методология сравнительно-исторического, сравнительно-типологического анализа особенностей азербайджанского искусства.

Историческое сознание в контексте музыкальной культуры тюркских народов требует не только обобщений, но и дифференцированного подхода. Так, «сверхзадачей» музыкальной тюркологии в контексте гуманитарной науки Азербайджана является изучение этногенеза азербайджанского народа в свете его музыкальной культуры. Данная позиция позволяет рассматривать такие аспекты, как роль художественных принципов тюркского культурного мира в формировании азербайджанского искусства, художественно-исторические связи азербайджанской народной музыки в контексте музыкальной тюркологии, детерминанты азербайджанского искусства в сравнительном изучении. Более того, актуализируются междисциплинарные исследования в контексте музыкальной тюркологии.

В научных трудах по музыкальной тюркологии параллельно музыкальному собран обширный этнографический материал. Вычерчиваются важные идентификации в культуре тюркоязычных народов. Более того, аргументируется устойчивость выражения данных детерминантов. К анализу привлекаются разного рода реликты в миропонимании тюркоязычных народов, символика, функционирующая в системе этнокультуры, ритуальные дефиниции и т.д.

Исследования опираются на материал таких этнокультурных зон тюркского мира как Азербайджан, Турция, Татарстан, Средняя Азия. Надо сказать, что процесс отбора музыкального материала в контексте музыкальной тюркологии весьма длительный и трудоемкий. Отбор осуществляется на параметрах той методологии сравнительно-типологического анали-

за, которая сформировалась в русле музыкальной тюркологии в азербайджанском этномузыкознании.

Основные векторы сравнительного анализа рассматриваются на разном национальном материале. Таким образом, принципом межнационального сравнительного исследования стала синхронная структура анализа, ибо лишь убедившись в правильности методологических подходов, лишь уяснив параллели, аналогии, совпадения, которые носят закономерный характер, возможно приступить к теоретическому анализу.

Будучи руководителем целого ряда защищенных диссертаций, посвященных проблемам изучения музыкальной тюркологии, отмечу следующий факт. В процессе исследования у специалистов постепенно сложилась единая методология, научный аппарат, универсалии стилистического ряда, общность научных подходов – все это позволяет утвердительно говорить о сформировавшемся в азербайджанском этномузыкознании направлении – музыкальной тюркологии. Данные научные работы представляют собой реальный вклад в азербайджанское музыкознание.

Должна отметить, что предпринятые исследования в области музыкальной тюркологии достаточно ярко констатируют совпадения в музыке ряда тюркских народов. Последние определены, прежде всего, жанровыми параметрами. В этом смысле интонационно-типологический анализ, опирающийся на специфические особенности жанра, безусловно оперировал очевидными, первостепенными, как бы находящимися «на поверхности» слуха категориями. Вместе с тем, одним из этапов освоения приоритетов музыкальной тюркологии стал сравнительный анализ формообразующих, в частности вариантных процессов в музыке тюркоязычных народов.

Идентичность жанровой структуры порождает многие общие черты тюркского музыкального стиля. Преимущественная общность структурно-жанровой организации азербайджанского музыкального фольклора и фольклора иных тюркских культур имеет огромное значение. Последнее позволяет вычерчивать перспективу исследования, с одной стороны, и изучить истоки тюркской музыкальной культуры, с другой. Изучение жанрового уровня позволяет раскрыть многослойность фольклорных образцов, изучить элементы, относящиеся к разным стадиям развития музыкальной культуры.

В научных работах не раз подчеркивалась актуальность и необходимость развития такого научного направления как музыкальная тюркология, которая заключена в важных постулатах. Материалы, представляемые в работах по музыкальной тюркологии востребованы в исследованиях по проблемам музыкальной культуры тюркских народов. Далее весьма важны методологические ориентиры, сформированные в русле музыкальной тюркологии. Методологические основы могут быть использованы в сравни-

тельном анализе и других этногенетических связей азербайджанского народа. А именно, методологическая основа музыкальной тюркологии может стать «отправной» и для сравнительного изучения азербайджанской музыки с музыкой народов восточного региона. Таким образом, в исследованиях, посвященных музыкальной тюркологии, формируются важные методологические параметры, весьма ценные для изучения проблем тюркологии в целом.

Исследование художественных закономерностей музыки тюркоязычных народов представляет интерес с разных точек зрения. Так, история музыкознания последних десятилетий свидетельствует об осуществлении определенной перспективной и исследовательской программе. Остановимся на некоторых аспектах изучения музыкальной тюркологии. Прежде всего, отмечу готовящуюся первую докторскую диссертацию, посвященную этой теме профессора Л.Гусейновой об исследовании народной азербайджанской музыки в контексте музыкальной тюркологии. Задаваясь целью сравнения отдельных единиц тюркского мира, Л.Гусейнова опирается на воздействие множества имманентных факторов в данном процессе. Направленность анализа исходит в работах Л.Гусейновой от основной задачи – выявления общего и разного в контексте тюркского музыкального мира [3; 4; 5; 6; 7; 25; 26].

Представляются важными возможности и перспективы, открываемые панорамой аспектов, фигурируемых в ее работах, поскольку изучение процессов взаимодействия и взаимовлияния разнонациональных культур, входящих в структуру тюркского мира, влечет за собой последовательное и обязательное использование сравнительного анализа. «Сверхзадача» научных работ Л.Гусейновой связана с совершенствованием методов музыкальной тюркологии, сопровождающимся выявлением новых, еще не раскрытых граней музыкальной тюркологии, выдвижением все более сложных и актуальных целей.

Так, анализируя происхождение и значение термина «Хава» в музыке тюркских народов, Л.Гусейнова получает не какой-либо один результат, а целую систему научных данных, куда входят и сведения о различии сопоставленных явлений. Сравнительный анализ предпринимается в научных работах Л.Гусейновой под определенным ракурсом. Имею в виду аргументацию особенностей и закономерностей национальной специфики азербайджанской музыки, ибо приоритетом научной концепции исследователя является азербайджанская народная музыка. Безусловно, что изучение национальной специфики азербайджанской музыки невозможно без сравнительного изучения музыкальных культур. Изучение общего музыкального фонда тюркских народов, констатация родства позволяет, стимулирует,

обеспечивает и определяет как специфику, так и универсалии тюркских музыкальных «диалектов» в работах Л.Гусейновой.

Следует подчеркнуть, что в исследованиях по музыкальной тюркологии первостепенным является исследование специфики азербайджанской музыки, особых, только ей свойственных черт стиля. И в этом, конечно, заключена научная значимость этномузыкологии, компаративных сравнительных исследований в азербайджанском музыкознании. Поставленные задачи не ограничивались изучением сравнительных процессов в мелодической горизонтали. Подчеркну анализ многоголосия, изучение вариантных процессов в вертикали.

Приведу в пример монографию Дж.Т.Насировой «Проблемы сравнительного исследования азербайджанского свадебного музыкального фольклора в контексте культур тюркоязычных народов» [34]. Работа представлена сразу в двух срезах – горизонтальном и вертикальном. Так, с одной стороны, был собран большой этнографический материал по свадебному обряду тюркоязычных народов. Было вычерчено несколько важных параллелей в культуре этих народов. Примечательно, что в монографии неоднократно подчеркивалась устойчивость выражения этих параллелей. К анализу были привлечены разного рода реликты миропонимания в культуре тюркоязычных народов, символика, функционирующая в системе свадебной обрядности, основные ритуальные мотивы и т.д. Кроме того, специально подчеркивалась роль музыкального начала, музыкантов в свадебном обряде тюркоязычных народов.

Понимая невозможность осуществления задачи рассмотреть все регионы, автор монографии вполне закономерно и правильно избрала такие этнокультурные зоны тюркского мира как Азербайджан, Турцию, Татарстан, Среднюю Азию. К рассмотрению музыкального материала Дж.Насирова подошла, с одной стороны, опираясь на ту методологию анализа, которая уже сформировалась в русле музыкальной тюркологии, с другой стороны, она постаралась внести и свой собственный подход к анализу. Так, основой анализа стали приоритеты общих и разных свойств свадебной музыки тюркских народов. Кроме того, анализ был выстроен в вертикальной последовательности. Речь идет о ступенчатом характере исследования.

Прежде всего, Дж.Насирова опиралась на уже известные интонационно-типологические модели в сравнительном анализе азербайджанской и турецкой народной музыки. Затем уже основные методологические «варианты» сравнительного анализа были рассмотрены на ином национальном материале. Таким образом, принципом межнационального сравнительного исследования стала синхронная структура анализа. Вместе с тем, был исследован и диахронный путь эволюции ладовой системы в тюркской культуре, в основе которой лежит формульность.

Плодотворный сравнительный анализ был выполнен и на уровне диалектов. Так, в научной работе А. Гулиевой были исследованы идентификации и различия танцевальной музыки Азербайджана и Турции, а именно, нахичеванских и турецких яллы [15]. На основании теоретического сравнительного анализа уровней музыкального языка – лада, интонации, метроритма, формы – были обобщены типологии танцевальной культуры, исследованы глубокие пласты музыкальной культуры, теоретические аспекты музыкального фонда тюркоязычных народов. Родственные этнотипологии музыкального языка образцов танцевального искусства Нахичевани и Турции, обобщены на «языковом» уровне. Безусловно, что устойчивость проявления раскрытых дефиниций на протяжении многих столетий свидетельствует о родстве культуры тюркоязычных народов. Целый «реестр», набор стабильных, родственных «лексем» тюркского музыкального языка был продемонстрирован на ярком, художественно выразительном материале яллы.

Интересно исследуются и аспекты сравнительного изучения песенной культуры Азербайджана и Турции, которые опираются на художественные связи лирических жанров в музыкальной культуре Азербайджана и Турции. Надо сказать, что особенности музыкального языка лирики в современной культуре Азербайджана и Турции во многом совпадают. Об общих основах современной песенной культуры Азербайджана и Турции свидетельствуют отдельные аспекты сравнительного изучения песенной культуры Азербайджана и Турции [9].

Основой научной концепции Т. Керимовой являются этногенетические компоненты, что актуализирует аналогии с методологическими позициями музыкальной тюркологии. Обратимся к научному творчеству Т. Керимовой. Основной интерес ученого связан с истоками азербайджанской музыки. Этот интерес был зафиксирован на уровне ладоинтонационной формульности, что дает нам возможность рассмотрения научных работ Т. Керимовой как одного из слагаемых музыкальной тюркологии. Прежде всего, отмечу, что во главу угла своей научной деятельности она ставит преодоление инерции исследований. Именно последнее является главным препятствием на пути создания динамичных научных концепций.

К изучению истоков музыкально-исторической памяти Т. Керимова подходит через использование типологического анализа. Конструируя определенные типологии в азербайджанском музыкальном фольклоре, Т. Керимова апеллирует, прежде всего, к генетическим кодам этноса. Основой здесь служит конкретный, собранный ею в общении с этнофорами, музыкальный материал. Это обрядовый фольклор, детский фольклор, который рассматривается Т. Керимовой как образец раннефольклорного интониро-

вания. «Сверхзадача» исследований – изучение роли типологий в разработке культурной идентификации.

Надо сказать, что в этномузыковедческой литературе функционировали разные определения типологий, например, «образ-интонация» (Э.В.Эвальд), «напев-формула», «мелодический тип» (И.И.Земцовский), «архетип» (В.Гошовский). Существуют разные методы анализа, позволяющие обнаружить интонационно-ритмический корень того или иного мотивного образования. Исходный принцип стереотипизации получает в работах Т.Керимовой оригинальное толкование. Последнее, безусловно, определяется материалом исследования, его спецификой. В научной концепции Т.Керимовой инвариантная парадигма – это своеобразный «щит» этноса, его этномаркировка, а инвариант – исторически возникшая категория. Клишированные формы интонирования как его «опознавательные знаки» рассматриваются Т.Керимовой на многих уровнях азербайджанской музыкальной системы. Изучение уникального материала, собранного ею, позволило увидеть новые черты языка азербайджанской народной музыки. Новая точка зрения стимулировала создание собственной научной концепции, в основе которой лежала национальная специфика музыки азербайджанского народа.

Анализируя научные выкладки Т.Керимовой, с неизбежностью обнаруживаются и реликты тюркской музыкальной системы. Более того, исторические срезы, так называемые «возрастные пласты» азербайджанской народной музыки, выявляемые Т.Керимовой, которые отражают стадияльно различные явления, составной частью которых является и тюркская музыкальная ментальность.

Практически, речь идет о реконструкции тюркской художественной культуры, в основании которой лежит единство и целостность культуры. Формульность здесь является «символом» воссоздания определенного уровня родства музыкальной культуры тюркоязычных народов. Рассмотрение позиций анализа формульного ряда как отправной точки в исследовании этнокода музыки тюркоязычных народов, позволяет Т.Керимовой реконструировать первичные формы интонирования в тюркском мире, опираться на конкретику «звукоидеала», его функционального позиционирования, семантику исходных формул.

По мнению ученого, формульность обладает селективными детерминантами, что в конечном итоге организует художественную систему. И действительно, интонационно-ритмическая формула представляет собой «сосуд», хранящий ценнейшую художественную и этногенетическую информацию. В научном представлении Т.Керимой простейшие интонационные фразы представляют собой обобщенные формулы, архетипы раннего этапа интонирования. Так в кандидатской диссертации Т.Керимовой был показан путь, по которому шел исторический отбор мелодических типов,

шлифовка интонационного «словаря» азербайджанской и, в том числе, тюркской музыки.

Подчеркну знаковый характер формульности, функционирующий в научной концепции Т.Керимовой. Я солидаризуюсь с тем, что формульность – это то понятие, которое вбирает в себя исторически обусловленный смысл, приобретая таким образом знаковую функцию и организуя тем самым особого рода этнокультурную целостность.

Фундаментальными темами музыкальной тюркологии являются такие темы, как:

- Проблема изучения этнокультуры Азербайджана в контексте сравнительного искусствознания;
- Проблема изучения этноискусствоведческой реконструкции азербайджанской культуры;
- Этногенез азербайджанского народа в свете его музыкальной культуры;
- Исторические аспекты музыкальной тюркологии в азербайджанской этномузыкологии;
- Генезис и эволюция тюркской музыкальной системы;
- Музыкальная тюркология в ряду гуманитарных наук;
- Аспекты исследований в современной музыкальной компаративистике;
- Основы музыкальной тюркологии в современном азербайджанском искусствознании;
- Тюркская культура как историческая память азербайджанского народа;
- Тюркские универсалии музыкального языка;
- Процессы кристаллизации национальной семантики в культуре тюркоязычных народов;
- Азербайджанская музыка в контексте культуры Евразии;
- Этноискусствоведческая реконструкция азербайджанской народной культуры;
- Азербайджанский музыкальный фольклор в контексте культуры тюркоязычных народов;
- Культурологическое освоение проблем музыкальной тюркологии.
- Музыкальная тюркология в контексте современного азербайджанского этномузыкального знания;
- Музыкальная тюркология в 100-летней истории азербайджанского этномузыкального знания;
- Тюркские истоки азербайджанской музыки как историческая память народа;

- Значение междисциплинарных исследований в современном азербайджанском этномызыкознании;
- Проблемы изучения формульности в азербайджанском музыкознании;
- Роль музыкально-типологических оснований в развитии азербайджанской музыки;
- Художественная культура Азербайджана в свете сравнительного искусствознания;
- Методологические парадигмы искусствознания XXI века и проблемы сравнительного искусствознания;
- Приоритеты сравнительного искусствознания в современной гуманитарной науке Азербайджана;
- Роль междисциплинарных аспектов сравнительного искусствознания в развитии современной гуманитарной науки.

«Сверхзадачей» работ, кратко охарактеризованных в данной статье, было формирование методологии, адекватной теме исследования. Конкретика таких методологических позиций как сравнительно-типологический анализ позволяет, на наш взгляд, наиболее полно исследовать феномен формульности в народной музыке тюркских народов. На данном этапе исследования актуализировано привлечение к анализу обширного музыкального материала, который мог бы поставить на соответствующий уровень проблему кодификации тюркского музыкального языка.

Анализ геноформульного ряда музыки тюркских народов свидетельствует об универсалиях музыкального языка, которые сложились в определенном историко-культурном контексте, обладают целостностью и высоким уровнем художественного высказывания.

Еще раз подчеркну, что сравнительный анализ позволяет зачерпнуть глубокие пласты азербайджанской художественной культуры, исследовать ее генезис, процесс кристаллизации национальной характерности музыкальной культуры. Фиксация специфических свойств, особенных качеств азербайджанского искусства позволяет оптимально и аргументировано решать вопросы исторического развития. Сосредоточившись на национальной семантике возможно вычертить сквозные процессы в азербайджанском искусстве, выявить наиболее стабильные и устойчивые его характеристики.

Такого рода вышеизложенные задачи музыкальной тюркологии ставились не только в этномызыкознании. Представители и иных гуманитарных дисциплин подходили к исследованию генетических и межэтнических связей народной культуры через призму тюркского пространства. Безусловно, что тюркская музыкальная культура представляет собой огромный и многоцветный художественный конгломерат. В изучении типологий здесь, разумеется, необходимы надежные критерии в определении

специфических и общих, универсальных параметров. В этом аспекте этномузыкалогия позволяет, с одной стороны, раскрыть специфически национальные черты азербайджанской музыки, с другой стороны, глубже рассмотреть феномен тюркской культуры.

Сравнительный анализ музыкальных культур тюркоязычных народов аргументирует их сходство на генетическом уровне.

Напомним высказывание И.И.Земцовского являющееся для нас чрезвычайно важным: «буквальное сходство – это уже совпадение, а совпадение – дитя случайности. В фольклоре же нормативно, значимо и действенно не буквальное, а типологическое сходство, то есть сходство принципиального характера».

Краткий обзор некоторых позиций музыкальной тюркологии свидетельствует о том, что исследователи избегают «сопоставительной инерции» (Э.Алексеев), тормозящей выходы на новые уровни сравнительного анализа, а именно, выделяемый признак должен отражать существенные стороны явления.

Путь исследования, осуществляется по параметрам, которые легли в основу музыкальной тюркологии. Сложилась следующая методика анализа:

1. Обзор и характеристика музыкального материала и источников;
2. Рассмотрение основных ладовых структур изучаемой музыкальной культуры;
3. Констатация и аргументация сходства определенных ладовых комплексов народной музыки, избранных в качестве анализа;
4. Идентификация ладоинтонационных комплексов на основе ладов азербайджанской народной музыки – раста, шура, сегях, чаргах;
5. Анализ ладоинтонационных особенностей формульных моделей в этнокультуре.

Определенная степень рефлексии, осуществляемая в изучении проблем музыкальной тюркологии, углубляет вопросы пересемантизации культурного опыта и способствует созданию новых подходов к историческому художественному наследию. В этом аспекте научный потенциал является перспективной основой плодотворных исследований в области музыкальной тюркологии.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. B.: Adiloğlu, 2005, 76 s. (Təqdim edən, ön söz və lüğətin müəllifi, professor F.Ş.Əliyeva).
2. Həsənzadə X.N. Türk xalqlarının mahnılarında intonasiya əlaqələri (dərs vəsaiti). B.: 2016, 240 s.
3. Hüseynova L. About the theme “Felek” in the musical-poetic creations of Eastern peoples / “Unity and variety of musical culture of the East” mövzusunda “Şərq

- taronaları” Beynəlxalq Elmi Konfransının materialları. Tezislər, Səmərqənd, 2015, s. 39-40
4. Hüseynova L.Ş. Məqam-muğam istilahlarının türkdilli xalqların musiqisində təzahür aspektləri / “Muğam aləmi” V Beynəlxalq elmi simpoziumun materialları, Bakı, AMEA, 7-9 mart 2018. s. 209-216.
 5. Hüseynova L.Ş. Musiqi türkologiyasının tədqiqat istiqamətləri və problemlərinə dair / “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri” XVI Beynəlxalq elmi-paktiki konfransın materialları. Bakı, ADMİU, 2017. s. 26-29
 6. Hüseynova L.Ş. Türk xalqlarının musiqisində ortaqlıq və fərqlilik amilləri / İSME-nin 33-cü Dünya Konfransı. Türk Dünyası oturmağının materialları. Bakı, AMK, 15-20 iyul, 2018-ci il, s. 207-213.
 7. Hüseynova L.Ş. Türk xalqlarının musiqisində terminoloji paralellər: küy-hava-makam anlayışlarının qarşılıqlı əlaqələrinə dair / “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri” XVII Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları. Bakı, ADMİU, 2018. s. 189-192.
 8. Xalıqzadə F.X. Musiqi türkologiyası: nailiyyətlər, perspektivlər / Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri. XV Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı, 2016. s. 29-42.
 9. İmanova S.C. Azərbaycan və türk musiqisinin lirik janrlarının lad-məqam əsasları: sənətsünaslıq namizədi ... diss. avtoreferatı. Bakı, 2013. 27 s.
 10. Kasimi S. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti şərq və qərb kontekstində. B.: Təknur, 2015, 78 s.
 11. Kasimi S. Qafqaz Albaniyasının mədəni inkişaf dövrləri. AFPoliqraf AF, 2018, 90 s.
 12. Köçərli İ. Azərbaycan etnomusiqişünaslıq üzrə oçerklər. B.: Elm və təhsil, 2017, 420 s.
 13. Köçərli İ.T. Aşıq sənəti: musiqili-poetik janrlar. B.: Apostrof, 2010, 218 s.
 14. Köçərli İ.T. Aşıq sənəti: sinkretizm və sintez problemləri. B.: Səda, 2011, 208 s.
 15. Quliyeva A.A. Türk aləmində Naxçıvan musiqi mədəniyyəti: sənətsünaslıq namizədi ... dis. avtoreferatı: 17.00.02. Azərb. Resp. Təhsil Nazirliyi, Naxçıvan Dövlət Universiteti. Bakı, 2011. 23 s.
 16. Məmmədov T. Azərbaycanın klassik açıq havaları. B.: Əbilov və oğulları, 2009, 432 s.
 17. Məmmədova R. Azərbaycan musiqisinin nəzəri problemləri. B.: Avropa, 2020, 245 s.
 18. Məmmədova R. Musiqi türkologiyası. B.: Elm, 2002, 84 s.
 19. Müqayisəli sənətsünaslıq. Məqalələr toplusu. B.: Avropa, 2017, 138 s.
 20. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. М.: Советский композитор, 1986, 240 с.
 21. Ализаде Ф.А. Проблемы вариантности в музыке тюркоязычных народов. Автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Фуад Акшин оглы Ализаде. НАН Азерб., Институт архитектуры и искусства. Баку, 2005. 25 с.
 22. Архив Г.К.Сарабского. Институт рукописей им. М. Физули, ф. 15, л. 26.
 23. Гаджибейли У. Основы азербайджанской музыки. Б.: Язычы, 1985. 146 с.

24. Гасанова А.И. Интонационно-типологические связи азербайджанской и турецкой музыки. Автореферат ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Афет Ибрагим гызы Гасанова. Мин-во Образования Азерб. Респ., Азерб. Универ. Культуры и искусства. – Баку, 2000. – 23 с.
25. Гусейнова Л.Ш. О происхождении и значении термина «хава» в музыке тюркских народов // Материалы Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современной музыкальной тюркологии», Алматы, Казахская Национальная Консерватория им. Курмангазы, 28-30 мая, 2018. с. 248-252.
26. Гусейнова Л.Ш. О проявлениях жанрово-стилистической антитезы узункырык (длинный-короткий) в музыке тюркских народов / Международная научная конференция «Гиппиусовские чтения-2019. Исследования жанров музыкального фольклора в современном этномузыкальном знании. Москва, 21-23-март, 2019.
27. Дадашзаде К.Г. Знаковая система дастана. Б.: Нурлан, 2004, 294 с.
28. Мамедов Т.А. Песни Керооглы. Б.: Гянджлик, 1984, 120 с.
29. Мамедов Т.А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Б.: Ишыг, 1988, 250 с.
30. Мамедова Р.А. Ментальные модели музыкальной тюркологии. /Материалы международной научно-практической конференции «Наука. Общество. Образование». – РФ, Иркутск, 2017.
31. Мамедова Р.А. Методология сравнительного изучения национальных культур евразийского пространства. /Диалог культур и партнерство цивилизаций. XIV Международные Лихачевские научные чтения, Санкт-Петербург, 15-20 мая, 2014.
32. Мамедова Р.А. Очерки по этномузыкалогии. Б.: Автора, 2015, 105 с.
33. Основы музыкальной тюркологии. Б.: Автора, 232 с.
34. Насирова Дж. Проблемы сравнительного исследования азербайджанского свадебного музыкального фольклора в контексте культур тюркоязычных народов. Монография. Б.: 2018,160 с.
35. О некоторых вопросах изучения тюркской идентичности в азербайджанской науке. /научно-практическая конференция, посвященная 90-летию Чингиза Айтматова. Вопросы изучения идентичности в эпоху глобализации. Бишкек, Киргизия, 2008. с. 101-105.
36. Сафарова З.Ю. Музыкальная наука Азербайджана (XIII-XX века). Б.: Азернешр, 2013, 432 с.
37. Сравнительное искусствоведение: сборник научных статей. Б.: Элм, 2011, 210 с.
38. Тагиева С.Н. Взаимосвязи азербайджанской и турецкой ашыгской музыки. Б.: Элм, 2003, 195 с.

Rəna MƏMMƏDOVA

AZƏRBAYCAN MUSIQİŞÜNASLIĞINDA MUSIQİ TÜRKOLOGİYASI İDEYALARININ İNKİŞAFI TARİXİNDƏN

Xülasə: Bu məqalədə Azərbaycan musiqişünaslarının işlərində öz əksini tapmış bəzi determinantlar nəzərdən keçirilir. Elmi konsepsiyaların əsasını məqalələrdə qeyd olunmuş müqayisəli tədqiqatlar təşkil edir. Müqayisəli-tipoloji təhlil türkdilli xalqların xalq musiqisinin janr sisteminə əsaslanır.

Açar sözlər: musiqi, türkologiya, etnos, formulluq, folklor, tarix

Rena MAMMADOVA

FROM THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF IDEAS OF MUSICAL TURKOLOGY IN AZERBAIJAN MUSICOLOGY

Summary: Some determinants of musical turkology which found the reflection in the work of Azerbaijan musicologist are considered in this article. The main scientific conceptions worked out in the works of the article are comparative investigations. Comparatively-typological analysis is based on genre system of folk music of Turkic-speaking peoples.

Keywords: music, study of Turkic languages, ethnos, formularity, folklore, history

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əfsanə Babayeva

Fərqanə QASIMOVA

AMK-nın doktorantı, Əməkdar artist
Ünvan: Yasamal r, Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: fargana20@yahoo.com

ALİM QASIMOVUN REPERTUARINDAKI ŞİKƏSTƏLƏR

Xülasə: Təqdim edilən məqalədə görkəmli xanəndə, xalq artisti, professor Alim Qasimovun repertuarında olan “Kəsmə şikəstəsi”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi” və “Naxçıvan şikəstəsi” kimi zərbi muğamlara diqqət yetirilir. Burada adı çəkilən şikəstələrin təxmini yaranma tarixi, etimologiyası və morfologiyası araşdırılır, eyni zamanda Güneyli-Quzeyli Azərbaycanda aşiq yaradıcılığında yayılmış mövcud şikəstələrin siyahısı ilk dəfə nəzərə çatdırılır.

Açar sözlər: Alim Qasimov, xanəndə, şikəstə, etimologiyası və morfologiyası

Azərbaycanda şikəstə janrı geniş yayılmışdır. Öncə qeyd edək ki, şikəstələr əsasən aşiq yaradıcılığının məhsuludur. Şikəstə mövzusunda çoxlu sayda araşdırmalar mövcuddur (1; 4; 6; 7; 8; 11; 12). Məqsədimiz Alim Qasimovun repertuarında xüsusi mövqedə olan şikəstələrin etimologiya və morfologiyasını araşdırmaqdır.

Sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadənin araşdırmalarına əsasən Güneyli-Quzeyli Azərbaycan ərazisində 40-dan artıq şikəstədən istifadə olunur:

1. “Badamı şikəstə”
2. “Bakı şikəstəsi” (“Kəsmə şikəstə”)
3. “Bayatı şikəstə”
4. “Bəylər şikəstəsi”
5. “Cığdançıxmaz şikəstə”
6. “Çoban şikəstəsi”
7. “Dərbənd şikəstəsi”
8. “Dilqəmi şikəstə” (“Dilqəm şikəstəsi”)
9. “Döymə şikəstə”
10. “Əhməd şikəstəsi” (“Əhmədi şikəstə”)
11. “Gəncə şikəstəsi”
12. “Xalxalı şikəstə”
13. “Xaric şikəstə”
14. Xızı şikəstəsi (Mərsiyə-zikri)
15. “Kəllə şikəstəsi”
16. “Kərəm şikəstəsi” (“Kərəmi şikəstə”; “Atlı Kərəm”)

17. “Koroğlu şikəstəsi”
18. “Qarabağ şikəstəsi”
19. “Qaradağ şikəstəsi”
20. “Qazax şikəstəsi”
21. “Qədim şikəstə” (“Köpəyi şikəstə”; “Köpək şikəstə”; “Qocaman şikəstə”)
22. “Qobustan şikəstəsi” (“Qobustanı şikəstə”)
23. “Quba şikəstəsi”
24. “Məryəmoğlu şikəstə”
25. “Mirzəcanı şikəstə”
26. “Ney şikəstəsi”
27. “Orta şikəstə”
28. “Peyvəndi şikəstə”
29. “Salyanı şikəstə”
30. “Saritorpaq şikəstəsi”
31. “Şəkəroğlu Kərim şikəstəsi”
32. “Şikəstə”
33. “Şikəstəyi-fars”
34. “Şirvan şikəstəsi”
35. “Turabı şikəstə”
36. “Urmu şikəstə”
37. “Vəlicanı şikəstə”
38. “Zarıncı şikəstə”
39. “Zəncançay şikəstəsi”
40. “Zil şikəstə”

Təxmini yaranma tarixi. Şikəstələrin (sığışda adı ilə) yaranma tarixi ulu ozan-aşıq sənəti qədər çox qədimdir. Sırr deyil ki, ilkin şikəstələrin yaradıcısı məhz adları bizə bəlli olmayan ozanlardır. Sonralar həmin şikəstələrin bir qismini xanəndələr də böyük həvəslə ifa etmişlər. Deyildiyi kimi, şikəstə janrı ozan-aşıqlara məxsus olsa da, xanəndələrə bu şikəstələrin muğam sənətində də ifa edilməsinə yasaq qoyulmur. Alim Qasimovun da repertuarındakı Şirvan şikəstəsi erkən dövr yaradıcılığında məhz aşırıq üslubunda ifa edilirdi (22).

Sonrakı dövrlərdə ortaya çıxmış bəzi şikəstələrin adlarından onların müəllifi bəlli olur. Bəzi şikəstələrin müxtəlif qaynaqlarda kimlər tərəfindən bəstələndiyi də məlumdur. Məsələn, “Bəylər şikəstəsi” – Aşıq Bəylər Qədirova (1914–1991), “Dilqəmi şikəstə” – Aşıq Yəhya bəy Dilqəmə (1830–1865), “Əhməd şikəstəsi” – Aşıq Əhməd Rüstəmov (1920–2008), “Xızı şikəstəsi” – Xızidan olan Aşıq Şıxmırhüseynə (1876–1918), “Kərəm şikəstəsi” – Aşıq Kərəmə (XVI əsr), “Koroğlu şikəstəsi” – Xalq qəhrəmanı Koroğluya (XVI əsr), “Məryəmoğlu şikəstə” – Aşıq Məryəmoğluna; “Mirzəcanı şikəstə” – Aşıq Mirzəcana (1797–1851), “Naxçıvan şikəstəsi” – bəstəkar Nazim Quliyevə; “Şəkəroğlu Kərimi şikəstəsi” – Zurnaçalın Şəkəroğlu Kərimə, “Turabı şikəstə” –

Zurnaçalan Turaba, “Vəlicanı şikəstə” – Aşıq Vəlicana məxsusdur. Bir sıra digər şikəstələrin adlarından isə hansı bölgədə icad edildikləri öz təsdiqini tapır.

Etimologiyası. Elmi ədəbiyyat və lüğətlərdə şikəstənin sözaçımı, adının mənasının izahı fərqli şəkillərdə təqdim olunur. Məsələn, “Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işlənən ərəb və fars sözləri lüğəti” kitabında şikəstənin fars sözü olduğu bildirilir. Burada həmin sözün bir neçə mənada izahı verilir: 1. qırılmış, sınmış; 2. Üzgün, əldən düşmüş; 3. qəlbi qırılmış; incimiş; 4. solğun, solmuş; 5. əyilmiş, əyri; 6. sürətlə yazılan xəttin adı; 7. Klassik Azərbaycan muğamlarından birinin adı [5, s. 329]. Amma görkəmli və həmişəcavan şair Mikayıl Müşfiqin (1908–1938) bibisi oğlu Azərbaycan SSR-in ilk hərbi komissarı olmuş, folklorşünas Əli-hüseyn Dağlı (1898–1981) şikəstə sözünün prototipi – “sığışda”nın xalis Oğuz türkcəsində olduğunu yazır. Onun fikrincə, qədimdə müharibələrdə, savaşlarda yaralanan döyüşçülərə “sığışda” demişlər [2, s.162-163]. Türklər döyüşlərdə əsir düşmüş yaralanmış rəqiblərinə qarşı amansız rəftar etməmiş, onlara insani münasibət bəsləmişlər. Bu əsirləri müalicə etdirmiş və bizim əsirlərlə dəyişmişlər. Rəqib əsirlər ölkələrinə qayıtdıqdan sonra bildirirlər ki, türklər bizi, yəni yaralı əsirləri sığışda adlandırırdılar. Beləliklə, ehtimal etmək olar ki, arxaik sözüümüz olan sığışda farsların dilində fonetik dəyişikliyə uğrayaraq “şikəstə”yə çevrilmişdir. Xatırladaq ki, bir çox türk sözləri (bozorg – böyük, kereşmə – kırışmə, o cümlədən şikəstə – sığışda və s.) farsların dilinə keçərək fonetik dəyişikliyə uğramış və lüğətlərə onlara aid edilən söz kimi düşmüşdür.

Morfologiyası. Şikəstələr hamısı bir qayda olaraq hər hansı muğamın ahəngi və kökü əsasında qurulur. Bu şikəstələr quruluş baxımından eynilik təşkil etsələr də, temp, ritm və ölçü baxımından fərqlənir.

Hər bir zərbi muğam ritmin müşayiəti ilə ifa olunur, yəni onların melodiyası pyes kimi dəqiq ritmlə çalınır. Adətən, zərbi muğamlar (“Heydəri” istisna olmaqla) vokal hissə ilə, yəni oxunmaqla tamamlanır (11).

Zərbi muğamlarda araçalğı, aparıcı və leytmotiv kimi hissələr vardır. Araçalğı zərbi muğamların (eləcə də təsnif və mahnıların) başlanğıcında bəndlərarası (kupletləri) çalınan instrumental melodiya deyilir. Xanəndələrin müşayiətində müəyyən boşluqları (pauzaları) doldurmaq üçün işlədilən bütün muğam cümlələri, epizodlar, gəzişmələr də araçalğı adlanır. Instrumental epizodlar, yəni araçalğılar melodik cəhətdən müxtəlif olur və onların konkret musiqi intonasiyaları dəqiq ritm çərçivəsində çalınır. Leytmotiv hissədən öncə müxtəlif araçalğılar ifa edilir, sonluqda leytmotiv hissə çalınır. Bəzən vokal-muğam partiyalarından sonra növbələşmə əsasında ifa edilən instrumental araçalğılarda leytmotiv hissə müstəqil şəkildə səsləndirilir.

Dahi Üzeyir bəy Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” adlı məqaləsində şikəstələri aşıq dəstəsinin dəstgahı hesab edir. O, yazır: “Şikəstə və bayatıya aşıq dəstəsinin dəstgahı demək olar, çünki bu növ musiqi təğənnisi əsl onların sənətidir; şikəstə və bayatını çox vaxt çöllərdə, meşələrdə, qəraz, ev xari-

cində oxuyarlar; bunlardan şikəstə, segah, bayatı da “qatar” dəstgahları pərdələ-rindəndir” [3, s. 379].

Yuxarıda 41 şikəstənin adını nəşr olunmuş qaynaqlardan əldə edərək onla-rın siyahısını latın qrafikalı Azərbaycan əlifbasının sıralanması üzrə (“A”-dan “Z”-yə) təqdim etmişik. Bu şikəstələrin heç də hamısı Alim Qasimovun repertua-rında yer almamışdır. Məqalədə əsasən dünya şöhrətli xanəndə Alim Qasimovun ifa etdiyi “Kəsmə şikəstə” (15; 16; 17), “Şirvan şikəstəsi” (20; 21; 22) və “Qara-bağ şikəstəsi”ndən (18; 19) bəhs edəcək, eyni zamanda Alim Qasimovla ilk dəfə birgə ifa etdiyimiz “Naxçıvan şikəstəsi” haqqında bilgi verəcəyik.

Tarixən Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində muğam məclisləri keçirilmiş-dir, amma heç şübhəsiz ki, ən böyük üç muğam məclisi Bakı (Abşeron), Şuşa (Qarabağ) və Şamaxıda (Şirvan) fəaliyyət göstərmişdir. Bu məclislərin hər biri-nin özünəməxsus şikəstələri olub və həmin şikəstələr ifaçılıq xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqlənir.

“**Kəsmə şikəstə**” zərbi muğamı E mayəli segah məqamının ahəngi, kökü əsasında qurulub. Tempi orta, yəni *moderatodur*, ölçüsü isə 4/4-dür. Sənətsünas-lıq elmləri doktoru, professor Ramiz Zöhrabov (1939–2017) və Faiq Çələbiyev bu şikəstənin rondo formasına malik olduğunu yazır [11, s. 337; 12].

“Kəsmə şikəstə” orta registrdə ifa olunur. Abşeron əhli şeirə, poetik mətnə böyük dəyər verdiyindən, bu şikəstədə zil tonlu frazalardan istifadə olunmur. Ya-nıqlı şəkildə tələffüz edilən sözlər xanəndə tərəfindən dinləyiciyə aydın şəkildə çatdırılır. Təsədüfi deyildir ki, görkəmli muğam bilicisi və ifaçısı, Xalq artisti Əlibaba Məmmədov (1930–2022) da muğam ifaçılığında sözə musiqidən daha üstün qiymət verirdi.

“Kəsmə şikəstə”nin “Bakı şikəstəsi” olması barədə elmi mübahisələr mövcud-dur (7; 9; 14). A.Nəcəfzadə iddia edir ki, “Kəsmə şikəstə”nin tarixi adı “Bakı şikə-stəsi” olub. Onun fikrincə “Bakı şikəstəsi” zərbi muğamı da digər şikəstələr kimi aşiq yaradıcılığının məhsuludur. Xatırladaq ki, “Bakı şikəstəsi” haqqında A.Nəcəfzadə-nin tədqiqatlarında daha tez-tez rastlaşırıq [8; 9; 10, s. 94, 95, 98, 99, 105, 114]. O, bildirir ki, bu məsələ yeni deyil, başda Məşədi Məlikməmməd olmaqla (1938–1909) Mansurovların rəhbərlik etdikləri Abşeron muğam məclislərində, Əlihüseyn Dağlı-nın əlyazmalarında, 1954-cü ildə Türkiyə mətbuatında Əziz Özərin, görkəmli musi-qişünaslar – Məmmədsaleh İsmayılovun (1912–1994), Ramiz Zöhrabovun (1939–2017), Faiq Çələbiyevin (1948–2020), ustad tarçalan Əməkdar artist Valeh Rəhimo-vun məqalələrində haqqında danışdığımız şikəstənin gerçək adının “Bakı şikəstəsi” olduğu iddia edilir. Bu fikrə etiraz edənlər də var. R.Musazadə öz fikirlərini “Kəs-mə-şikəstə zərbi muğamı barədə deyəcəklərimiz” adlı məqaləsində (7) izhar edib.

Deyildiyi kimi, segah məqamı əsasında ifa olunduğundan “Kəsmə şikəstə” də bu muğamın emosional xarakterini yaradır. Yəni dinləyicidə qəm-qüssə, kədər ovqatı oyadır.



“Şirvan şikəstəsi” zərbi muğamı “Segah”ın ahəngi, kökü əsasında qurulub. Orta tempdə (*moderato*) ifa edilən “Şirvan şikəstəsi”nin ölçüsü 4/4-dür. Bu zərbi muğam tarın E (fortepianoda Dis) səsinə ifa olunur və şeirin qoşma növü ilə oxunur. Bəzən “Şirvan şikəstəsi”ni “Bəstə-Nigar” şöbəsinin çalarları ilə də oxuyurlar. Bu zaman “Şirvan şikəstəsi” çahargah məqamının səsdüzümünə uyğun şəkildə ifa edilir.

“Şirvan şikəstəsi”nin musiqi materialı isə “Kəsmə şikəstə” və “Qarabağ şikəstəsi” arasında sanki bir körpü salır. Yəni xanəndə “Şirvan şikəstəsi”ni öncə orta registrdə, daha sonra isə zildə “Manəndi-Müxalif” şöbəsinə oxuyaraq öz səs imkanlarını nümayiş etdirir. Göründüyü kimi, “Kəsmə şikəstə”də zil səslər yoxdur. “Şirvan şikəstəsi”ndə orta və zil səslərdən istifadə olunur. “Qarabağ şikəstəsi”ndə isə bəm səslər ümumiyyətlə yoxdur, bu muğamın öhdəsindən yalnız zil tessaturalı xanəndələr gələ bilər.

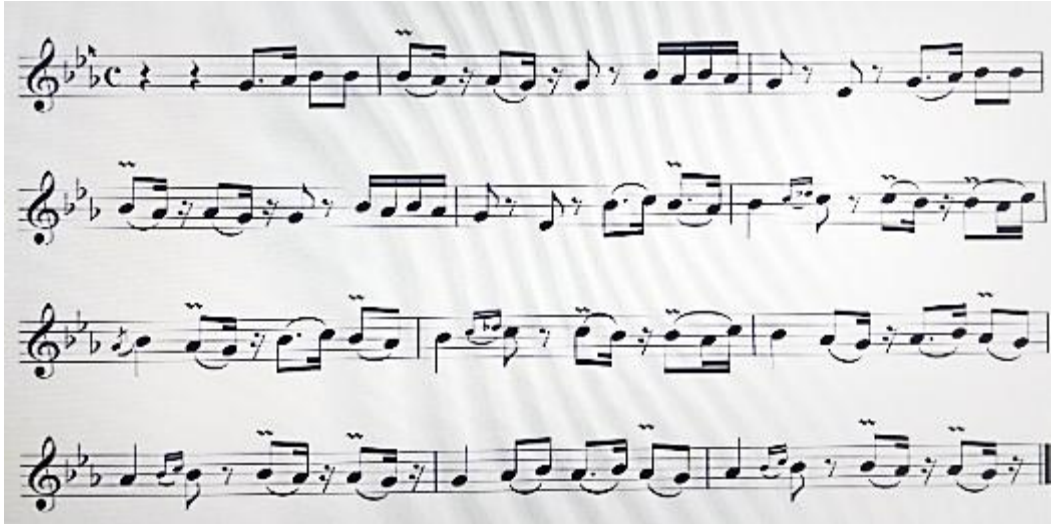
Adından bəlli olduğu kimi, “Şirvan şikəstəsi” “şirvanlılara məxsus şikəstə” mənasını bildirir. “Şirvan şikəstəsi” dinləyicidə vətənpərvərlik, el-obaya, torpağa bağlılıq hissləri aşılrayır. “Şirvan şikəstəsi” nisgilli havadır, xarakter etibarilə iniltili, şikayətli müraciət bildirən kövrək muğamdır.

“Qarabağ şikəstəsi” də segah məqamının ahəngi, kökü əsasında qurulub. *Allegro moderato* tempində ifa edilən “Qarabağ şikəstəsi”nin ölçüsü 2/4-dir, vokal-muğam partiyalarından sonra növbələşmə əsasında melodik cəhətdən müxtəlif olan araçalgılar, yəni instrumental epizodlar çalınır.

İfa baxımından “Qarabağ şikəstəsi”ndə “Kəsmə şikəstə”nin tam əksini görürük. Xanəndə bu zərbi muğamı çox zildə ifa etdiyindən sözlər bir qədər çətin anlaşılır. Bunun bir səbəbi də müasir ifaçılıqda həmin Zərbi muğam marşvarı ifa edildiyindən öz şikəstə xarakterini itirməsidir. Dahi Ü.Hacıbəylinin şur məqa-

mında bəstələdiyi “II Fantaziya” əsərində biz əsl “Qarabağ şikəstəsi”nin ritmini və naləli ifasını fraqment şəklində eşidə bilirik. Bu zərbi muğam aşırıq yaradıcılığının məhsuludur və poetik mətnini bayatılar təşkil edir.

Üzeyir Hacıbəyli – Xalq çalğı alətləri orkestri üçün II fantaziya



“Qarabağ şikəstəsi” A (fortepianoda Gis) mayəli segah məqamında ifa olunur. Bəzən yanlış olaraq Qarabağ sözünün izahının “qara rəngli bağ” olduğunu bildirirlər. Qara sözü dilimizdə rəngdən başqa bir çox mənalarda da işlədilir: böyük, geniş, hay-küylü (qonaq-qaralı), qışqırıqlı (qara-qışqırıq), qorxulu, həyəcanlı (qara basma) və s. Qarabağ sözünün bir mənası da böyük, geniş bağları olan, daha dəqiqi, ucu-bucağı görünməyən yaşıllıq ərazi deməkdir.

Dinləyicidə bu zərbi muğam vətənə, torpağa sevgi və məhəbbət hissləri aşılayır. Haqqında geniş danışdığımız bu üç şikəstə və daha bir neçə şikəstə Alim Qasimovun repertuarında əhəmiyyətli yer tutur. Lakin daha bir şikəstənin – bəstəkar yaradıcılığı olan “Naxçıvan şikəstəsi” üzərində dayanmaq istərdik.

“Naxçıvan şikəstəsi”nin bəstəkarı müasirimiz Əməkdar incəsənət xadimi Nazim Quliyevdir. Adından göründüyü kimi, şikəstə Azərbaycanın ən qədim bölgələrindən biri olan Naxçıvana həsr edilmişdir. “Naxçıvan şikəstəsi”nin ilk ifaçıları Xalq artisti Alim Qasimov və onun qızı, Əməkdar artist Fərqanə Qasimova olmuşlar.

“Naxçıvan şikəstəsi” zərbi muğamı G mayəli şur məqamının ahəngi, kökü əsasında qurulub. *Allegretto* (bəzən *moderato assai*) tempində ifa edilir, ölçüsü 2/4-dir (bəzən 6/8 ölçüdən istifadə olunmuşdur). Digər zərbi muğamlarda olduğu kimi, “Naxçıvan şikəstəsi”ndə də vokal-muğam partiyalarından sonra növbələş-

mə əsasında melodik cəhətdən müxtəlif olan araçalğılar, yəni instrumental epizodlar çalınır.

Şikəstələrin quruluşuna diqqət yetirdikdə onların hər hansı bir muğam üzərində ifa edildiyinin şahidi oluruq. Lakin araçalğı melodiyların bir çoxu yaxın keçmişdə bəstələnmişdir. Bu baxımdan bəstəkar Nazim Quliyev də “Naxçıvan şikəstəsi”nin melodiylarını yazarkən şikəstələrin ümumi quruluşunu nəzərə almışdır. Bəstəkar ilə yanaşı, muğamın uğurlu alınmasında daha iki qüdrətli sənətkarın – Alim Qasimovun və Fərqanə Qasimovanın böyük xidmətləri olmuşdur. Məhz onların peşəkarlığı sayəsində “Naxçıvan şikəstəsi” həyata vəsiqə almışdır. Burada onu da bildirməliyik ki, istənilən bəstəkar yazdığı hər hansı əsərinin sevilməsindən ötrü onun ilk ifaçısının A.Qasimov olmasını arzulayır.

Nəticə olaraq məqalədə dünya şöhrətli xanəndə, Xalq artisti, professor A.Qasimovun repertuarında olan “Kəsmə şikəstə”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi” və “Naxçıvan şikəstəsi” kimi zərbi muğamlara diqqət yetirilir. Adı çəkilən şikəstələrin təxmini yaranma tarixi, etimologiyası və morfologiyası tədqiq olunur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Cabbarov E. Azərbaycan ifaçılıq sənətinin inkişafında şikəstələrin rolu. // “Konservatoriya” jurnalı, 2015-2, s.11-17. URL:<http://konservatoriya.az/?p=1186>
2. Əlihüseyn Dağlı (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. (I kitab). B.: MBM, 2006, 192 s. (kitab müəllifin AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda C-1021/9974 şifrəsilə qorunan əlyazması əsasında A.Nəcəfzadə tərəfindən tərtib edilib və nəşr olunmuşdur).
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri / Ü.Ə.Hacıbəyli. B.: Şərq-Qərb, 2005, İki cildə, II c. 456 s.
4. Köçərli İ.T. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstə. B.: Tural, 2003, 124 s.
5. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işlənən ərəb və fars sözləri lüğəti. Tərtibçilər: Abdullayev B.M., Əsgərli M.Ə., Zərinəzadə H.H. İki cildə, II c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 472 s.
6. Quluzadə T., Atakişiyeva K. Şirvan şikəstəsi aşiq və xanəndə ifaçılığında. // “Konservatoriya” jurnalı, 2015-3, s. 129-133 URL: <http://konservatoriya.az/?p=1197>
7. Musazadə R.M. Kəsmə-şikəstə zərbi muğamı barədə deyəcəklərimiz. // “Konservatoriya” jurnalı, 2016-1, s.19-26. URL:<http://konservatoriya.az/?p=1509>
8. Nəcəfzadə A.İ. Bir daha zərbli muğamlar haqqında. // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər (AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu). B.: Təknur, 2015, s. 385-406.
9. Nəcəfzadə A. Yetərincə mütaliə etməliyik. // “Konservatoriya” jurnalı, 2016-3, s.95-104 URL: <http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2016/09/Konservatoriya-2016-3-95-104.pdf>
10. Nəcəfzadə A.İ., Məmmədəliyev V.M. Muğam. Ali musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. B.: Ecoprint, 2017, 160 s.

11. Zöhrabov R.F. Zərbi muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat). B.: Mars-Print, 2004, 406 s.
12. Челебиев Ф.И. Зерби мугам – азербайджанское рондо. / Исторические взаимосвязи музыкальных культур. Сборник научных трудов. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская Государственная Консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова, 1992, с.74-91.
13. Televeriliş: “Kəsmə şikəstə” sehri. 7 iyul 1997-ci il, Vahid Poeziya Evi, xronometraj 60 dəqiqə, Tədbiri AzTV “Xalq” qəzeti ilə birgə hazırlayıb.

Saytoqrafiya:

14. “Kəsmə şikəstə, yoxsa Bakı şikəstəsi?” URL:<http://konservatoriya.az/?p=2270>
15. Alim Qasimov - Kəsmə Şikəstə - Bakı Şikəstəsi (Kürdəxanıda lentə alınıb) URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Y9Knd9mDRUs>
16. Alim Qasimov. Kəsmə şikəstə (Sintez) URL:<https://www.facebook.com/watch/?v=484247461775751>
17. Alim Qasimov- Kəsmə şikəstə URL:<https://www.facebook.com/watch/?v=734655663393186>
18. Alim Qasimov Qarabag shikestesi URL:https://www.youtube.com/watch?v=rEmnF3_-K_4
19. Alim Qasimov və Fərqanə Qasimova - «Qarabağ şikəstəsi» URL:<https://www.facebook.com/watch/?v=811162699829089>
20. Alim Qasimov - Şirvan Şikəstəsi URL:<https://www.youtube.com/watch?v=TzcTrA004F8>
21. Alim Qasimov — Şirvan Şikəstəsi URL:https://www.youtube.com/watch?v=Ky_5Kw36bos
22. Alim Qasimov, Şirvan Şikəstəsi Aşıq havası (1988) URL:<https://www.youtube.com/watch?v=ob27XgZ3Ehs>

Фаргана ГАСЫМОВА

Заслуженный артист, докторант АНК

ОБРАЗЦЫ ЖАНРА ШИКЭСТЕ В РЕПЕРТУАРЕ АЛИМА ГАСЫМОВА

Резюме: В представленной статье рассматриваются ударные мугамы из репертуара выдающегося певца, народного артиста, профессора Алима Гасымова, такие как «Кесме шикесте» («Бакы шикестаси»), «Карабах шикестаси», «Ширван шикестаси» и «Нахчыван шикестаси» В ней рассматривается примерная история, этимология и морфология вышеперечисленных шикесте, а также перечень существующих шикесте в ашугском искусстве Южно-Северного Азербайджана.

Ключевые слова: Алим Гасымов, ханендэ, жанр шикесте, история примерного возникновения, ее этимология и морфология

Fargana GASYMOVA

Doctoral student of AMK, Honored Artist

SHIKESTA IN THE REPERTOIRE OF ALIM GASIMOV

Summary: *The presented article focuses on percussion mughams such as “Kesme shikesta” (“Baku shikestasi”), “Karabakh shikestasi”, “Shirvan shikestasi” and “Nakhchivan shikestasi” in the repertoire of prominent singer, People's Artist, Professor Alim Gasimov. It examines the approximate history, etymology and morphology of the above-mentioned shikestas, as well as the list of existing shikestas in the ashug art of South-North Azerbaijan.*

Keywords: *Alim Gasimov, singer, shikesta genre, approximate history, etymology and morphology*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev;
sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Aytac Rəhimova

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV

AMK-nın dosenti
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: salimhak@mail.ru

AZƏRBAYCAN MUĞAM İFAÇILIĞININ FORMALAŞMA TARİXİNƏ DAİR BƏZİ MÜLAHİZƏLƏR

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan muğam ifaçılığı və onun yaranması haqqında müəyyən elmi fərziyyələr irəli sürülür. Qeyd edilir ki, Azərbaycan muğamlarını düzgün və obyektiv istiqamətdə araşdırmaq üçün onu ümumşərq muğam ifaçılığı kontekstində təhlil etmək vacibdir. Bu, yeni dövrün tələbi və beynəlxalq elmi metodikaya uyğundur.*

***Açar sözlər:** Muğam, məqam, Şərq intonasiyası, ifaçılıq, qəzəl, şeir, xanəndə, tarzən*

Muğam incəsənəti o qədər ciddi və o qədər əhəmiyyətlidir ki, onun heç bir detalından, heç bir cəhətindən yan keçmək mümkün olmur. Bu möhtəşəm sənət abidəsi həm bütün komponentləriylə ayrı-ayrılıqda, həm də kompleks şəkildə araşdırılmaya cəlb edilməlidir. Əlbəttə ki, dünyada və eləcə də Azərbaycanda bu incəsənət növü haqqında çoxlu sayda alim və tədqiqatçıların əsərləri mövcuddur. Bu barədə çox deyilib, çox yazılıb. Ancaq hələ qaranlıq qalan və öz həllini tapmayan xeyli sayda məsələlər vardır ki, bunlar da daxili zərurətdən doğan nəsnələrdir. Onların üstü açılmayana qədər, həm nəzəri, həm də praktiki cəhətdən həmin düşünlər həlmlənməyə qədər bu mühüm və əhəmiyyətli sənət xəzinəsinin ümumbəşəri mahiyyəti tam olaraq ortaya çıxmıyacaqdır.

Azərbaycan muğamları da məhz bu qəbildən tədqiq edilməlidir. Xüsusilə də Azərbaycan muğamlarının quruluşu, onların daxili potensialı, zaman içərisində itib getmiş, ancaq bərpası mütləq şəkildə vacib olan çoxlu məqamları vardır ki, onları ələ almadan bizim muğamata baxışımız birtərəfli, diletant və məhəlli səviyyədə olacaqdır. Xalq ifaçılarının xatirələrindən, muğam şöbələrinin adları, onların yaranma tarixi ilə bağlı fikir və mülahizələrindən heç bir zaman elmi nəticələr əldə etmək mümkün olmayacaqdır. Bu metod artıq çoxdandır ki, köhnəlmiş və öz aktuallığını itirmişdir. Bu gün muğam sənətinə konseptual şəkildə və güclü məntiqlə yanaşmaq lazımdır. Həmin bu konseptuallıq, həmin bu məntiq isə, özlüyündə xatirəçilik, xalq musiqiçiləri səviyyəsində qeyri-nəzəri və qeyri-elmi fikir və mülahizələrin əleyhinədir. Məsələ burasındadır ki, uzun müddətdir Şərq muğam konsepsiyasından və onun fəlsəfi bazasından məhrum qalan Azər-

baycan muğam ifaçılığı ayrı-ayrı sənətkarların, xanəndə və tarzənlərin, eləcə də qeyri-peşəkar nəzəriyyəçilərin, necə deyirlər, “ümidinə qalmışdır”. Müxtəlif muğam şöbə və guşələrinin adlarından tutmuş, onların təfsirinə qədər çox şeylər var ki, tamamilə yenidən işlənməli və tarixlə, fəlsəfə ilə, eləcə də çağdaş Şərq muğam nəzəriyyələri ilə əlaqəli şəkildə araşdırılmalıdır. Çünki, adını çəkdiyimiz və çəkmədiyimiz mətləblər barəsində o qədər qaranlıq, o qədər məntiqsiz və cılız mülahizələr mövcuddur ki, bu sahəni tədqiq edən ciddi musiqi nəzəriyyəçiləri də başqa yol tapmayıb, məhz həmin o “mənbələrə” istinad etmək məcburiyyətində qalırlar. Halbuki, musiqi tarixi və nəzəriyyəsi, musiqişünaslıq kimi elm sahələri tamamilə başqa şeylər tələb edir. Tədqiqatların predmeti xalq sənətçilərinin qeyri-dəqiq və bəzən də necə gəldi sadalanan xatirə modelindəki fikirləri yox, elmi-məntiqi və nəzəri əsaslara söykənən bağlılıqlar və cəsarətli konsepsiyalar olmalıdır. Bəli, muğam incəsənətinin elmi tədqiqatı sahəsində çatışmayan ən mühüm amil məhz cəsarətdir. Alim və tədqiqatçılarımızın doqmatik qəlibləri sındırmaq istəyinin olmaması, bu günə qədər məlum olan və açıq şəkildə özünü doğrultmayan konsepsiyaları yeniləmək və ən azından onları davam etdirmək niyyətinin yoxluğu bizim üçün çox böyük maneə yaradır.

Bu doqmatizmin ən öndə gələn məsələlərindən biri də Azərbaycan muğamlarının nə zaman yaranıb formalaşması tarixinə dair fikirləridir. Bu tarixi araşdırmaq, onu formal tarixi və çox zaman da yalançı faktlardan uzaq tutub, yalnız elmi və məntiqi dəlillərlə ortaya çıxarmaq həqiqətən də cəsarət istəyən bir məsələdir. Milli muğam sənətinin yaranma tarixinə dair fikirlər çoxcəhətli və eyni zamanda da ziddiyyətlidir. Çünki, hər tədqiqatçı burada özünü bir subyekt olaraq göstərir. Yəni, hər araşdırılan məsələ müəyyən mənada subyektiv və birtərəflidir. Yanaşma prinsiplərindəki qeyri-konstruktivlik, həqiqətdən uzaq milli və yaxud da başqa yönlü təəssübkeşlik, tarixi faktların qeyri-dəqiqliyindən və xaotik sıralanmasından süni şəkildə istifadə edərək, ortaya qoyulan absurd fikirlər Azərbaycan muğam sənətinin yaranıb formalaşması kimi ciddi və konseptual bir nəzəriyyənin doğruluğunu şübhə altına alır. Bu günə qədər araşdırılan və hələ də nə tarixi, nə də nəzəri baxımdan dəqiqləşdirilən məsələlərin üzərinə yenidən qayıtmaq, bu dəfə onlara tamamilə fərqli bucaq altında, fərqli prinsiplərlə yanaşmaq tələb olunur.

Bəziləri bu tarixi ta orta əsrlərdən başlamağı düzgün hesab edirlər. Bəzi tədqiqatçılar isə, ümumiyyətlə, Azərbaycan muğamlarının yaranması tarixini eramızdan əvvəl, hətta antik çağlara qədər aparıb çıxarmaq istəyirlər. Lakin necə, hansı əsaslarla və hansı elmi dəlillər hesabına? Yalnız bir ölkədə oturub, qapalı elmi çevrələrdə öz sözünü deyib, elmi dərəcələr almaq hələ obyektivlikdən və dünya səviyyəsinə çıxmaqdan xəbər vermir. Axı bu elə bir sahədir ki, buradakı məsələlər istəsək də, istəməsək də dünya musiqişünaslığı ilə sıx ünsiyyətdə araşdırılmalıdır. Muğamların və onların şöbələrinin adlarından tutmuş, məqam quru-

luşlarına qədər ən müxtəlif məsələlərdəki müştərəklik və ümumşərq nəzəri sistemi qətiyyənlə gözdə tutulmuşdur, barmaqarası baxılacaq mətləblər deyil. Məsələn, elə muğamların və onların ayrı-ayrı şöbə və guşələrinin adları özlərində zəngin toponimika, coğrafi genişlik və fəlsəfi mahiyyət daşıyır. Məsələn, bəstəkar və musiqişünas Eldar Mansurovun qeydlərində oxuyuruq: “Muğam şöbə və guşələrinin adlarının yaranma tarixi ilə bu günə qədər bir çox musiqiçi və ifaçılar maraqlanır. Muğamlar haqqında elmi traktatlar Şərqin böyük musiqişünasları – Əbdülqadir Məraği, Səfiəddin Urməvi, Əl-Fərabi və başqaları tərəfindən yaradılmışdır. Onlar öz elmi əsərlərində muğamların yaranma tarixindən, şöbə və guşələrin bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsindən, musiqi alətlərində istifadə olunan ifaçılıq ştirlərindən və bir çox başqa xüsusiyyətlərdən bəhs edirlər.

Bütün muğam, şöbə guşələrinin yaranma tarixi dörd qismə bölünür:

1. Say adları

2.(A) yer, məkan adları

(B) xalq, tayfa, qəbilə adları

3. Tarixi şəxsiyyət və ifaçının adı ilə şöbə və guşə adları

4. Müxtəlif adlar” [2].

Göründüyü kimi, məqalə müəllifi muğam adlarının yaranma prinsiplərini təsnifatlandırır. Ümumiyyətlə isə, bu cür yanaşma obyektiv olsa da bəsit və xronoloji. Yəni, burada təhlil yoxdur və ola da bilməz. Çünki, elm sadəcə tarixi faktlardan ibarət deyil, eyni zamanda bu faktların doğruluğunu, onların hansı dərəcədə təhrifə uğrayıb-uğramadığını araşdırmaq üçün tarixdən başqa məntiq və fəlsəfi düşüncə də tələb olunur. Əgər biz Azərbaycan muğamlarının özlərinin, adlarının yaranıb formalaşma tarixinə ancaq faktlara və deyilənlərə əsaslanaraq yanaşsaq, o zaman ortaya xeyli sayda diletant və uydurma şəxslərin sadaladığı bir sürü yalançı və əsassız fikirlər çıxacaqdır. Necə ki, biz illərdir, bəzi ustad sənətkarlarımızın xatirələrindən və sadaladıqları muğam şöbə və guşələrinin adlarından istifadə edərək, tarix yazırıq, nəzəri məsələlər araşdırırıq. Bəzən isə, elə əsassız müddəalara və o qədər arqumentsiz polemikalara rast gəlirik ki, bu məsələlərin nə qədər bəsit düşüncə sahiblərinin əlində olduğuna heyran edirik. Bəzən isə, muğam adlarının içərisində elələri ilə üz-üzə gəlirik ki, onların nə tarixi, nə də hansısa bir məntiqi əsasını izah etmək, anlamaq olmur. Məsələn, Azərbaycanda ifa olunan “Hümayun” və “Şüştər” muğamlarının içərisində “Tərkib” adında bir şöbə vardır. Son dərəcədə yanıqlı, qəmli və dərin ahəngə malik bir muğam şöbəsidir. Ancaq biz onun adının “Tərkib” olmasının məntiqini başa düşmürük. Nəyin “tərkib”i? Hansı muğam və ya şöbənin “tərkib”i? Halbuki, qonşu İranda bu məşhur muğam şöbəsinin adı “Hümayun” dəstgahının içərisində “Bidad” və “Neyi-Davud” olaraq keçir. “Tərkib” adına biz heç tarixi muğam cədvəllərində də rast gəlmirik. Əlbəttə, bu mübahisəli məsələdir və biz də polemikaya açığıq. Ancaq yenə də düşünürük ki, bu məsələ də tarixi qaynaqlarla və eyni zamanda bu tarixin yaşadıldığı çağdaş Şərq muğam ifaçılığı ilə əlaqələrin qırılması ilə

bağlıdır. Yəni, məsələn, “Tərkib” adı mövcud muğamın tərkib hissəsi kimi düşünülərək həmin muğama əlavə edilmişdir ki, bu da öz növbəsində məlumatsızlıqdan irəli gələ bilər. Yaxud da elə şöbə və guşə adları da var ki, onların adı ilə özü arasında ziddiyyət mövcuddur. Məsələn, elə yenə də həmin “Hümayun” və “Şüştər” muğamlarının tərkibində oxunan “Məsnəvi” və yaxud da “Kiçik” məsnəvi şöbəsini götürək. Məlumdur ki, “Məsnəvi” bir şeir şəklidir. Hər beyti ayrıca qafiyələnən, böyük həcmli əsərlərin yazıldığı bir çox “Məsnəvi” tarixə məlumdur. Hətta, bizim bu gün “poema” deyə anladığımız klassik Şərq təhkiyə janrında yazılmış epik əsərlərin hamısının şeir şəkli məsnəvidir. “Məsnəvi” (مثنوی) ərəb sözü olub “sani” (ثانی), yəni “iki”, “ikinci” anlamındadır. Həm qafiyə olan iki misralardan ibarət bu şeir şəklinə “Məsnəvi” adı vermişlər. Tarixdəki ən məşhur “Məsnəvi” təbii ki, Mövlana Cəlaləddin Rumiyə məxsusdur:

بشتو از نی جون حکایت میکند
از جداییها شکایت میکنند
کز نیستان تا مرا ببریداند
از نفیرم مرد و زن نالیده اند
سینه جواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم شرح درد اشتیاق

(Beşno əz ney, çün hekayət mikonəd,
Əz cüdayiha şikayət mikonəd,
Kəz neyistan ta mərə bobridiənd,
Əz nəfirəm, mərdo zən nalideənd.
Sine xahəm şərh-şərh əz fəraq,
Ta bequyəm şərh dərd iştiaq) [5]

Göründüyü kimi, burada çarpaz qafiyəli şeir şəklindən söhbət gedir. Ancaq gəlin görək, yuxarıda adı çəkilən həmin şöbədə oxunan şeir məsnəvi formasındadır mı? Əlbəttə yox. Bəs onda onun adı niyə “Məsnəvi”dir? İranda bu şöbə “Mahur” dəstgahının içərisində oxunur və oxunan şeir də məhz məsnəvi şəkilli şeirdir. Belə bir nümunəni öz musiqimizdən də gətirmək olar. Məsələn, Azərbaycan aşiq havaları içərisində şeir şəkilləri ilə adlanan saz havaları mövcuddur. Məsələn, “Divani”, “Təcnis”, “Gəraylı”... Bu havalarda oxunan şeirlər isə, hər hansı təsadüfi şeir şəkli deyil, məhz o havanın adına uyğun olan şeirdir. Məsələn, istər “Baş Divani”, istər “Orta Divani”, istərsə də “Ayaq Divani” (başqa adıyla “Bəhr Divani” və ya “Osmanlı Divani”), havaları üstündə mütləq şəkildə on dörd hecalı ənənəvi divani şeir şəkli oxunur. Yaxud da “Təcnis” havası üstündə əsas etibarilə cığalı təcnis, yəni hər bənddə iki misradan sonra bayatı gələn şeir şəkli oxunur. Eləcə də “Gəraylı” havası üstündə səkkiz hecalı gəraylı şeir şəkilləri oxunur. Bu havalara adları bu şeir şəkillərindən, yoxsa, bu şeir şəkillərinin adları həmin saz

havalarından gəlir, bunu söyləmək çətindir. Ancaq həqiqət budur ki, muğamlarımızın adları və mənzum şəkilləri arasında rast gəlinən bu uyğunsuzluqlar Azərbaycan aşiq musiqisində yoxdur. Cəsarətlə və heç bir subyektivliyə yol vermədən söyləyə bilərik ki, belə məntiqsiz təsadüflərin əsas səbəbi bütün musiqişünasların və muğam nəzəriyyəçilərinin yeganə istinad yeri olan xalq ifaçılarının savadsızlığı və Şərqi, Şərq ədəbiyyatını, eləcə də Şərq muğamlarını sistemli bir şəkildə bilməməsidir.

Elə bu nöqtədən də çıxış edərək, Azərbaycan muğamlarının yaranıb formalaşma tarixinə nəzər salırıq və görürük ki, sırf milli Azərbaycan muğamlarının məhz indiki ifa tərzı və struktur özəllikləri baxımından formalaşması çox da uzaq keçmişə gedib çıxmır. Çünki, bu barədə, yəni sırf Azərbaycan muğamının yaranmasının Orta Əsrlərə və ya ondan da qədimə gedib çıxması haqqında heç kimin əlində heç bir tutarlı dəlil və ya sübut yoxdur. Ən böyük dəlillərdən, ən məntiqli sübutlardan biri isə, məsələn, hər hansı bir muğamın Azərbaycan dilində ilk dəfə nə zaman, kimlər tərəfindən oxunduğudur. Çünki, dil elə bir faktordur ki, milli kimlik məsələsi ortaya gələndə birinci o nəzərə alınır. Əslində isə biz incəsənətdə və xüsusilə də muğam sənəti kimi, həm qlobal, həm də zərif və həssas bir incəsənət abidəsi barəsində milli kimlik məsələsinin sonuna qədər əleyhinəyik. Yəni, hansısa bir muğamı və ya bütünlükdə muğam incəsənətini bir xalqa, bir millətə aid etmək, yaxud da həmin millətə həmin coğrafiyanı hər hansı bir mədəniyyət hadisəsinin başlanğıcı, mənbəyi elan etmək həddindən artıq qeyri-elmi və ədalətsizdir. Ancaq indi söhbət Azərbaycan türklərinin spesifik və milli muğam məktəbinin yaranma tarixindən gedir ki, bunun da o muğamların məhz hansısa bir xalqa aid olması məsələsi ilə uzaqdan-yaxından heç bir əlaqəsi yoxdur.

Yaxın tarixi araşdırdığımız zaman məlum olur ki, Azərbaycan muğamlarının əmələ gəlməsi, formalaşması indiki şəkllə və ya indikinə yaxın bir şəkllə düşməsi, məhz XIII əsrin sonları, XIX əsrin ortalarına təsadüf edir. Hətta, bu versiya da faktlarla və sübutlarla tam olaraq özünü doğrultmur. Lakin, bəzi qeyri-obyektiv və əsassız iddialara söykənən fikirləri nəzərə almasaq, əksər tədqiqatçıların fikri məhz həmin yöndədir. “XVIII əsrdən başlayaraq bizim muğamlar “özünüdərkətmə” dövrünü yaşayır. Yəni muğamlarımız tam təsdiqini tapmaqdan ötrü alim və musiqiçilərimiz tərəfindən əsaslı araşdırmalara, zamanın təsiri ilə forma və struktur dəyişikliklərinə məruz qalır” [1, s. 94]. Sitat müəllifi burada “özünüdərkətmə” ifadəsini işlədir. Bir az abstrakt görünsə də əslində bu, mühüm bir amildir. Özünüdərkətmə məsələsi muğam ifaçılığında həm milli, həm də coğrafi yöndən qavranıla bilər. Azərbaycanda məhz o dövrdən etibarən, muğam incəsənəti nəzəriyyədən daha çox praktika ilə, ifaçılıqla var olmuşdur. Nəzəri əsaslara söykənməyən və bu əsaslar tərəfindən, necə deyirlər, “nəzarət altında saxlanılmayan” ifaçılıq isə, şifahi ənənəyə söykənən muğam məktəblərinin yaranması, yaşadılması prosesində xeyli sayda qeyri-dəqiqliklərə, absurd məsələlərə səbəb olmuşdur. Əlbəttə, həmin dövrdə, yəni XIII əsrin sonları, XIX əsrin əvvəllərində Azər-

baycanda da muğam nəzəriyyəçiliyi mövcud olmuşdur. Elə birçə Mir Möhsün Nəvvabı və onun məşhur musiqi risalələrini xatırlamaq bəsdir. Ancaq, məsələ burasındadır ki, təxminən eyni dövrdə yaranıb formalaşmağına baxmayaraq, Azərbaycan muğam ifaçılığı nə Mir Möhsün Nəvvabın, nə də ondan əvvəlki məşhur azərbaycanlılar olan Səfiəddin Urməvinin, Əbdülqadir Marağayinin muğam nəzəriyyəsi ilə uyğun gəlirdi. Bu faktdır ki, əgər belə bir uyğunluq olsaydı, həmin dövrdən bu günə qədər demək olar ki, köklü struktur dəyişiklikləri olmadan yaşayan Azərbaycan muğamları öz quruluşunda, öz mahiyyətində o keyfiyyətləri, o nəzəri bilgiləri daşıyırdı. Ancaq biz belə daşıyıcılığı görmürük. Nəvvabın və xüsusilə də Urməvinin, Marağayinin muğam-məqam nəzəriyyələri daha çox bu gün İranda və Türkiyədə dəstgah və makam nəzəriyyələrinə tətbiq olunur və həmin sistemlər, necə deyirlər, bizdən daha çox onlara aiddir. Əlbəttə, Nəvvabın da, Marağayinin də, Urməvinin də, Fərabinin də, digərlərinin də tətbiq etdikləri sistem bu gün tam olaraq, yaşamır və aktual deyil. Ancaq həmin ölkələrdə və xüsusilə də muğamatın dəstgah halında ifa olunduğu İranda musiqiçi və nəzəriyyəçilər tərəfindən elementar, təməl səhvlərə, yanlışlıqlara yol verilmir. İstər muğamların adları, istər strukturu, istərsə də ifası prosesindəki həmin uyğunluğun, həmin məntiqi-xronoloji ardıcılığın səbəbi yalnız o ölkələrdəki musiqiçi və musiqişünasların Şərqi tarixindən, fəlsəfəsindən, musiqi sistemindən xəbərdar olmalarıdır.

Azərbaycanda isə, XIX əsrə qədər demək olar ki, muğamlar böyük ehtimalla fars dilində və indiki İran dəstgahlarına yaxın bir formatda yaşadılır və ifa edilirdi. Əlbəttə ki, onlar İran dəstgahları deyildi. Əgər onları Azərbaycan sənətçiləri ifa edirdilərsə, deməli onlar Azərbaycan muğam dəstgahları idi. Ancaq, milliyyətçə azərbaycanlı olmaq, hələ sırf milli incəsənətin daşıyıcısı olmaq mənasına gəlməməlidir. Məsələn, bu gün İranda (elə tarixin bütün dövrlərində belə olmuşdur) ən böyük və ən tanınmış muğam-dəstgah ifaçıları məhz Azərbaycan türkləridir. Təkcə elə XIX əsrin sonu və XX əsrin ortalarına qədər yaşayıb yaradan Şərqi böyük xanəndəsi Əbülhəsən Xan İqbal Azər Soltanın adını çəkmək kifayətdir. İqbal Azər təbrizli idi, türk idi. Ancaq tarixə İran dəstgah xanəndəsi olaraq düşmüşdür. Deyilənə görə, elə Azərbaycan türkcəsində ilk dəfə muğamat oxuyan da o olmuşdur. Bu barədə əlimizdə dəqiq faktlar yoxdur. Ancaq onun təxminən yüz il bundan əvvəl fars dilində oxuduğu “Çahargah” muğamının “Muxalif” şöbəsində birdən-birə Azərbaycan türkcəsində oxuduğu “Arapdı tatar məni” rədifli təsnif tarixi bir faktdır. Çünki, həmin ifanın lent yazısı indi saxlanılır [4]. İqbal Azərdən başqa bu gün, müasir İranda fəaliyyət göstərən və yaxud da yeni dünyadan gedən azərbaycanlılar arasında böyük tarzən Qulamhüseyn Beycəxanini, böyük xanəndə Məhəmmədrza Şərəcianın müəllimi olmuş ustad Qeytançını, Marağalı məşhur tarzən Böyükağa Marağalını, tarzən və dünya şöhrətli Şərq simfonik bəstəkarı (məşhur “Neynəva” simfonik poemasının müəllifi)

Hüseyn Əlizadəni [6], qüdrətli tar, setar, dütar, tənbur, ud ustası Davud Azadı [7] və başqalarını misal gətirmək olar ki, onların hamısı miliyyatca azərbaycanlıdır.

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlində isə, Qafqazda Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Keştazlı Həşim, Cabbar Qaryağdı oğlu, Seyid Şuşinski, Mirzə Məhəmməd həsən, Şəkili Ələsgər kimi qüdrətli muğam xanəndələrinin Azərbaycan dilində ifa etdikləri muğamların da lent yazıları mövcuddur. Ancaq böyük ehtimalla, onlar da sənət həyatının ilk dövrlərində muğamları məhz fars dilində oxumuşlar. Əlbəttə, nə bu fikri inkar edənlərin, nə də bu fikri müdafiə edənlərin əlində tutarlı faktlar vardır. Lakin, əvvəldə də dediyimiz kimi, elmi həqiqətlər bəzən faktdan çox məntiqə və fəlsəfəyə söykənir. Bir çox elmi həqiqətlər mövcuddur ki, onları fakt olaraq, sübut etmək mümkün olmamışdır. Həmin faktlar ya tarixi keçmişin, ya da hansısa obyektiv və ya subyektiv səbəblərin ucbatından yox olub getmişdir. Lakin, elm təkcə tarixdən və tarixi faktlardan ibarət deyil. Qeyd etdiyimiz kimi, elm həm də məntiqdir, fəlsəfi ümumiləşmə və tarixi zərurətin qaçılmazlığıdır.

Azərbaycan muğamlarının formalaşması tarixini bir çox cəhətdən araşdırmaq mümkündür ki, onlardan da biri Azərbaycan tarının yaranması və inkişaf etməsi prosesidir. Əksəriyyətin fikrinə görə, bu tarın yaradıcısı məşhur Əsəd oğlu Mirzə Sadıq – Sadıqcan olmuşdur. “Müasir Azərbaycan tarı çox təkmildir, böyük inkişaf yolu keçib, xalq və dünya musiqisinin tərənnümündə əsaslı rol oynayır. Bilir ki, indiki Azərbaycan tarı bizə görkəmli bəstəkar, musiqiçi, dahi tarzən Sadıqcanı yadigar qalıb. Tarda böyük islahatlar aparan Sadıqcan bununla xalqımız qarşısında böyük bir xidmət göstərüb. Tarı diz üstündən sinəyə qaldıran, onu ürəyi başında çalan sənətkar olub Sadıqcan. “Vikipediya” Açıq Ensiklopediyasında Mirzə Sadıqla bağlı o qədər də geniş olmayan məqalə yer alıb. Açıq Ensiklopediya yazır ki, Mirzə Sadıq (Sadıqcan) tarzən, bəstəkar və tarı təkmilləşdirən sənətkardır. O, virtuoz tarzən kimi Qafqazda və İranda geniş şöhrət qazanıb. Tarı təkmilləşdirərək ona cingənə və kök simləri əlavə edib, simlərin sayını 5-dən 11-ə çatdırıb. Sadıqcan ilk dəfə tarı sinədə (əvvəllər tarı diz üstündə çalardılar) çalmağa başlayıb. Məhz onun təkmilləşdirdiyi Azərbaycan tarı Qafqazda və Orta Asiyada geniş yayılmış və Azərbaycanın musiqi simvoluna çevrilib” [3]. Əlbəttə, bu fikri inkar edənlər də yox deyildir. Miniaturlərdə, hətta köhnə foto-larda belə, Sadıqcanı daha öncə tarı sinə üstündə tutan tarzənlər haqqında deyilir, yazılır. Biz də bu faktlarla kifayət qədər tanışıq. Elə buna görə də bu məsələ barəsində, yəni, Azərbaycan tarının məhz Əsəd oğlu Mirzə Sadıq tərəfindən yaradılması barəsində heç bir mübahisəyə, polemikaya girişməyəcəyik. Lakin, yenə də məntiqin və ağıllı, obyektiv təhlilin vadar etdiyi suallar meydana gəlir. Əgər Sadıqcana qədər də tar sinə üstündə çalınırdısa, o zaman həmin tar niyə ancaq Qafqazda yayıldı və İrana, Xorasana və digər yerlərə nüfuz etmədi? Bəlkə, tar lap qədimdən elə sinə üstündə çalınırmış, sonradan iranlılar onu diz üstünə endirmişlər? Əlbəttə, belə versiyalar da mövcuddur. Ancaq bizim məsələmiz bununla bitmir və məqsədimiz tarın tarixini, coğrafi, milli atributlar üzrə inkişafını

araşdırmaq deyil. Sadəcə olaraq, Azərbaycan muğamlarının formalaşmış, indiki və indikinə yaxın bir quruluşa malik olmasında muğam ifaçılığının aparıcı, baş atributu olan tarın yeri və əhəmiyyəti olduqca böyük və həlledicidir. Bu mənada ki, əgər hər hansı bir muğam indi İranda ifa edilən tar aləti ilə müşayiət edilibsə, həmin muğam bizim fikrimizcə əsil Azərbaycan muğamı olsa da indiki Azərbaycan muğamı deyil. Deyilənə görə, Sadıqcan tarı təkcə dizdən sinə üzərinə qaldırma-yıb, həm də onun qolundakı pərdələrin sayını azaldıb, simlərinin sayını isə, 6-dan 11-ə çatdırıb. Elə təkcə bir fakt, yəni, tarın qolundan pərdələrin kəsilib atılması onu sübut edir ki, o zamana qədər çalınıb oxunan Azərbaycan muğamı bizim indi dərk və qəbul etdiyimiz muğam anlayışı ilə ziddiyyət təşkil edir. Biz bu məsələni ayrıca bir mövzu olaraq, araşdırmaqdayıq və indidən müəyyən nəticələrə gəlib çıxmışıq.

Bu mövzu barəsindəki başqa bir mühüm amil folklordan və xüsusilə də milli-professional xalq incəsənəti olan ozan-aşıq yaradıcılığından gələn məsələlərdir. Məlumdur ki, muğam sənəti kimi, ümumbəşəri dəyərlər həm də regional və etnik parçalanmalara, ayrılmalara və təsnifata məruz qalır. Bu, təbii prosesdir. Əksinə, bu prosesin getməməsi qeyri-təbii və anormal olardı. Azərbaycan muğamlarının təşəkkül tapıb, öz formasını, strukturunu, ahəngini və ümumiyyətlə, özünəməxsusluğunu qazanmasında ozan-aşıq sənətinin də mühüm rolu olmuşdur. Ozanlıq, aşılıq bir Türk xalqı olaraq, azərbaycanlıların qədim dövrlərdən bəri ana incəsənəti olmuşdur. Ozan-aşıq sənətinin konservativliyi və qeyri-müştərəkliyi onun sırf milli-etnik bir incəsənət növü olduğunun göstəricidir. Bu konservativlik onun ən müxtəlif cəhətlərində özünü büruzə verir. Əlbəttə, bütün Şərq xalqlarında, eyni zamanda əksər Dünya xalqlarında ozanlıq, aşılıq bənzəyən xalq sənəti növləri olmuşdur və indi də vardır. Ancaq, Türk xalqlarının bu incəsənət növü, bu bədii-epos xarakterli əzəmətli mədəniyyət göstəricisi həddindən artıq spesifik və qeyd etdiyimiz kimi, qeyri-müştərəkdir. Biz bu müştərəklik anlayışını əsas ona görə qabardırıq ki, Şərq muğam incəsənəti ozanlıq, aşılığın əksinə olaraq, məhz müştərəkliklə var olan və gerçəkləşən bir sənət növüdür. Lakin, muğam-məqam incəsənətinin daşıyıcısı olan bütün Şərq xalqları kimi, Azərbaycan türkləri də öz muğam idrakını, muğam qabiliyyətini milli-etnik keyfiyyətlərlə və konkret olaraq, xalq şeiri ilə, folklor musiqisi ilə və ən əsası da ozan-aşıq sənəti vasitəsilə özəlləşdirmiş və özünküləşdirmişdir. Bu cəhət özünü Azərbaycan muğamlarının demək olar ki, bütün detallarında özünü göstərir. İstər ana dilli əruz ədəbiyyatı ilə bərabər, vaxtaşırı oxunan bayatılar, heca vəznli qoşmalar, istərsə də musiqi materialının ən müxtəlif cəhətlərindəki millilik, ritm və tembr xüsusiyyətlərində özünü büruzə verən xəlqilik bu dediklərimizin sübutudur.

Azərbaycan muğamlarının formalaşma prosesindəki bu amil, yəni ozan-aşıq sənətinin spesifikasiyası və bundan doğan ifaçılıq maneraları, vokal və instrumental ifa zamanı nəzərdən qaçmayacaq qədər aşkar şəkildə üzə çıxan bir çox

detallar ümumilikdə milli-professional muğam incəsənətinin aparıcı ünsürlərindən biri sayıla bilər. Lakin, onu da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan aşığı sənətinin yaranıb, formalaşma tarixi ilə muğam sənətinin özünəməxsusluq qazanıb, təşəkkül tapması prosesi tarixilik nöqteyi-nəzərindən ziddiyyət təşkil edir. Belə ki, sırf Azərbaycan aşığı sənətinin yaranma tarixi təxminən XV əsrin sonu, XVI əsrin əvvəlindən götürülür. Bu da Azərbaycan Səfəvilər Dövlətinin yaranıb, qüdrətləndiyi və milli incəsənət növlərinə, xüsusilə də aşığı sənətinə, ana dilinin dövlət dili səviyyəsinə qaldırılaraq, bu dildə yazıb yaradan istər klassik ədəbiyyat nümayəndələrinin, istərsə də ozanların, aşıqların və bütövlükdə milli kimliyin intibahı dövrünə təsadüf edir. Əslində isə, buradakı “təsadüf” kəlməsinin özü də təsadüfidir. Elə həmin intibahın əsl səbəbi, əsl mahiyyəti məhz milli dövlətçiliyin, yəni Azərbaycan Səfəvilər Dövlətinin yaranması idi.

Ancaq, məhz həmin dövrdə muğam incəsənətinin milliləşib, Azərbaycan-Türk muğam-məqam sənəti olması barəsində isə əlimizdə heç bir tutarlı fakt və ya informasiya yoxdur. Sadəcə, ehtimal və bəsit məntiq belə diktə edir ki, saray şairlərinin, Səfəvi sarayında fəaliyyət göstərən divan ədəbiyyatı nümayəndələrinin, o cümlədən də elə bu şairlərin başı, necə deyirlər, “məliküş-şüərası” olan Şah İsmayıl Xətəinin ana dilində qəzəllər və hətta heca vəznli xalq şeir nümunələri yaratması faktları belə fikir yürütməyə imkan verir ki, bəlkə elə o zamandan etibarən, əsasən saraylarda, elitar təbəqə arasında fəaliyyət göstərən muğam sənətçiləri də ana dilli qəzəllərdən istifadə etmişlər. Burada bir məsələyə də aydınlıq gətirmək istəyirik ki, qaranlıq və dolaşq məsələlər müəyyən qədər çözülsün və aydınlığa qovuşsun. O da budur ki, ana dilində qəzəldən istifadə edərək, muğamat oxumaq, bizim gəldiyimiz qənaətlərə əsasən, o muğamın musiqi materialına da ciddi təsir edir. Çünki, muğam ahənginin, muğam tembrinin, muğam ritminin azadlığı, özünəxas fiqurasıyası imkan verir ki, səslərlə, nəfəslərlə, avazın uzunluğu-qısalığı ilə, boğazların, zəngülələrin forması ilə sözlər, qəzəllər, yəni bədii mətn ünsiyyətə girsin və qovuşsun. Bu fikri bəlkə də digər musiqi janrlarına tam olaraq aid etmək olmaz. Məsələn, italyan dilində oxunan hər hansı bir klassik musiqi nümunəsini başqa dilə tərcümə edərək oxuduqda, onun musiqi materialı demək olar ki, dəyişilməz qalır və əksinə, ifaçı onu mümkün qədər orijinal ahəngə və tembrə yaxın bir tərzdə oxumağa can atır. Bunu başqa dillərdən tərcümə edilərək ifa edilən istənilən musiqi nümunəsinə aid etmək olar. Ancaq muğam incəsənəti burada istisnadır və elə bu keyfiyyəti də onun müştərəkliyindən və qeyri-konservativliyindən xəbər verir.

Bu mənada ana dilində oxunan hər hansı bir muğam parçası onu həmin dilin ahənginə və ritminə tabe edir (ən azından onunla bərabər uyğunluğa sahib olur). Bəli, ehtimal etmək olar ki, məhz həmin dövrdə, yəni XV əsrin sonu, XVI əsrin əvvəlindən etibarən Azərbaycan-Türk muğam-məqam incəsənəti yavaş-yavaş formalaşmağa başlamışdı. Ancaq buradakı düynülü nöqtə və qəbul edilməsi çətin olan başqa bir amil də budur ki, ozan-aşığı incəsənətindən fərqli olaraq, mu-

ğam-məqam sənəti düşünüldüyü qədər sürətlə və asan bir şəkildə milliləşə bilirdi. Bu prosesin uzunluğu və çətinliyi ondadır ki, muğam sənətinin bətnində və mayasında Şərqi dərini və qaçılmaz olan fəlsəfi mahiyyəti və adını çəkdiyimiz müştərəklik keyfiyyəti yatır. Çünki, təxminən eyni dövrdə yaşayıb yaranan azərbaycanlı Səfiəddin Urməvinin, eləcə də Əbdülqadir Marağayinin irsinə nəzər saldıqda görürük ki, onların yaratdıqları nəzəri sistemlərlə bizim yuxarıdakı iddialarımız üst-üstə düşmür. Belə ki, məhz milli Azərbaycan muğam incəsənətinin o dövrdəki formalaşmasında həmin musiqişünas alimlərin iştirakı niyə gözə dəymir? Halbuki, nə qədər yersiz və əsassız şəkildə onların muğam nəzəriyyəsinin məhz milli Azərbaycan muğamlarının əsası olduğu fikri bəzi tədqiqatçılar tərəfindən iddia edilsə də, hamıya gözəl məlumdur ki, hər iki ustad musiqişünasın və eləcə də digər Şərqi musiqişünaslarının nəzəri sistemləri indiki İran və xüsusilə də Osmanlı-Türk makam sistemi ilə səsleşir və o alimlərin əsərlərini məhz onlar təməl olaraq əsas götürürlər. Yəni, daha konkret və bir qədər də vulqar şəkildə ifadə etsək, Əbdülqadirdən və Səfiəddindən bu gün Azərbaycan muğam sənətində ciddi bir nişanə və əlamət görünmür.

Bütün bu detalları ələ qalaraq, belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, Azərbaycan muğamlarının yaranması və formalaşma tarixi təxminən XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəlindən başlamışdır. Belə bir iddianın əksini düşünmək üçün Orta Əsrlər və məhz həmin dövrlərdə Azərbaycan milli muğam təfəkkürünün ortaya çıxması barəsində daha dəqiq və məntiqi faktlar əldə etmək lazımdır ki, bu da hələlik mümkün deyil.

ƏDƏBİYYAT:

1. Musazadə R. Qədim muğamlar. B.: MBM, 2013, 124 s.
2. Mansurov E. Muğam adlarının yaranması haqqında. // “Qobustan” jurnalı 04.06.2011. URL:<http://gulustan.info/2011/06/mugam-adlarinin-yaranmasi-haqqinda/>
3. Mirzə Sadıq.
URL:https://az.wikipedia.org/wiki/Mirz%C9%99_Sad%C4%B1q
4. Apardı Tatar Məni Çahargah Təsnifi Xanəndə: Əbülhəsən Xan İqbal Azər.
URL:<https://www.picuki.com/media/2190075097947376006>
5. «دفتر اول» «مثنوی معنوی» مولانا (Mövlana; “Məsnəviyi-mənəvi”, birinci dəftər) URL:<https://ganjoor.net/moulavi/masnavi/daftar1/sh1/>
6. Hossein Alizadeh Nay Nava.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=ks1g1G0ENz4>
7. Davod Azad – Sanama.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=YSSoMO1pKdE>

Фахраддин Бахшалиев

Доцент Азербайджанской Национальной Консерватории
доктор философии по филологии

ОБ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ МУГАМНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме: В статье выдвигаются определенные научные предположения об исполнительском искусстве азербайджанского мугама и его зарождении. Отмечается, что для изучения азербайджанских мугамов в правильном и объективном направлении важно анализировать их в контексте общевосточного мугамного искусства. Это требование новой эры и соответствует международной научной методологии.

Ключевые слова: мугам, макам, восточная интонация, газель, поэзия, певец, исполнитель на таре

Fakhraddin Bakhshaliyev

Associate professor of Azerbaijan National Conservatory
Doctor of Philosophy in Philology

ON THE HISTORY FORMATION OF MUGAM PERFORMANCE IN AZER- BAIJAN

Summary: In the article, certain scientific assumptions are put forward about Azerbaijani mugham performance and its creation. It is noted that in order to study Azerbaijani mughams in the correct and objective direction, it is important to analyze them in the context of pan-eastern mugham performance. This is the requirement of the new era and is in accordance with the international scientific methodology.

Keywords: Mugham, maqam, Eastern intonation, ghazal, poetry, singer, tar performer

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova,
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva

Gülənə MANAFOVA

AMK-nın “Milli alətlərin bərpası və təkmilləşdirilməsi”
elmi tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi

Ünvan: Bakı, Ə.Ələkbərov 7

AMK-nın dissertantı

Elmi rəhbər: Lalə Hüseynova,

sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Email: gulnarerefiq@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3872-1167>

CAVANŞİR QULİYEVİN “ƏSGƏR MARŞI” TÜRK ƏSGƏRİ MUSIQISI ƏNƏNƏLƏRİNİN DAVAMI QİSMİNDƏ

Xülasə: Məqalədə Cavanşir Quliyevin məşhur “Əsgər marşı” türk əsgəri musiqisi, dünyanı dolaşmış mehtər marşları ilə müqayisəvi şəkildə tədqiq edilir. Əsas məqsəd “Əsgər marşı”nın plagiat olması barədə dolaşan şayiələrə birmənalı şəkildə aydınlıq gətirməkdir. Bu məqsədlə mahnı forma, intonasiya və məqam baxımından təhlil edilərək digər türk musiqi nümunələri ilə tutuşdurulur. Müqayisə məqsədilə nümunə olaraq eyni sözlərə yazılmış və melodik cəhətdən bənzər mehtər marşları seçilib. Nəticədə “Əsgər marşı”nın orijinal əsər, bəstəkar zəhmətinin məhsulu olması aşkar edilir. Əlavə olaraq “Necip Fazıl” oratoriyası da orijinal müəllif ideyasının daha fərqli miqyasda reallaşma nümunəsi olaraq araşdırılır. Bu əsərdə dillər əzbəri olan mahnının intonasiyası üzərində qurulmuş bütöv səhnələr türk dünyasının ortaqlarının gözəl təəənnümçüsü kimi təmsil edilir.

Açar sözlər: Cavanşir Quliyev, “Əsgər marşı”, “Necip Fazıl” oratoriyası, mehtər marşları, hərbi musiqi

C.Quliyevin bəzən vizit kartı adlandırılan “Əsgər marşı”nı tanımayan kimsə tapılmaz. Ola bilər müəllifini, yazılma tarixini bilməyələr, amma musiqisini körpə uşaqdan böyüyə qədər hamı bilir və sevə-sevə oxuyur. II Qarabağ savaşında bu musiqi rəşadətli ordumuzun ruh yüksəkliyini artıraraq qələbəyə aparan vəcib silahlardan birinə çevrilmişdi. Bu mahnını hər yerdə, müharibəyə yola salarkən, döyüşdən qabaq da, hətta yaralı vaxtı da oxuyurdular. Əzəmətli qələbənin yekunu kimi Azadlıq meydanında baş tutmuş Qələbə paradında həm müasir avadanlığın, rəşadətli əsgərlərin əminliklə addımlaması, həm də düşmənin döyüş meydanında itirdiyi texnikanın nümayişi zamanı səslənən bu marş hər kəsin ürəyindən xəbər verirdi. Belə məqamlarda 30 ilə yaxın tarixçəsi olan və az qala xalq mahnısına çevriləcək bu əsərin müəllifi barədə kimsə düşünmür.

Bununla belə ara-sıra “sarı” mətbuatda, yaxud bloggerlik cərəyanının görünməz dərəcədə artdığından yaranan məlumat seli içindən hamının “bizimki” saydığı məşhur marşın mənimsənilmiş olması barədə yazı [14] və videoçarxlar [17] yayılır. Bəzən görkəmli insanlara irad tutmaqla sadəcə məşhurlaşmaq, bəzən isə xalqın sevdiyi ideallara zərər vermək məqsədilə yayılan bu informasiyanın əsaslı təhlil sayəsində aydınlaşdırılmağa ehtiyacı var. Çünki bu məlumatı yazanların və eləcə də yayanların musiqi savadı yoxdur. XXI əsrdə not savadı olmayanların musiqiyə dair sübut dəlil olaraq şifahi informasiyaya əsaslanması sadəcə gülüncdür.

Tərəflərin dəlil olaraq ictimailəşdirdiyi fikirlər bunlardır:

- Son illərdə çox məşhurlaşmış Türkiyə istehsalı olan “Səs” serialında çox yadda qalan emosional bir səhnədə [26] qəhrəmanlar düşmənin təpgisi altında, hətta ölümə hədələndikləri zaman “Annem beni yetişdirib bu ellere yolladı” sözləri ilə başlayan bir marş ifa edirlər deyərək azərbaycanlı tamaşaçılar bir məyusluq duyğusu yaşayıblar. Eyni sözlü, musiqisi bir qədər bənzər olduğuna görə Azərbaycan bəstəkarı Cavanşir Quliyevi mənimsəmədə ittiham etməyə başlayıblar.

- Cənab Cavanşir Quliyevin 102-ci ildönümü münasibətilə Türkiyədə təşkil edilən konsert proqramlarında “Əsgər marşı”nın sözlərinin səslənməsi ilə bu məsələ yenidən gündəmə gəlib [15].

- Ara-sıra Türkiyə kanallarında “Alay marşı” kimi adlanan musiqi səsləndikcə [16] bəziləri bir natamamlıq kompleksi keçirərək yoxlanmamış informasiya yayırlar və nədənsə şairi deyil məhz bəstəkarı ittiham etməyə başlayırlar.

- “Əsgər marşı” ruhunda olan marşlar, eləcə də izləri qədim dövrlərə qədər izlənən mehtər marşları bu gün də türk ordusu əsgərlərinin dilindədir və hərbi hazırlıq, yürüşlər zamanı mütəmadi səsləndirilir [27]. Mehtər marşlarının şanlı tarixi sonradan yaranan digər marşları kölgədə qoya bilər.

- C.Quliyevin Türkiyədə işləməsi, türk musiqisinin böyük təbliğçisi olması, əsərlərində açıq-aydın duyulan ümumtürk musiqi intonasiyası bir sıra insanlara əsas verir ki, “Əsgər marşı”nın türk mehtər marşlarından qidalandığını düşünsün. Bəstəkarın türk mühitində olması nədənsə onun ziyanına işləyən bir faktora çevrilir.

Qeyd etməliyik ki, C.Quliyev Şimali Kipr Türk Respublikasında “Yaxın Şərq” universitetinin səhnə sənətləri fakültəsində (hazırda dekan vəzifəsində) çalışdığı ilk gündən hazırlanan bir sıra musiqili tamaşaların və teatr musiqisinin (“Ququq kuşu”, “Kürk mantolu şarkılar”, “Töre”) müəllifi olmaqla yanaşı yarıdıcılığının ən məhsuldar illərində yazılmış əsərlərinin, məsələn “Oğuznamə” 3 hissəli balet (libretto – Vaqif İbrahimov və David Avdış, sifariş Sabah Durudan), “Oğuznamə” baletinin motivləri əsasında simfonik orkestr üçün “I Balet süitəsi” (İlk ifa: Türkiyə, İstanbul Universitetinin konsert salonu – 8 yanvar 2010), “*Expromte Suite*” Violino, violonçel və piano üçün 4 hissəli süita (İlk ifa: Şimali Kipr, Bellapais Abbey konsert salonu – 6 may 2011), “Kızılırmak” baleti (Libretto: Tuncer Cücenov, eyniadlı türk xalq nağılı əsasında), “Necib Fazil”

oratoriyası (Libretto: İsmixan Yorqancı, Şair Necib Fazılın şeirləri əsasında), İki violin və fortepiano üçün “Kıpris süitəsi”, “Anzak Koyu Ağıtı” oratoriyasının (Libretto müəllifi - Sabah Duru (Türkiyə) və Fateh Sultanın həyat yolunu əks etdəcək operanın da sifarişini məhz Türkiyə tərəfdən alıb.

"Əsgər marşı"nın musiqisi mənimdir, mənimdir, məndən başqa heç kimə məxsus deyil və buna bənzər başqa heç bir musiqi də yoxdur! Kim əksini iddia edərsə, deməli onun musiqi anlayışı döşəmədən aşağı səviyyədədir, amma vicdan çatışmazlığı və həyasızlığı tavandan yuxarıdır" [14] deməklə öz mövqeyini bildirən Cavanşir Quliyevin musiqidə plagiat məsələsinə münasibəti belədir: "Mən özüm müəllif hüquqları agentliyinin ekspert şurasının üzvüyəm. Bu şuraya plagiat faktı ilə araşdırma tələbi gələndə əsərlərin notlarını mənə göndərüb professional rəy verməyimi istəyirlər. Mübahisəli məsələlərdə not nümunəsi yoxdursa bu hal heç müzakirə edilmir. Not nümunələri əsasında rəy verərkən əsas tutduğumuz meyar var: əgər 8 xanə, yəni 1 musiqi cümləsi eynilə təkrarlanmayıbsa bu plagiat sayıla bilməz. Bu, bütün dünyanın əsaslandığı beynəlxalq normadır və əksər mübahisəli məsələləri professional səviyyədə həll etməyə qadirdir".

Türk hərbi musiqisi bütün dünyanı qorxudan və heyratə gətirən musiqi hadisəsidir

Əslində, musiqi tarixində mənimsəmələr və plagiat çox incə, alicənablıqla yanaşılmalı məsələlərdəndir. Məsələn, bütün dünyanın musiqi tarixinə təsir etmiş türk musiqisi barədə yazmaq sevmirlər. Bu barədə məlumatı əksərən türk araşdırmaçılarının əsərlərindən almaq mümkündür [1; 2; 4; 7; 8]. Dr. Timur Vural tarixi mənbələrə əsaslanaraq yazdığı "Türk askeri müziğinin savaqlardakı yeri və önemi" [11] məqaləsində müharibələrdə hər zaman türk qazilərinin yanında olan hərbi musiqi ansambları, əsgərləri döyüşməyə, ölkələri və inandıqları dəyərlər uğrunda canlarından keçməyə vadar edən musiqi barədə geniş məlumat verir. Tarixi 5 min əvvələ qədər izlənən məlum türk savaqlarında həm də əsgər olan musiqiçilər-mehtərlər dəstəsi vardı. Əsgərləri həvəsləndirməkdən uzaq olan bu alətlərin yüksəkliyindən və şərq xalqının istifadə etdikləri təbilin çox yüksək səslərindən qorxan rumlar bu icmaları barbar olaraq qələmə verirdi. Hətta bu günün özündə də türk musiqinin mənşəyinin ordu və dini musiqiyə söykənməsini açıq-aydın söyləmək müharibəni təbliğ etmək kimi qələmə verilir. Çünki Avropa türk ordusunun yaratdığı vahiməni hələ də unutmayıb.

Mənzərəni tam təsəvvür etmək üçün Fateh Sultan Mehmetin İstanbulu fəth edərkən hərbi musiqidən istifadəsinin təsvirinə diqqət verək: *"Topların ağzından çıxan duman tüm gökyüzünü sardı. Sonra bir kara duman şəhri istila etti. Yer yerindən oynadı. Sanki o devrin atom bombası kullanılmıştı. Toplar atılırken Okmeydanı'na dolmuş binlerce ulema (bilgin), hep bir ağızdan "Tekbir" getirmeye başladılar. Yüzlerce davul ve zurnanın seslerinden gök inliyordu.*

Osmanlı ordusuyla beraber, mehter de savaş meydanında idi. Fatih, İstanbul surlarının önünə gəldiği zaman, 300 kişilik mehter takımında 100 zurna, 70 davul durmadan cenk havası çalıyor, “kalp ve ruhları” çüş u huşura getiriyordu. Okmeydanı’ndaki ikinci bir mehter de Haliç surlarına hücum eden kitaların harp şevkini arttırıyordu” [9, s.19]. XVII əsrdə Avropanın əhəmiyyətli bir paytaxtı olan Vyana divarlarının qarşısındakı müharibələrdə istifadə edilən ən böyük hərbi musiqi ansamblının 3250 musiqiçidən ibarət olan mehtər səmanı nalə etdirir-kən təbil, zurna, zil və daha çox müxtəlif alətlərin səsini Avropa xalqı ilk dəfə eşitdi. Bu səslənmələrin gələcəkdə simfonik orkestrin yaranmasına təsir edəcəyini o zaman kimsə düşünmürdü. “Avstriyaya sülalə sədaqəti olan və Kaiser Leopoldun köməyinə ilk gələn Bavariya əsgərləri, mühasirənin başlanğıcından bəri Türk ordusuna qarşı vuruşduqları üçün hansında və nə vaxt hansı marşların səsləndirildiyini əzbərləməyə məcbur idilər” [2, s.256-259]. Mühasirədə olan zaman qalada olan Avstriya tarixçiləri, sonradan yazdıqları müharibə hesabatlarında və xatirələrində qala qarşısında mehtərin təbilinin 40 kilometr məsafədən də eşidildiyini qeyd etdilər. Türklərə qarşı xristian müdafiəçilərinin qulaqlarına dəhşətli səslənən musiqini istifadə edən alətlər o qədər yad idi ki, ilk dəfə ney, zurna, zil və təbillə qarşılaşdılar. Avropalıların bu qeyri-adi musiqi janrına heyranlığı və qorxusu eyni idi [2, s.257]. Əlbəttə, birini 6 nəfərin daşıya bildiyi 140 təbillik mehtər komandasının bircə görkəmi yadda qalmaya bilməzdi. Bu təbilin hər birisi 4-6 dəvə dərisindən hazırlanmışdı.

“Türklərdə hərbi musiqinin mövcudluğu türk tarixi qədər qədimdir. Hunlardan Osmanlı dönməsinə qədər olan hərbi musiqi ənənəsi dini və qəhrəmanlıq motivləri ilə döyüşçülərə mənəvi dəstək olduğu halda, döyüş taktikası ilə hər zaman Türk komandirlərinin əvəzolunmaz silahı olmuşdur. Türklər mövcud olduqları hər dövrdə bu topluluğu əldən verməyib savaştan əskik olmadılar. Bir çox xarici xalqın qorxulu rüyaları olan bu hərbi musiqi ansambları zamanla hərbi musiqi ənənələrinin əsasını təşkil etmişlər” [11, s.73]. Bu mənbələrin işığında, türklərin çox geniş bir coğrafiyaya və tarixin ən erkən dövrlərindən bəri hakim olduqları və hökmranlıq əlaməti olan hərbi musiqini daima dövlət ənənəsi olaraq saxladıqları anlaşılar. Hərbi musiqi əsgər musiqisidir, kökü Orta Asiyada olan Türk ənənəsinə görə cəmiyyətin hər bir üzvü əsgərdir. Buna görə hərbi musiqi türklərin musiqisi və silahıdır. Avropanı silah və musiqi ilə fəth edən türk ənənələrinin emosional təsiri danılmazdır və hər hansı müəllifin türk musiqisini emosional təsiri altında yazdığını ona irad tutmaq olmaz. Avropa Mosartın A dur sonatasının III hissəsini “Türk marşı” adlandırmaqla bu təsiri ehmallica təsdiqləyir. Bu səbəbdən də türk hərbi musiqisinin təsiri altında hələ bundan sonra yüzlərlə əsər yaranacaq. Damarlarında türk qanı axdığına əminliklə musiqi bəstələyən hər kəsi, o cümlədən C.Quliyevi türk hərbi musiqisinin emosional təsirində suçlamaq kimliyindən imtina etməyə bərabər addıma bənzəyir.

Hər bir musiqi nümunəsinin öz yazılma tarixçəsi var

Tədqiqat obyektimiz olan “Əsgər marşı”nın özünəməxsus yaranma tarixi var. Bu mahnı C.Quliyevin 4 cildlik mahnılar toplusuna [33, s.60-63] və “Vətən nəğmələri” [34, s.3-6] adlı tematik məcmuəyə daxil edilib. Mahnı yaranan ilk dövrdə sözlərin müəllifi başqa cür qeyd edilirdi. C.Quliyev I Qarabağ müharibəsinin başlanğıc illərində Laçında səfərdə olarkən əsgərlərlə görüşüb və bu mahnının yaranmasına təkan verən də məhz bəstəkarın orada müşahidə etdiyi şərait, əsgərlərin döyüş əzmi və təzəlikcə yaranmaqda olan ilk nizam-intizamlı hərbi hissədə olan ruh yüksəkliyi idi [25]. Yarandığı ilk günlərdə – bu, hələ qanlı-qadalı 1992-ci ilin yanvar-fevral ayları idi – bu marş bir müddət “Laçın batalyonunun marşı” kimi tanınırdı. Yəni 811 sayılı hərbi hissədə Laçın alayı ilə görüş olmasaydı bu batalyonun əsgərləri hamının artıq əzbərlədiyi bu sözlərə qoşduqları marşabənzər bir musiqini oxumaqda davam edəcəkdilər. Laçın alayının marşını C.Quliyevin bəstəsində indi bütün Azərbaycan əzbərdən oxuyur.



Laçın batalyonu [21]

Bəstəkar özü hadisələri belə xatırlayır: “Əsgər marşı”nın sözlərini 1992-ci ildə Laçında batalyon zabiti olan Əhliyyət Süleymanov mənə təqdim edib. Həmin şəiri əsgərlər döyüşqabağı səsləndirirdilər. Bu şəir bir zamanlar Türkiyədə Çanaqqala şəhidlərinə həsr olunub. Mənə bu şəiri atışma səsləri altında batalyon zabiti təqdim etdi və dedi ki: “Bu sözlərə zəhmət olmasa musiqi bəstələyin. Biz şəirin bəzi yerlərini dəyişib bu şəkildə oxuyuruq. Amma normal marş kimi bəstələnsə, əsgərlərimiz döyüşə getməzdən əvvəl bunu həvəslə oxuyarlar”. O səbəbdən mən də uzun müddət marşın sözlərinin Əhliyyət Süleymanova aid olduğunu bilmişəm. Çünki şəiri mənə ilk dəfə o, təqdim edib. Amma sonralar Akademiyanın əməkdaşı olan Alxan adlı bir şəxs mənə dedi ki: “Marşın sözlərinin kimin

olduğunu tapmışam. "Əsgər marşı"nın sözləri türk şairi Əli Kamiyə məxsusdur. 1919-cu ildə Bakıda "Türk marşları" adlı balaca kitabça çıxıb. Həmin nəşrdə bu şeir var". Sonradan mən dərc olunan əsərlər cildliyimdə həmin şairin adını qeyd etmişəm. Mən bir daha təkrar edirəm. "Əsgər marşı"nın musiqisi mənimdir və məndən başqa heç kim buna iddia edə bilməz. Marşın sözləri isə türk şairi Əli Kamiyə məxsusdur" [14].

"Əsgər marşı"nın bənzəri, daha doğrusu sözləri eyni olan türk "Alay marşı"nın da öz yazılma tarixi var. Bu marş daha erkən dövrə aiddir və 1871-1872 Yəmən çöllərinə göndərilmiş əsgərlərin Vətən duyğusunu dilə gətirir. "*Annem beni yetiştirdi bu ellere yolladı*" sözləri ilə başlayan marşın yaranma tarixini araşdırdıqda musiqini türk musiqçisi, xanəndə, bəstəkar Rıfat Bey, Sermüezzın (1820-1888) tərəfindən yazıldığı məlum olur [20]. Marş Yəmən üsyanı zamanı Əhməd Muxtar Paşanın başçılığı ilə döyüşə gedən əsgərlərin şücaətini əks edir. Bu faktları ortaya çıxardıqdan sonra seirin ilk sətrindəki məna daha aydın olur və yad ölkəyə ölümə gedən əsgərlərin əhvalı duyulur [27]. "Alay marşı"nın daha da məşhurlaşması Çanaqqala döyüşləri zamanı baş verib və bu sözlər bütün türk dünyasının yaddaşına birdəfəlik həkk olub.

Nəğmənin sözləri də variant şəklində dəyişdirilə bilər

Maraqlısı odur ki, C.Quliyevə bu şeir təqdim ediləndə rota komandiri Əhliyyət Süleymanov "Bunu babamdan eşitmişəm" demişdi. Ehtimal etmək olar ki, XX əsrin əvvəllərində Bakıya gələn və erməni faşizminin fəsadlarının qarşısını almağa kömək edən Türk ordusunun dilindən yaddaşlarda həkk olan bu şeir əsrin sonunda Azərbaycanda daha bir marşın yaranmasına təkan oldu. Şeirin hər iki variantında mətni tutuşdurduqda dəyişikliklər aydın görünür. Türk versiyasında məzmun daha radikaldir.

Alay marşının sözləri [12]

Annem beni yetiştirdi bu ellere yolladı
Al sancağı teslim etti, Allah'a ismarladı
Boş oturma çalış dedi, hizmet eyle vatana
Sütüm sana helal olmaz saldırmazsan düşmana

Arş iləri! Arş iləri!
Türk askeri
Dönmez geri

Yastığımız mezar taşı, yorganımız kan olsun
Biz bu yoldan döner isek namus bize ar olsun
Ne şereftir ölmək bize bu güzel vatan için
Yanar yürek yurt aşkıyla daima için için

Əsgər marşının sözləri [18]

Vətən məni yetişdirib, bu ellərə yolladı,
Bu torpağa qurban deyib, Allaha ismarladı.
Boş oturma, çalış dedi, xidmət eylə Vətənə,
Südüm sənə halal olmaz, sən baş əysən düşməne

Nəqərat:
Marş, irəli ! Marş irəli,
Azərbaycan əsgəri!
Dönməz geri, dönməz geri,
Azərbaycan əsgəri!

Yastığımız Vətən daşı, yorganımız qar olsun,
Biz bu yoldan döner olsaq namus bizə ar olsun,
Nə gözəldir ölmək bizə sevgili Vətən üçün,
Yanar ürək yurd eşqilə daima için-için.

Tarixi 100-150 il civarında olan hadisə əslində folklorda daim izlənən haldır. Eyni sözə çox müxtəlif nəğmələr qoşula bilər və bu nəğmələrin də çox fərqli variantları xalq yaddaşında bəzən yanaşı mövcud ola bilər. Etnomusiqişünaslar bu cür folklor hadisəsi ilə daim rastlaşırlar və xalq yaddaşında ilişib qalan bəzi şeirlərin niyə bu qədər sevildiyini izah edən mexanizm hələ ki, yoxdur. Xalq musiqisində bu cür hadisələri adətən musiqi və şeirin sinkretik xüsusiyyəti, yəni şeirlə musiqisinin eyni zamanda doğrulması ilə əlaqələndirirlər. Bu da xalq yaddaşında bir-birindən ayrılmaz element kimi ilişib qalır. Amma XXI əsrdə, elmin, texnikanın bu qədər inkişaf etdiyi bir zamanda mahnının sözləri ilə musiqisi arasında fərqi ayıra bilməmək həqiqətən heyvətləndirir. Bu məsələ C.Quliyevi də narahat edən məqamlardan biridir: “Mən heyvətlə kəşf elədim ki, Azərbaycanda jurnalistlər – hətta kənar peşə sahibləri də elə bilirlər ki, bəstəkar həm də söz müəllifidir. Marşın sözləri hamını çaşdırıb. Çünki sözlərin birinci versiyasının müəllifi türkdür” [14].

Hər bir marş özünəməxsus musiqi formasına malikdir

Məsələyə tam aydınlıq gətirmək üçün eyni sözlərə yazılmış bu iki marşın musiqisi, əlbəttə ki, not yazısında tutuşdurulmalıdır. Musiqi forması baxımından “Əsgər marşı” əksər Azərbaycan xalq mahnıları kimi sadədir (Nümunə 1). “Əsgər marşı”nın şüştər məqamı üzərində yazılması həm də onun forma xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirir. 4 xanəlik sual cümləsinə (a) onun variant təkrarı olan (a_1) cümlə cavab verir. Birinci a cümləsi G şüştərin əsas tonunda (D) tam kadans verməklə istinad pərdəsini təsdiqləyir. A_1 cümləsi ilk 2 xanəni təkrarlasa da məqamın VII pilləsinə (Tərkib pərdəsi) yönəlmə yaradır. Bu xüsusiyyət növbəti cümlələrin yaranmasına təkan verir. Yüksələn xüsusiyyətli (aa_1) musiqi fikri təkrarlandıqdan sonra enən xüsusiyyətli (bb_1) cümlələr Tərkib pərdəsindən əsas tona enməni reallaşdırır. Marşın aa_1bb_1 quruluşlu melodik sətri Azərbaycan xalq mahnısının ən çox yayılmış formalarından birini nümayiş edir. Nəqəratın çağırış xüsusiyyətli 2 xanələrə bölünmüş ibarələri mahiyyətcə fərqli musiqi materialı sayıla bilər. C cümləsi yenə də Tərkib pərdəsinə yönəldib yekunda IV pərdədə qərarlaşsa da (bu melodiya bir qədər hümayun məqamının xüsusiyyətini aşılayır) onun c_1 variantı musiqi fikrini zildən əsas tona doğru yönəldib məqamın pillələri üzrə hərəkət etdirərək məntiqi həllini tapır. Qısaca $aa_1bb_1cc_1$ kimi formulə edə biləcəyimiz bu marş Şüştər muğamının sanki kiçik modelini nümayiş edir (Cədvəl 1).

Nümunə 1

Əsgər marşı

Musiqisi Cavanşir Quliyevin



Rüfət bəyin müəllifi olduğu “Alay marşı”nın musiqi forması eyni sözlərə bəstələnmiş “Əsgər marşı”ndan fərqlənir (Nümunə 2). “Alay marşı” musiqi forması 8 xanəlik cümlələrdən ibarət olaraq *abcb* formulunu yaradır. Marşın məna yüklü musiqi cümlələri sanki bir periodun hissələri deyil və sual-cavab prinsipindən uzaq olan müstəqil fikir daşıyan cümlə qurumlarıdır. Bu cür ardıcılışma türk xalq musiqisində müşahidə edilən hadisədir. “Alay marşı”nın rast üstündə yazılması müəllifi ilə birgə başlanğıcda göstərilib. Marşın məqamını göstərmək, həmçinin onun hansı tonallıqda olmasını bildirən xüsusiyyətdir və bu gün də Türkiyədə rast üstündə yazılan bütün musiqi nümunələri G kökündə nota alınır. “Alay marşı” da Rast dəstgahının şöbələrinə uyğun olan istinad pərdələri üzərində cümlələri yekunlaşdırmaqla bütün Şərqdə az qala dəyişməz halda mövcud olan Rastın musiqi portretini bir daha cızır. Türkiyədə Rast faslı şöbələrin deyil fərqli janrların növbələşməsindən yaranan özünəməxsus formadır [3, s.45]. Müşahidə etdiyimiz marşda Rast muğam forması deyil, məhz Rast faslının ardıcılığı görünür. Ümumilikdə ayrı-seçkilik salmasaq bu nümunə istinad pərdələrinə görə Azərbaycan Rast dəstgahının şöbələri üzrə eyni məntiqə növbələşib. Musiqi quruluşu *abcb* və nəqaratda *d,e* elementlərini əlavə etməklə yaranan forma Mayə-Uşşaq (*a* – G-H), Mayə (*b* - G), Şikəsteyi fars (*c* – D), Əraq (*d* – G^{zil}), Qərai (*e* – E→G) pərdələrini əhatə edir (Cədvəl 1).

Nümunə 2

Alay marşı [31]

Musiqisi Rıfat Bey Sermüezzın

1.46 x 2 3.32"

RAST
ALAY MARŞI
— ANNEM BENİ YETİŞTİRDİ —

13908

Müzik: RİFAT BEY

NİM SOFYAN
:96 ARANAĞME

AN NEM BE Nİ YE TİŞ
YAS TI Gİ MİZ ME ZAR

TİR Dİ BU EL LE RE YOL LA Dİ SUN AL SAN CA ĞA TESLİM ET Tİ
TA ŞI YORGA Nİ MİZ KAN OL Dİ SUN BİZ BÜ YOL DAN DÖ NER İ Tİ SE

AL NA LA HA İS MAR LA Dİ SUN BOŞ O TUR MA CA LİŞ MEK
MUS Bİ ZE AR OL SUN NE ŞE REF TİR OL MEK

DE Dİ HİZ MET EY LE VA TA NA SÜ TUM SA NA HE LÂL
Bİ ZE BÜ GÜ ZEL VA TA Nİ GİN YA NAR YÜ REK YURTAS

OL MAZ SAL QIR MAZ SAN DÜŞ MA NA ARŞ İ LE Rİ ARŞ İ LE
KİY LA DA QIR MA GİN İ GİN ARŞ İ LE Rİ ARŞ İ LE Rİ

RI TÜRK AS KE Rİ DÖN MEZGE Rİ ARŞ İ LE Rİ ARŞ İ LE Rİ

TÜRK AS KE Rİ DÖN MEZGE Rİ D,C

İSTANBUL RADYOSUNAN ALINMIŞTIR.

ANNEM BENİ YETİŞTİRDİ BU ELLERE YOLLADI
AL SANCAGA TESLİM ETTİ ALLAH İSMARLADI
BOS OTURMA ÇALIS DEDI HİZMET EYLE VATANA
SÜTÜM SANA HELAL OLMAZ SALDIRMAISAN DÜŞMANA
ARŞ İLERİ ARŞ İLERİ TÜRK ASKERİ DÖNMEZ GERİ

YASTIGIMIZ MEZAR TASI YORGANIMIZ KAN OLSUN
BİZ BU YOLDAN DÖNER İSEK NAMUS BİZE AR OLSUN
NE SE REFTİR OLMEK BİZE BU GÜZEL VATAN İÇİN
YANAR YÜREK YURT AŞKINLA DAİMA İÇİN İÇİN
ARŞ İLERİ

Cədvəl 1

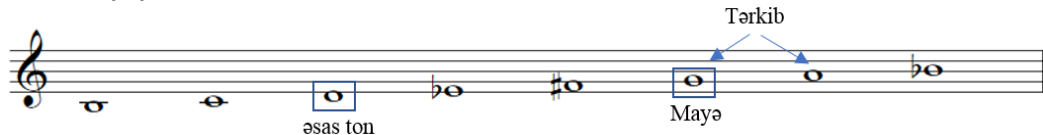
“Əsgər marşı”nın musiqi forması											“Alay marşı”nın musiqi forması						
Giriş	a	a1	a	a1	b	b1	b	b1	Nəqərat		Giriş	a	b	c	B	Nəqərat	
									c	c1						d	e
12	4	4	4	4	4	4	4	4	8	8	4	8	8	8	8	8	8
Şüştər üstündə											Rast üstündə						
İstinad	D	A	D	A	B-A	A-D	B-A	A-D	D-Es	D	İstinad	G-H	G	D	G	G ^{zıl}	G

Musiqinin məqamı onun əhvalını təyin etməklə yanaşı tətbiqi funksiyasını da müəyyənləşdirir

Tutuşdurduğumuz hər iki nümunəni eyni sözlərə yazılmasına baxmayaraq tamam fərqli musiqi forması yaratdığının şahidi olduq. Hər iki marşın musiqi formasını yaradan əsas faktor məqam xüsusiyyəti olsa da şüştər və rast məqamları fərqli quruluş və fərqli musiqi məntiqi formalaşdırır (Nümunə 3, 4). Türkiyənin Rast faslı müxtəlif janr səhnələrinin ardıcillaşması olsa da məqam baxımından Azərbaycan Rast dəstgahının istinad pərdələri və şöbələrinin məntiqi ardıcılığını davam etdirir.

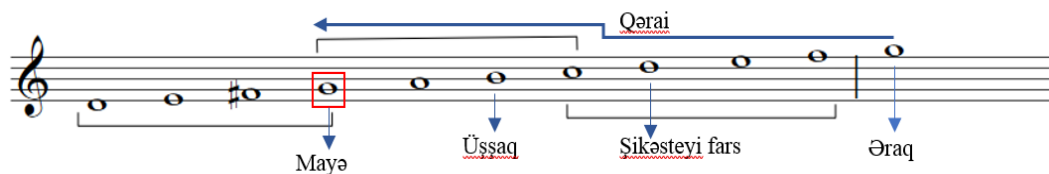
Nümunə 3

G şüştər



Nümunə 4

G rast



Xasiyyətcə daha “dürüst” olmalı Rast marş xüsusiyyətinə uyğun olaraq müvafiq obrazlar dairəsinə kökləyir. “Əsgər marşı”nın şüştər üstündə yazılması burada bəstəkar əlinin olmasına dəlalət edir. Çünki Azərbaycan xalq mahnıları içində şüştər üstündə musiqi nümunələri barmaqla sayacaq qədərdir. C.Quliyev isə əksər əsərlərində şüştər məqamını xalq musiqisində daha çox təmsil edilən rast-şur-segah məqam qrupunun emosional dairəsinə müxalif məqam kimi istifadə edir. C.Quliyev üçün şüştər duyğusal dünyanın simvolu, iztirab, sevgi, həyat

hadisələrinin tərənnümüdür. Bu mənada döyüş marşının şüştər üstündə olması bəstəkar üçün tamamilə təbii hadisə sayıla bilər.

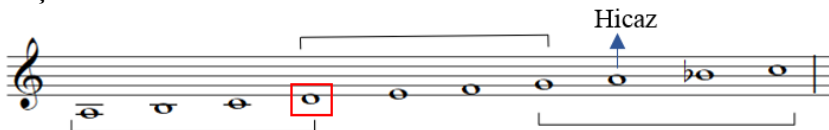
Türkiyədə “Alay marşı”nın bir neçə məşhur versiyası varmış

“Əsgər marşı” ilə “Alay marşı”nı musiqi forması və məqam xüsusiyyəti baxımından müqayisəvi təhlil etdikdən sonra fikirlərimizi yekunlaşdırıb nəticə çıxara da bilərdik. Amma araşdırma zamanı “Alay marşı”nın Türkiyədə bir neçə versiyasının aşkar edilməsi axtarışı davam etməyə təhrik etdi. Həm də C.Quliyevi plagiatda ittiham edənlər “Səs” serialındakı səhnəni əsas götürürlər. Bu səhnədə isə “*Annem beni yetişdirib bu ellere yolladı*” mətni tamam fərqli musiqi ilə oxunur. Bu musiqini də İnternetdə arayıb tapmaq mümkündür [16; 30]. Bu versiya bir neçə variantda və müxtəlif sözlərlə yayılıb. Not yazısına istinad etdiyimiz nümunədə fərqli sözlər göstərilib. Bu nümunəni də forma və məqam baxımından təhlil etsək daha bir “Alay marşı”nın mövcudluğunda əmin olarıq. Bu musiqi artıq Rifat bəyə məxsus deyil və müəllifi artıq unudulmuş sayılır.

Bu nümunə musiqi materialı baxımından daha qədim sayıla bilər və araşdırdığımız marşların quruluşundan əsaslı şəkildə fərqlənir (Nümunə 6). Bu Alay marşının musiqisi sual cavab xüsusiyyətli 4 xanəlik 2 cümlənin dəyişməz təkrarından ibarətdir. Məqamı şur olduğu üçün şurun spesifik kadans xüsusiyyətləri, mayədən kvarta sıçrayışı burda aydın duyulur. I cümlə Hicaz pərdəsinə sıçrayışla başlayıb burada istinad etməklə sual xarakteri yaradır. Qeyd edək ki, musiqi savadı olmayanların əksəriyyəti məhz bu sıçrayışa görə bu Alay marşını “Əsgər marşı” ilə səhv salır. Əsgər marşı kvarta sıçrayışı ilə başlayır və yuxarı melodik hərəkət zamanı bu pillələrə toxunur. Alay marşının bu versiyasında II cümlə Hicaz pərdədən mayəyə doğru sekvensiya yolu ilə enməkdən ibarətdir. Bu cür pilləvari enmə bir sıra xalq mahnılarının əsasını təşkil edir deyə hətta Azərbaycan xalq havalarını xatırladır. Melodik sətirlərin təkrarlanan *ab* quruluşu hətta sözlərin nəqərat hissəsində də dəyişmədiyindən, Alay marşı adlansa da heç marşvari olmadığından, daha çox qəmli layla, hüznü oxşama kimi bəsit musiqi materialına malik olduğundan ehtimal etmək olar ki, bu nəğmə daha qədim türkdür və sözlər bu musiqiyə sonradan uyğunlaşdırılıb. Məqam baxımından daha sadədir və hazırda mövcud olan Şur dəstgahının cəmi bir neçə pilləsinə toxunmaqla yaranıb (Nümunə 5).

Nümunə 5

D şur



Nümunə 6

Musiqisi Anonim [32]

Eis ki şe hir Eis ki şe hir Yal çın ka ya sa rı ye ri Ka le ler den
çok ku vet li i çin de ki as ker le ri İn dik lı mir çar ısı sı na
düş lük düş mən ar ka sı na Düş mən bi ze a mən di yör kar ra mən Türk
Or du su na Ko ca te pe top çu la rı sı per al mış bek çi le ri
Oğ lum şe hit ol muş di ye ağ la ma sın an ne le ri Al lah Al lah
se da la rı da ğı ta ısı bür ü dü Ka mu tan lar kol kol ol muy
her ta raf tan yü rü dü

Müəllifin unudulması və variantlıq məsələsi şifahi ənənəli folklor janrlarının əsas xüsusiyyətidir

Artıq müşahidə etdiyimiz 3 əsgəri musiqisinin bənzər taleyi əlbəttə ki, onların yaranma faktı və yayılma dairəsi ilə əlaqədardır. Əslində biz türk hərbi musiqisi tarixində sərhədləri aşan bir folklor hadisəsini izləyirik. Hansısa nümunədə sözlər eyni, musiqi fərqlidir, digərində isə sözlər dəyişdirilərək yeni janr xüsusiyyəti kəsb edən mahnı yaranıb ki, artıq döyüşə gedən əsgərin deyil, daha çox şəhidliyə yüksəlmiş qəhrəmanın ölümünə ağı kimi səslənir [16]. Müharibə ilə əlaqədar yaranmış mahnı və marşlar da öz tətbiqi sahəsini tapanda, əsgərlərin dilində canlı orqanizm kimi yenilənib dəyişdiriləndə reallıqda folklor yaratmış olur. Bu səbəbdən də xalq mahnılarında olduğu kimi özümüzü müəllifləri axtarmaq və hansısa tərəfi suçlamaqla incitməkdəndə prosesin necə getdiyini izləməklə daha böyük nəticələr əldə edə bilərik. İttihamlardan bezmiş C.Quliyev araşdırdığımız bu nümunənin də mənimsənilmiş olduğunu iddia edir: “Diqqətlə

dinləsəniz görərsiniz ki, iddiaçıların istinad etdiyi türk mahnısının orta hissəsi, əslində, bizim xalq mahnımız olan “Qalanın dibində bir quş olaydım” mahnısına birə-bir bənzəyir. Əsil plagiat o türk mahnısının orta hissəsidir - bizim xalq mahnımızdan götürülüb” [14].

“Əsgər marşı” türk mehtər marşlarına bənzəyirmi?

Araşdırmanın yekununda “Əsgər marşı”nın orijinal bəstəkar musiqisi olduğunu iddia etdiyimizdən sonuncu mövqe – “Əsgər marşı”nın türk mehtər marşlarının təsiri altında və onlara bənzədilərək yaradılması barədə dolaşan fikirləri bir daha çözləməliyik. Türk mehtər marşlarının möhtəşəm tarixi, türk ordusunun yayılma dairəsinə uyğun olaraq əhatə miqyası, hətta marş janrının yaranmasına bilavasitə təsiri bu məsələnin üstündən susqunluqla keçməyə imkan verməz. Müasir dövrün mehtər marşları tarixi keçmişin [22; 23] əks-sədası şəklində düzənlənən baxımlı bir şou proqrama çevrilsə də ifaçıların kostyumlarından tutmuş alətlərin görkəmi, orkestrin ətrafa saçdığı emosiya çəlengi, hətta repertuara qədər ilkin versiya ilə əlaqəsini itirməyib. Bu səbəbdən sosial şəbəkədə, İnternetdə izlədiyimiz çeşidli mehtər marşları bizə lazımı mənzərəni tam göstərmək iqtidarındadır [6; 9; 13; 24; 37]. 500-600 il keçmiş qədər gedib çıxan Yanıçar (türkcə “yeniçeri”) ocaqlarının və bu qapalı mühitdə təlim-təربiyənin ayrılmaz parçası olan mehtər marşlarının təsir dairəsi hətta türklüyün yayılmadığı ərazilərə qədər çox böyük miqyası əhatə edir. “*Ceddin deden, neslin baban... Yelkenler biçilecek, yelkenler dikilecek... Artar cihadla şanımız...*” deyən, özünəməxsus qəhrəmanlıq nümunəsi olan mehtər marşlarından qidalanmış janrlar və bu musiqinin təsiri ilə həyata gəlmiş yüzlərlə musiqi nümunələri var. Müasir hərbi orkestrin (eləcə də Azərbaycanın hərbi orkestrinin [5]) ulu babası olaraq Yanıçar orkestrlərinin ritmik formulu, yaxud ümumi əhvalını nəinki C.Quliyevin “Əsgər marşı”nda, hətta marş janrında yazılmış hər hansı musiqi nümunəsində axtarıb tapmaq mümkündür. Bununla belə mehtər marşlarının özəl ritmləri də vardır ki, hər hansı ritmik, yaxud addımlamağa sövq edən yeyin musiqinin əsası olmaya da bilər. Buna görə məşhur mehtər marşlarının ən çox işlədilən ritmik formulları ilə “Əsgər marşı”nın ritmik özəyini tutuşdurmaq fikrimiz var. C.Quliyevin müəllifi olduğu marşın özəl bir ritmik damarı var ki, hər hansı zərb alətində onu başdan



ayağa qədər müşayiət etmək olar. ritmi marşın nə melodik xəttində, nə də müşayiətdə əks edilməyən daxili tonusudur və onu başqa marşlardan fərqləndirən xüsusiyyətidir. Ən çox ifa edilən mehtər marşlarından biri olan “Ceddin Deden Neslin Baban” [37] marşının ritmik özəlliyi əksər mehtər marşlarının ritmik əsasını təşkil edir. Bu ritmik formul əlində əsa olan başçının addımlarını, aradakı dayanacaqlarda icrasını reallaşmağa imkan verən hansısa bədən hərəkətini, mehtər orkestrinin nizamlı yürüşünü aydın təsvir edir (Nü-

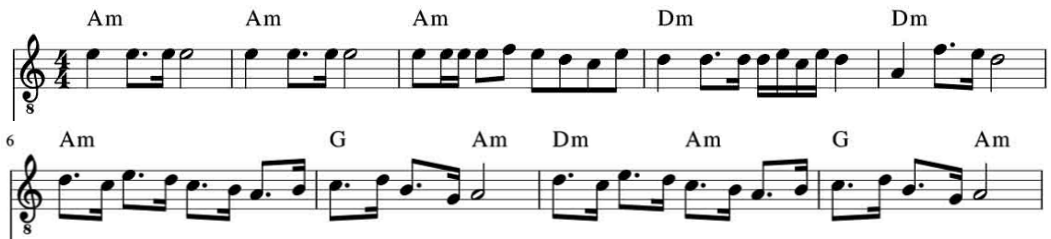
munə 7). Ritmik formulun eynicinsli olmaması məhz bu hərəkət, işarə, dayanaqlar, təzimlər və çöməlmələrdən, çağırışlardan ibarət toplunu təmsil edir. Tarixdən məlumdur ki, mehtərlər təkcə döyüşə çağıran musiqiçi qrupu deyil, bütün döyüşün gedişatını müəyyən alətlər, tembr və ritmik formul ilə bütün orduya xəbər verən çevik hərbi orqan idi. Mehtər marşlarının çevik ritmik formulu da məhz bu mənbədən qidalanır. Nümunədən aydın görünür ki, bu ritmik formul “Əsgər marşı”nın təkrarlanan sabit ritmindən fərqlənir.

Nümunə 7

Mehtər Marşı

Ceddin Deden Neslin Baban

Notasyon: Musa Çetiner



“Əsgər marşı”ndan “Necip Fazıl” oratoriyasına qədər sürən intonasiya körpüsü

Dillər əzbəri olan musiqi parçalarının yadda qalma səbəbini araşdırmağa çalışsaq əsərin yazıldığı məqam xüsusiyyəti, ritmik özəlliyi, hətta sözlərinin deyil, səsin canı və mahiyyətini əks edən intonasiya özəyinin məna yüklü olduğunu etiraf etməyə məcburuq. Araşdırdığımız “Əsgər marşı”nda bir neçə intonasiya özəyi olsa da başlanğıc cümlədəki məqam pillələri üzərində gedişatla deyil cavab cümləsindəki mayəyə enmə daha yadda qalan intonasiyadır (Nümunə 8). Bu intonasiyanı C.Quliyevin “Necip Fazıl” oratoriyasında müxtəlif şəkildəyişmələr kimi izlədikdə bəstəkarın ona nə qədər böyük önəm verdiyi dərhal anlaşılr. Bu oratoriya XX əsr türk şairi, yazıçısı və islamçı ideoloqu Necip Fazılın şeirləri əsasında yazılıb. Əsər üç bölmə (“Ben”, “O”, “Büyük doğu”) və 13 (I - *Canım İstanbul (Vatanımda Vatanım)*, *Ben, Kaldırımlar, Mehmede mektup, Çocuk ve zaman, Yıldızlı bir gecede*, II – *Nur, O’nun sanati, Serseri, Sen ol dersin, olur (yaraniş)*, III – *Marş, Anneme mektup, Çek perdeyi*) hissədən ibarətdir. Doğum, Ölüm, Vətən, İnsan, Millət, Allah haqqında fəlsəfi düşüncələr oratoriyanın məzmununu təşkil edərək böyük emosional təsir bağışlayır. Oratoriyanın məzmunu İnsan yaşamı (“Ben”), onun fəlsəfi düşüncələri və Yaradana münasibəti (“O”) və yekunda bütün türk dövlətlərini birləşdirəcək ideya (“Böyük Doğru”) ilə yekunlaşması musiqi tarixində oturuşmuş İnsan-Cəmiyyət-Allah ardıcılığından prinsipial şəkildə fərqlənir. Bütün sevgiləri, məhrumiyyətləri ilə birgə yaşayan insan həyatı, növbə-

ti mərhələdə Tanrını tanıyıb duymaq, ona tapınmaq prosesi sonunda bütün yer üzünün (ən azından türk dövlətlərinin və türkdilli xalqların) rifahı olacaq Turanın yaranışı, Böyük Doğu ideyasının Allahdan sonra gəlməsi sırf türk təfəkkürünün məhsuludur. Bu ideyanın musiqi təəcəssümündə C.Quliyevin məhz “Əsgər marşı”ndan tanıdığımız intonasianı seçməsi də əlamətdar faktdır. Artıq oratoriyada Böyük Doğu intonasiası adlandırma biləcəyimiz tanış musiqinin özəkdən doğrulması prosesini izləyirik.

Nümunə 8



İlk dəfə sonradan toparlanacaq intonasianın özəyini I hissədə “Məhmete mektub” hissəsində eşidirik (Nümunə 9). Türk əsgərinin ümümləşdirilmiş obrazı olan “mehmetciklər” əsrlərcə sürən savaşlarda yığılma bir obraz olaraq bir sıra xalq mahnısından tutmuş iri musiqi əsərlərinə qədər böyük bir təkanverici qüvvə sayılır. Daha sonra izlədiyimiz intonasianı “Çocuq və zaman”da eşidirik. Burada mövzu intonasiasıya identik olsa da emosional cəhətdən hələ qəhrəmanilik rəmzinə çevrilməyib (Nümunə 10). “Yıldızlı bir gecədə” döyüş meydanlarında ölüb əbədiyyətə qovuşmuş əsgərlərin ruhu sanki səslənir: “Sema bize seslenir; Kalma, gel, işkencede! Şebnem gibi doğ ve öl...”.

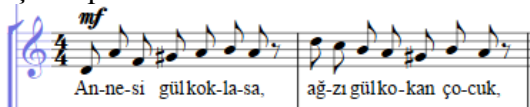
Nümunə 9

“Məhmete mektub”



Nümunə 10

“Çocuq və zaman”



Bütünlükdə Tanrıya müraciətə həsr edilmiş II bölümdə (“O”) “Nur bizə Allahım, nur!” sözləri səslənən zaman (Nümunə 11) “Əsgər marşı”ndan intonasianı eşitdikdə nə qədər qərribə olsa da biz burada maraqlı obraz transformasiyasını izləyirik. Artıq “Sonsuzluk, ölümsüzlük, Bitmez tükenmez düzlük” deyən türk əsgəri öz savaşının ali məqamda olduğunu bəyan edir. II hissədə Yaradana ithaf edilmiş bütün hissələrdə müti, aciz əsgər deyil, “Ben de bütün dünya benimdir

derim!” söylənərək ölümü ilə də dünyaları fəth edəcək möhtəşəm bir obraz dayanır. Əzəлиндən vahid, tək Allaha inamı ilə yaşayan türk əsgərinin obrazında (“*Seni aramam için beni uzağa attın! Alemi benim, beni kendin için yarattın!*”) qərrib çöllərdə izsiz-soraqsız yoxa çıxmış bütün əsgərlərin nisgili sanki dil açır.

Nümunə 11

“Nur”



Oratorianın III bölümünün “Marş” ilə başlaması (Nümunə 12), zurna solosu, yallı səhnəsi və böyük miqyaslı təntənə artıq sadəcə xalq səhnəsinin bir parçası olmaqdan çıxıb daha ali məqamlara yetişmiş kamil insanın mövqeyini sərgiləyir. Bu, müharibədə qələbə çalmış insan şadyanalığı deyil, qutsal məqamını yaşamışların təntənəsidir. Türk hərbi tarixində belə gətirib ki, döyüş vaxtı sükut olarsa bu sonun yaxınlaşdığını bildirir, təbillər vurursa, borular uğuldayırsa və “Allah, Allah!” xorunun sədası gəlirdə demək qələbə yaxındadır. Bu inam türkün özü qədər qədimdir, hətta dünyanın az qala yarısına sahib çıxmış Hun xalqı bu alətlərin ilahi qüvvələrin çaldığına və səslərinin göy gurultusu kimi fəvqəltəbii bir hadisə olduğu üçün insanın içini titrətdiyinə inanırdılar [4, s.19-20]. Həmişə belə olub, Osmanlı qazilərinin kükrəyən çeng-i hərbiyənin susdurulması və qarmaqarışıqların solması Avropa əsgərlərinin cəsarətini artırır. Çeng-i Harbi və “Allah Allah” xorunun ritmlərinin harmoniyası düşməni çəkəndirmək üçün mükəmməl idi. Orduda belə qayda da vardı, gecələr ordunu qoruyan nəzarətçilərin və keşikdəki əsgərlərin oyaq qalması üçün müəyyən bir tempdə təbil çalınaraq və “yekdir Allah” şüarları səsləndirildi. Təbillər çalınırsa, Allahın adıyla şüarlar səslənirsə demək türk ayaqdadı.

“Necip Fazıl” oratoriyası “Marş” hissəsindən

*Allahın, seçtiği kurtulmuş millet!
Güneşten başını göklere yükselt!
Yürü, altın nesli o tunç Oğuz'un!
Adet küçük, zaman çabuk, yol uzun.
Allah, millet! Allah, millet!
Allah millet! Millet Allah! [35]*

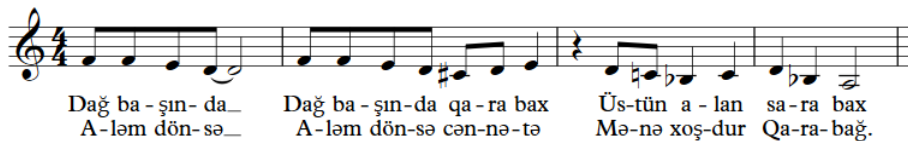
Nümunə 12

“Marş”



“Əsgər marşı”ndan “Necip Fazıl” oratoriyasına qədər izlədiyimiz 25 il müddətində bəstəkarın yaradıcılığında xalqın bu qədər sevdiyi mahnı intonasiyasının nə boyda təkamül prosesinə uğramasının şahidi olduq. “Əsgər marşı”ndan “Necip Fazıl” oratoriyasına sürən bu yolda zəncirin daha bir neçə aralıq bəndini də qeyd etməliyik. C.Quliyevin bəstəkarı olduğu daha iki – “Fəryad” [30] (1993, rejissor Ceyhun Mirzəyev), “Sarı gəlin” (1998, rejissor Yavər Rzayev) filmlərinə yazılmış musiqi vətənpərvərlik mövzusunun davamı olaraq həmçinin “Əsgər marşı”nın intonasiyasının inkişaf mərhələləridir. “Fəryad” filmində “Əsgər marşı” orkestrləşmiş və xorun ifasında daha maraqlı səslənmə kəsb edərək filmin süjet xəttində də dramaturji yük daşıyır. Filmin sonunda səslənən “Marş” [29] intonasiya cəhətdən həm filmin, həm də xalqın yaddaşına pərçimlənmiş melodiyanın inkişafını yüksək səviyyəyə qaldıraraq Qarabağ savaşının səs simvoluna çevirir (Nümunə 13). Burada biz “Əsgər marşı”nın nəqərat hissəsindəki intonasiyanı kişi xorunun ifasında dərhal tanıya bilərik.

Nümunə 13



Xalq bayatısının sözlərinə (*Bu dağlar, qoşa dağlar. Verib baş-baş dağlar. Yarım səndə gəzibdi, Səni yüz yaşa, dağlar.*) yazılmış bu musiqinin bəstəkarın vətənpərvərlik mövzusu üçün ən məqbul saydığı marş janrında olması Qarabağ müharibəsini bu dövrdə yaranmış musiqi nümunələri ilə birgə ümumtürk savaş tarixinə əlavə edərək əsgəri musiqi ənənələrinin davamı kimi səciyyələndirir.

Əslində, xalqın hansısa bir melodiyanı bəyənib yaddaşlarda saxlaması kiçik hadisə deyil. Bir gün planetar miqyasda fəlakət baş versə, bütün musiqi alətləri, orkestrlər, musiqişünas çalışmaları, kitabxanalar və yazılı mənbələr yoxa çıxsın Vətəni qorumağı müqəddəs borcu bilən türk əsgərləri ilə yanaşı balaca-balaca uşaqlar lazım gəlsə qazan qapağını tıqqıldadaraq “Əsgər marşı”nı oxuyub fəxrlə addımlayacaq. Əbədi mövzularda yazmağa çalışmaq, yaddaşlara müraciət edərək əski obrazları oyada bilmək, xalqın dilində oturmuş intonasiyaları bəs-

təkar niyyətinə tabe edərək milli sərhədləri aşan əsərlər yaratmaq C.Quliyevi aid etdiyimiz neofolklor cərəyanının əsas fərqləndirici xüsusiyyətidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Ak Ahmet Şahin. Türk Musikisi Tarihi. İstanbul, Akçağ Yayınları, 2002, 364 s. ISBN 975-338-427-0 URL:https://turuz.com/storage/Music/2018/315-Turk_Musiqisi_Tarixi-Ahmet_Shahin_Ak-363s.pdf
 2. Çelik Latif. Turkische Spuren in Deutschland. (Almanya'da Türk izleri) Alperen Çelik (Übersetzer). Gebundene Ausgabe – 22. Oktober 2008, 268 s. ISBN-13: 978-3936172089
 3. Əsədullayeva K. Eyniadlı “Rast” muğam qəlibləri. // “Konservatoriya” jurnalı, 2010-1, s.42-46 URL:<http://konservatoriya.az/lib/Konservatoriya%202010-%201.pdf>
 4. Ögel Bahaeddin. Türk Kültür Tarihine Giriş. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınlar, Cilt:8, Ankara: Kültür Bakanlığı, 2000. 638 s. ISBN 975170880X.
 5. Ögüt Osman Aydın (Türkiye). Azərbaycan hərbi orkestr.// “Musiqi dünyası”, 2001, N3-4. URL:<http://www.musigi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=133>
 6. Ögüt Osman Aydın (Türkiye). Askeri Bandolar tarixi. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2002/1-2, s.66-71
 7. Popescu-Judetza Eugenia. Turk Musiqi Kulturun Anlamlari. Çevireni Bulend Aksoy. İstanbul, Bağcılar, 2007, 105 s. ISBN 975-7652-50-4 URL:https://turuz.com/storage/Music/2018/313-Turk_Musiqi_Kulturun_Anlamlari-Eugenia_Popescu-Judetza-Bulend_Aksoy-2007-105s.pdf
 8. Rauf Yekta Bey. Turk Musiqisi. Fransızcadan çeviren: Orxan Nasuhioglu 255 s. URL:https://turuz.com/storage/Music/2017/0268-Turk_Musiqisi-Rauf_Yekta_Bey-Chev-Orxan_Nasuhioglu-255s.pdf
 9. Şahiner Necmeddin. Mehter Avrupa'yı Titreten Musiki. İstanbul, ElipsKitap, 2007, 96 s.
 10. Şahiner Necmeddin. Mehter ve Marşları. Anahtar Yayıncılık. İstanbul, 1993, 134 s.
 11. Vural Timur. Türk Askeri Müziğinin Savaşlardaki Yeri ve Önemi. // Turan stratejik araştırmalar merkezi dergisi. 2012, cilt: 4, sayı: 13, s.66-74 URL:https://turuz.com/storage/Music/2018/300-1-Turk_Asker_Muzighinin_Savashlardaki_Yeri_Ve_Onemi-Timur_Vural-9s.pdf
- Saytoqrafiya:**
12. Alay Marşı / Türkü Sözleri. URL:<https://www.dersimiz.com/sarkilar/alay-marsi-982.html>
 13. Arslanbek Sultanbekov - Fetih Marşı [© 2020 Bozdağ Film] URL:<https://www.youtube.com/watch?v=01NHGRUcUwU>
 14. Cavanşir Quliyevdən plagiat iddiasına sət etiraz: “Əsgər marşı”nın musiqisi məndən başqa heç kimə məxsus deyil” // Strateq.az saytı. 31 İyul 2017 URL:<https://strateq.az/medeniyyet/187235/cavansir-quliyevd%C9%99n-plagiat-iddiasina-s%C9%99rt-etiraz.html>

15. Cavanşir Quliyev: Əsgər marşını Laçın batalyonu üçün bəstələmişdim.
Osmanqızı.TV URL:<https://www.youtube.com/watch?v=atgnahl5ero>
 16. ÇANAKKALE ...!!! URL:<https://www.youtube.com/watch?v=W8MchahYFVI>
 17. Esger marsi ve ya Alay marsi. Globe newstv.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=CNq5vpONpWU>
 18. Esger marşı (Vətən məni yetişdirib...), piano tutorial + notlar, Cavanşir Quliyev.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=QhMkrz5X6Ts>
 19. İlhami Gökçen. İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu - Mehter [CD Tanıtım ve Eleştirisi]... URL:http://www.musikidergisi.com/haber-4676-istanbul-tarihi-turk-muzigi-toplulugumehter-cd-tanitim-ve-elestiri%E2%80%A6A6_ilhami_gokcen.html
 20. İslam ansiklopedisi. Rifat Bey, Sermüezzin.
URL:<https://islamansiklopedisi.org.tr/rifat-bey-sermuezzin>
 21. Laçın Alayı. Feysbuk səhifəsi.
URL:<https://www.facebook.com/1137473169745897/videos/285389708731563/>
 22. Mehter Marşı Nedir, Tarihçesi, Özellikleri ve Mehteran Marşları Videosu. Osmanlı muzik və musiki. Türk-21 Ocak 201 <http://osmanli.site/osmanli-muzik-musiki-sultan/mehter-marslari-mars-nota/mehter-marsi-nedir-tarihcesi-ozellikleri-mehteran-marslari-videosu/>
 23. Mehter Dünyanın En Eski Askeri Bandosu - Hücüm Marşı ve Gülbang
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=7VG5HU9U4QY>
 24. Mehter marşları - Ceddin deden
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=10aFs111ego>
 25. Məşhur əsgər marşı necə yaranıb? Karabakhmedia.az informasiya saytının səhifəsi. URL:<https://www.facebook.com/watch/?v=1943179082626355>
 26. “SÖZ” serialından Alay Marşı
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=yzyCXPf9D5M&t=188s>
 27. Türk Kurtuluş Savaşı Kolajı. Genelkurmay Başkanlığı.
URL:<https://fb.watch/2TSp246dR2/>
<https://www.facebook.com/watch/?v=1931321900455376>
 28. Vikikaynak. Alay marşının sözləri Osmanlı türkcəsində
URL:https://tr.wikisource.org/wiki/Alay_Mar%C5%9F%C4%B1
 29. Cavanşir Quliyev - Marş ["Fəryad" filminin fon musiqisi]
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=c7tAGYbAQ64>
 30. “Fəryad” filmi (1993, rejissor Ceyhun Mirzəyev),
URL:<https://tvseans.az/az/film/597/feryad>
- Notoqrafiya:**
31. Alay marşı. Rast. Annem beni yetiştirdi. Nota. Müzik: Rifat Bey.
URL:<https://www.dersizlesene.com/var/article/images/13908.gif>
 32. Eskişehir Marşı Notası. 8 Şubat 2015 Pazar URL:<http://can-muzik.blogspot.com/2015/02/eskisehir-mars-notas.html>
 33. Quliyev C.R. Seçilmiş mahnılar [not +CD]: piano ilə oxumaq üçün: 4 cildə I cild. B.: Apostrof ÇE, 2010, 448 s.

34. Quliyev C.R. Vətən nəğmələri. Piono ilə oxumaq üçün. B.: Qanun, 2019, 92 s. [not + CD]
35. Quliyev C.R. “Necip Fazıl” oratoriyası. Əlyazma. 2016. s.76
36. Mehter Marşı – Ceddin Deden Neslin Baban – Nota
<https://www.gitaregitim.net/mehter-marsi-ceddin-deden-neslin-baban-nota-tab/>
37. Mehter Notaları. URL:<http://www.istanbulmehter.com/index.php/mehter-istanbul/83-mehter-notalari.html>

Манафова Гульнара

Научный сотрудник лаборатории
«Реставрация и совершенствование народных инструментов» в АНК,
Кандидат на соискание ученой степени АНК

«СОЛДАТСКИЙ МАРШ» ДЖАВАНШИРА КУЛИЕВА КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ТЮРКСКОЙ ВОЕННОЙ МУЗЫКИ

Резюме: В статье дается сравнительный анализ знаменитого «Солдатского марша» Джаваншира Кулиева с турецкой военной музыкой и с маршами мехтер, которые объехали весь мир. Основная цель – развеять слухи о плагиате «Солдатского марша» и привести ясность этому вопросу. С этой целью производится интонационный, ладовый анализ произведения и музыкальная форма марша сравнивается с другими образцами турецкой музыки. В качестве примера для сравнения были избраны марши мехтер, написанные на одни и те же слова и схожие по мелодии. В результате выяснено, что «Солдатский марш» – это оригинальное произведение и продукт творческого замысла композитора. Кроме того, анализируется оратория «Неджип Фазиль» как пример реализации оригинальной авторской идеи, переинтонирование знаменитой мелодии в ином, более высоком масштабе. В этом произведении обнаружены целые сцены, основанные на интонации знаменитого марша, которые представляют ценность для всего тюркского мира в плане общности идей.

Ключевые слова: Джаваншир Кулиев, «Солдатский марш», оратория «Неджип Фазиль», мехтерские марши, военная музыка

Manafova Gulnara

Researcher in the laboratory
“Restoration and improvement of national instruments”
of Azerbaijan National Conservatory,
Candidate for a degree of ANC

"SOLDIER'S MARCH" BY JAVANSHIR KULIEV AS A CONTINUATION OF TRADITIONS OF TURKISH MILITARY MUSIC

Summary: The article provides a comparative analysis of the famous "Soldier's March" by Javanshir Guliyev with Turkish military music and with mehter marches that

have traveled all over the world. The main goal is to dispel rumors about plagiarism of the "Soldiers' March" and clarify this issue. For this purpose, an intonation, modal analysis of the work was made, and the musical form of the march is compared with other samples of Turkish music. As an example, for comparison, the mehter marches were chosen which was written on the same words and similar in melody. As a result, it was found out that the Soldier's March is an original work and a product of the composer's creative intention. In addition, the oratorio "Nejip Fazil" is analyzed as an example of the implementation of the original author's idea, reintoning of the famous melody on a different, higher scale. Whole scenes based on the intonation of the famous march were found in this work, which are valuable for the entire Turkic world in terms of common ideas.

Keywords: Javanshir Guliyev, "Soldier's March", oratorio "Nejip Fazil", mehter marches, military music

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

Günəl BƏKİROVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı
Elmi rəhbər: sənətsünaslıq namizədi, dosent Leyla Məmmədova
Ünvan: Ş.Bədəlbəyli 98
Email: gunel.bakirova.88@mail.ru

ORNAMENTALLIQ CÖVDƏT HACIYEVİN “BALLADA” VƏ AQSİN ƏLİZADƏNİN “DASTAN” ƏSƏRLƏRİNİN İMPROVİZƏ ÜSLUBUNUN İFADƏ VASİTƏSİ KİMİ

Xülasə: Məqalədə C.Hacıyevin “Ballada” və A.Əlizadənin “Dastan” fortepiano əsərləri əsasında ornamentallığın tipologiyası aparılmışdır. Eyni zamanda burada ornamentlər kateqoriyası Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano opuslarının improvizə üslubunun ideyalarından biri kimi nəzərdən keçirilmişdir. C.Hacıyevin “Ballada”-sında iki və ya daha çox elementdən ibarət mürəkkəb bəzəklərin tərkibi təhlil edilib. A.Əlizadənin “Dastan” pyesində əsasən tərkibində müasir harmoniya elementləri ilə sadə ornamentallıq improvizə şərtlərinə xidmət edir.

Açar sözlər: Azərbaycan fortepiano musiqisi, bəzəklər, C.Hacıyev, A.Əlizadə, ornamentallıq, improvizə üslubu, mordent, grupetto, trel

XX əsr tarixində bəstəkar yazı texnikası, musiqi üslubları maraqlı şəkildə cərəyan edir. XX əsrin bəstəkar musiqisinə improvizə üslubunun müdaxiləsi vacib ideyalardan biri oldu. Əlamətdar haldır ki, Azərbaycanda XX əsrin 30-40-cı illərində bu improvizəlik bəstəkar musiqisində muğam frazaları, sekvensiyalar və təkrarlanan strukturlar şəkildə təzahür edirdi. Paralel olaraq, elə həmin illərdə muğam və caz improvizə üsullarının Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisində birləşməsi yeni sintez komponentlərini həyata gətirdi.

Maraqlıdır ki, Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti tarixində sadə və mürəkkəb ornamentallıq improvizə opuslarının tərkibində aparıcı ifadə vasitələri qisminə çıxış edir. Nümunə olaraq Azərbaycan fortepiano musiqisində improvizə xüsusiyyətli əsərlərdən C.Hacıyevin “Ballada” və A.Əlizadənin “Dastan” pyeslərinin mətnində ornament şəkillərinə diqqət yetirək. İmprovizə xüsusiyyətli əsərlərin tərkibində ornamentallığın tipologiyasını tədqiq etməklə, şübhəsiz ki, ornamentallığın müqayisəli planda oxşar və fərqli cəhətlərini aşkar etmək mümkündür.

Azərbaycan bəstəkarlarının improvizə üslubunda yazılmış əsərlərində sadə və bir çox orijinal tərkibli mürəkkəb ornamentallıq fiqurlarını və ya ornament birləşmələrini izləmək mümkündür. Belə ki, mürəkkəb ornamentallıq fiqurları formanın mövzularını təşkil edən əsas element rolunda çıxış etmək, eləcə də muğam qanunlarına əsaslanmaqla yanaşı, konstruktiv komponent kimi də özünü göstərir. Musiqişünas S.Biryukov improvizə amili üçün xarakterik olan modelləş-

dirmə üsullarını iki xüsusi qrupa ayırır: “Bura motor impulsuna arxalanma (melizmlərə üstünlük verilməsi, improvizəli musiqidə virtuoz passajlar) və fərdi strukturların sitat şəklində istifadəsi (improvizəçinin tanınan üslublarda məşhur mövzulardan qəfil, amma çox yerində sitat gətirmə bacarığı) aid edilə bilər” [7, s.10].

Azərbaycan fortepiano musiqisində improvizə tərzinin əks olunmasına ən parlaq nümunələrdən biri C.Hacıyevin məşhur “Ballada” (1950) əsəridir [14; 16]. Professor, pianoçu H.Məhərrəmov belə qeyd edir: “Burada muğama xas olan lirik və dramatik başlanğıcın üzvi şəkildə vəhdəti əsərin əsas obraz dairəsini təşkil edir. Musiqinin dəyişkən metro-ritmik ölçünün daim növbələşməsi şəklində təzahür edən daxili pulsasiyası da pyesin muğam improvizə xüsusiyyətini vurğulayır” [8, s.116].

C.Hacıyevin “Ballada” opusu mürəkkəb üç hissəli formada Gis mayəli şur məqamında yazılmışdır. Əsərin kənar hissələrinin improvizə xarakterli, orta hissəsinin isə dəqiq ritmik quruluşa malik olması da onu muğamın strukturuna yaxınlaşdıran məqamlardandır. “Ballada”nın 1-30 və 59-72-ci xanələri improvizə xüsusiyyətlidir. Hər iki hissədə improvizəliliyin öz quruluşuna görə bir-birindən fərqlənir. Professor T.Seyidovun araşdırmalarından belə bir fikri qeyd edək: “müəllifin istifadə etdiyi fortepiano ifadə vasitələrinin zənginliyi “Ballada”nın təzadlı məzmununu müəyyən edir. Əgər birinci hissədə xırda, ornamental çalğı texnikası tətbiq edilirdisə, ikinci hissədə oktavalı akkord massivinin təqdimatı və əllərin çarpazlaşma üsulu ilə faktura mürəkkəbləşir” [10, s. 42]. T.Seyidovun bu fikirlərini kənar hissələrə aid edir. Belə ki, pyesin birinci hissəsində improvizə tərzini ornamental vasitələrlə təsvir olunur, reprizdə isə improvizə əsasən harmonik plan əsasında izlənilir. “Ballada”nın birinci hissəsinin quruluşunu (*Andante cantabile*) $a+b+a_1$ sxemi ilə göstərmək olar.

Professor O.Abbasquliyev C.Hacıyevin “Ballada” opusunu ifa-təfsir məsələlərini araşdıraraq yazırdı: “Ballada” reçitativ xarakterli 5 xanədən ibarət musiqi cümləsi ilə başlayır və bu ilk fraza dinləyicini əsərin obraz dairəsinə dərhal daxil edir. Bu fraza sərt, nəqli xasiyyətli, amma həmçinin daxilən təmkinli xarakterdədir. Sol əl partiyasında xromatik hərəkətlər reçitativliyi bir az da gücləndirir və sonradan yuxarı səsin hərəkəti ilə birləşən tam müstəqil xətt kimi görünür” [6, s. 6]. Əsərin ekspozisiyasının “a” hissəsini təşkil edən ilk 7 xanədə üst qat özündə məqam intonasiya xüsusiyyətlərini əks etdirməklə, digər hissələrin improvizə fakturasını formalaşdırır. Burada “dis¹-gis¹” səslərindən təşkil edilən xalis kvarta intervalı əsərin əsas intonasiyasını özündə əks etdirir. Mövzu xromatik hərəkət üzərində qurularaq fərqli registr səslənməsini, eləcə də özünəməxsus səs çalalarının əldə edilməsini şərtləndirir. Daha sonra hər iki hərəkət tədricən bir-biri ilə yaxınlaşaraq sonda (6-7-ci xanələrdə) qovuşur [8, s. 117]. Yuxarı, daha sonra aşağıya doğru istiqamətlənən melodiyanın bu fraqmentində bloklara bölünməsinə və həmin blokların ornamentallıq vasitəsilə əlaqələndirilməsini müşahidə etmək

olar. Ornamentallıq əsasən melodiyanın aşağıya doğru hərəkəti zamanı (1-2-ci xanələrdə) istifadə edilmişdir. Verilmiş bölmənin əsas “intonasiya nöqtəsini” (İqumnov) [11, s. 260] təşkil edən “cis²” səsi forşlaq vasitəsilə verilmiş və melodiyanın digər əsas səsinə təşkil edən “fis¹” ilə passajla birləşdirilmişdir (3-cü xanə). Dördüncü xanədə isə hər iki əldə eyni mövzu səslənir və burada “eis-fis” səsləri nota fiksasiya edilmiş forşlaqı xatırladır. Beşinci xanə passaj və qrupetto birləşməsindən yaranan ornamental fiqur forşlaqla, altıncı xanə tremolo ilə “gis” səsinin oxunulması ilə yekunlaşdırılmışdır (nümunə № 1). Təhlil edilən parçadan aydın görünür ki, ornamentallıq məhz şur məqamının mayəsi və əsas tonu ətrafında yaranır.

Nümunə № 1. C.Hacıyev “Ballada” (1-7 xanələr)

Andante cantabile

Əsərin melodiyanın sxemi

The musical score is presented in three systems. The first system (staves 1-2) shows a melody with triplets and a sixteenth-note passage labeled 'acciaccatura + passaj'. The second system (staves 3-4) shows a more complex passage labeled 'acciaccatura + passaj + qrupetto + acciaccatura'. The third system (staves 5-6) shows a tremolo passage labeled 'tremolo' and a triplet passage labeled '3'.

“Ballada”nın ikinci tematik elementi (b) sekstoldan ibarət kiçik passajdan başlayır və akkordlar vasitəsilə inkişaf etdirilir. “b” hissəsi 8-18-ci xanələri əhatə edir. Sekstoldan təşkil edilən kiçik passajlar həm bas registr və həm də digər par-

tiyada təkrar edilərək muğamda mövcud olan imitasiyalılığı xatırladır. 18-ci xanədə hər iki əldə verilmiş unison passaj isə birinci bölmənin orta hissəsini a_1 ilə birləşdirir (18-28-ci xanələr). Burada melodiya “Simayi-şəms”-in intonasionaları üzərində qurulmuşdur. Məhz birinci hissənin dinamik reprizində (a_1) səs ətrafında gəzişmə, xırda ornamentallığı müşahidə etmək olar (22-ci xanə). Professor O.Abbasquliyev bu parçanın təhlilində qeyd edir: “Daha sonra muğam ruhunda tərtib edilmiş iki xanəlik improvizədə xırda ölçülü notlar müəyyən mürəkkəb ornamentallıq yaradır” [6, s. 9]. Burada melodik xəttin səslənməsi zamanı “d” və “dis” səsləri vasitəsilə xırda notların qaçışında işıq və tündləşmə effekti hiss olunur. Qeyd edilən hissə bizə spesifik şur kadansını xatırladır və burada ornamentallıq bir başa olaraq məqamın xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. Əsərin üçüncü hissəsində (A_1 , 59-72-ci xanələr) mövzu variasiya şəklində keçir. Bu hissənin improvizə üzərində qurulmasına baxmayaraq, burada ornamentallıq növlərindən yalnız arpecio istifadə edilmişdir (Bax: nümunə № 2):

Nümunə № 2. C.Hacıyev. Ballada (22-23-cü xanələr).

Andante cantabile



Beləliklə, C.Hacıyevin “Ballada” əsərini ornamental baxımdan tədqiq edərkən əsərdə mürəkkəb ornamental formullardan istifadə olunmasını müəyyən etmək mümkündür. Burada ornamentallıq əsasən blokları birləşdirən vasitə kimi çıxış edir. Qeyd edək ki, əsərdə polifonik elementlərlə bərabər ornamentallıq nota fiksasiya edilmiş şəkildə, əsasən forşlaq (forşlaqın “acciacitura” növü), passaj, tremolo, qrupettodan istifadə edilmişdir. Eyni zamanda burada pillələr arası gəzişmə mühüm əhəmiyyətə malikdir ki, bu da birinci hissəsinin həm muğama, həm də ornamentallığa xas olan əsas xarakterik cəhəti rolunda çıxış edir.

Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində ilk dəfə olaraq A.Zeynallı yaradıcılığında əks olunan improvizə intonasional üslub A.Əlizadənin yaradıcılığında yeni mərhələdə öz maraqlı davamını tapmışdır [13]; 15]. A.Əlizadənin 1986-cı ildə yazdığı məşhur “Dastan” əsərini improvizə üslubuna nümunə kimi göstərmək olar. Müəllifin əsərinin əlyazmasında qeyd etdiyi “saqa” ifadəsi (“Dastan” – fortepiano üçün saqa) ballada mənasında başa düşülür ki, bu da onun xarakterini özündə əks etdirir. “Əsər ümumilikdə, sonistik, “pastel” boyalarla yazılmışdır. Burada fakturanın hər bir elementi dərin lirik planlı məna yükünə malikdir və ucadan səslənən “gurultu” incə ton və çalarların ümumi təravətinə

xələl gətirmir” [12, s. 6]. A.Əlizadənin yaradıcılığına xas olan folklor musiqisindən istifadə prinsipləri bu əsərdə də başlıca xüsusiyyət rolunda çıxış edir. Onun müəllifi olduğu digər əsərlər arasında, o cümlədən kamera orkestri üçün yazılmış “Pastoral” və “Aşıqsayağı”, simfonik orkestr üçün “Kənd süitəsi”, “Abşeron lövhələri”, “Şirvan lövhələri”, “Bayatılar” kimi xor əsərlərində də folklordan dolğunluğu ilə istifadə edilmişdir. Bu səbəbdən “Dastan” əsəri Azərbaycan fortepiano musiqisində milli musiqinin xüsusiyyətlərinə, xalq musiqisinin intonasionalarına, o cümlədən folklora əsaslanan orijinal kompozisiya kimi maraq kəsb edir. Əsərin belə adlandırılması təsadüfi deyildir. Məlumdur ki, aşiq incəsənətində dastan ən geniş yayılmış janrlardan biridir və əsər adının xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. “Dastanlar digər janrlardan fərqli olaraq musiqi ilə sıx bağlıdır... Dastanlar XX əsrdən başlayaraq aşiq musiqisi professional bəstəkar yaradıcılığında yer alaraq orijinal musiqi ilə sintez olunur. Bunun nəticəsi kimi epik ənənələrin aşiq dastançılığı bəstəkarlarda böyük maraq yaradır” [3, s. 66-67]. Pyesin improvizə xüsusiyyətini musiqi cümlələri arasında pauza, sərbəst metro-ritm, dramaturji prinsipin dalğavarı formada qurulması, kadansın variantlaşdırılması və s. amillər müəyyənləşdirir. Professor T.Seyidov bu əsərin xüsusiyyətlərindən danışarkən onu bu şəkildə xarakterizə etmişdir: “Aşiq Əlizadənin “Dastan” əsəri folklor istiqamətli orijinal bir nümunədir, müasir musiqi ifadə vasitələrinə istinadən, xalq əfsanəsi ruhunda yaradılmışdır... Həmin əsəri janr əlamətlərinə görə rapsodiyaya aid etmək olar. Daha dərin analoqlar aparmaqda davam etsək, onu epik rəvayətlə əlaqələndirmək mümkündür” [5, s. 243]. Məşhur avstriyalı bəstəkar Ulfa Diter Soyka “Dastan” əsərinin ifasını dinlədikdən sonra onun aşiq ənənələrinin müasir fortepiano musiqisinə tətbiq olunduğu ən parlaq nümunələrdən biri olmasını qeyd etmişdir [1, s. 371].

“Dastan” əsərində xalq musiqisi ilə bağlı olan melodiya tipindən istifadə edilmişdir. Əsərin fakturası üç xətdə təqdim edilib. Burada bas registr “do” rast, üst partiyalar isə “re” şurda təqdim olunmuşdur ki, şur məqamının xüsusiyyətlərindən irəli gəlir və maye və əsas tonun göstərilməsi məqsədini daşıyır. Verilən nümunə əsərin mövzusunun kiçik fragmenti əks etdirir. Mövzu “Şur” muğamının elementlərindən və intonasiya xüsusiyyətlərindən istifadə edilməklə bəstələnmişdir. Epik əsər olan “Dastan” aşiq janrının xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirməklə sazı imitasiya edir. Müəllif aşiq sənətinin məğzini çatdırmaq məqsədilə onun intonasiya xüsusiyyətlərindən, akkord, ritm və səs çıxarma üsullarından istifadə etmişdir [12, s. 5].

Əlbəttə, bütün bu məqamlar “Dastan” pyesində ornamentallığın orijinal şəkildə təzahürünə səbəb olmuşdur. Biz burada ornamentallığın ənənəvi tətbiqi ilə yanaşı, melodiyanın tərkibində “bərabərhüquqlu vahid” (Z.Dadaşzadə) kimi çıxış etməsini də müəyyənləşdirə bilərik [1, s. 393]. Belə ki, bəzəklər musiqi mətninə xırda notlar vasitəsilə, eləcə də fiksasiya edilmiş şəkildə verilmişdir. Əsər fortepianonun əsasən kənar registrlərində təqdim olunur ki, bu da pyesin dramatik-fa-

ciəvi və lirik xarakteri ilə tamamilə uyğundur. Pyes kiçik musiqi cümlələrinin əsasında qurularaq biri digərindən fermata ilə ayrılmışdır. Dramatik əhval-ruhiyyəli passaj və tremolo növbələşməsi bas registrində, lirik xarakterli mövzu isə əsasən ikinci və üçüncü oktavada səslənir. Bu həm də təzad yaradır. Burada əsərin bir arxitektonik sütununu passaj və tremolo, digər blokunu isə lirik melodiya təşkil edir. Lirik-dramatik xarakterli mövzuda əsasən sadə bəzək növlərindən istifadə edilmişdir. Burada sadə melizm növləri melodiyanı bəzəməklə onun intonasiya gücünü artırmış olur. Bu cür təqdimat əsasən əsərin 17-41-ci xanələrini əhatə edir (Bax: nümunə № 3):

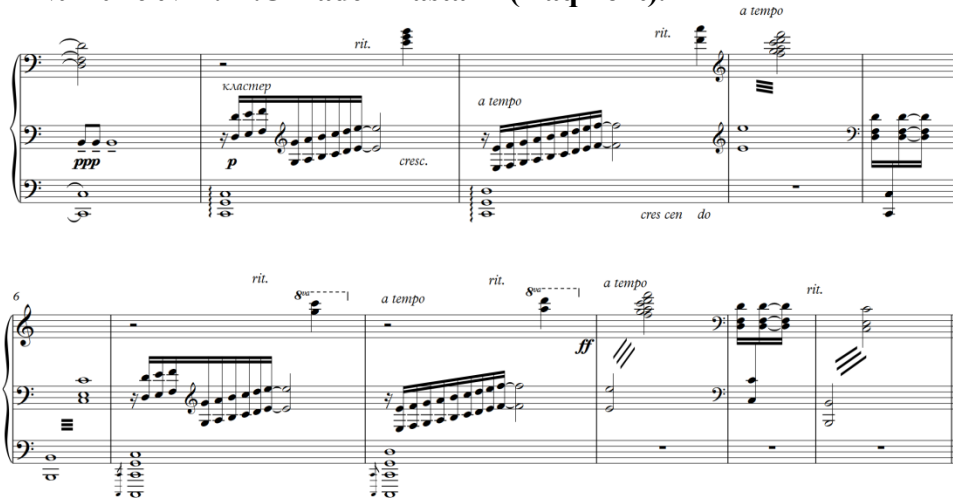
Nümunə № 3. A.Əlizadə “Dastan”

The musical score for Nümunə № 3, A.Əlizadə "Dastan", is presented in a standard musical notation format. It consists of four systems of staves. The first system includes a bass staff with a "sub ff" marking and a treble staff with a "pp" marking and the instruction "leggiro legato". The second system continues the piece with various dynamic markings and musical notations. The third system features a "pp" marking and the instruction "ne синхронно". The fourth system includes a "ppp" marking and a "pp" marking. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others being rests or single notes. The notation shows various musical techniques like tremolos and melisms, particularly in the lower register.

Ornamentallığın özünəməxsus formada təqdim olunduğu məqamlardan biri də tremola elementinin klaster səslənməsidir. “d-e²” səsləri arasında oktavali qammavari hərəkət, klaster səslərin “yığılması”, pedalda uzadılması (45-ci xanə) (bu klaster monumental sonor kimi sanki “donur”) yuxarıya doğru istiqamətlənmiş passajı xatırladır. Bu məqamı 45-54-cü xanələrdə də müşahidə etmək olar ki, bu da fakturanın ornamentallaşmasına səbəb olur. Xüsusilə, burada a tempo-rit.,

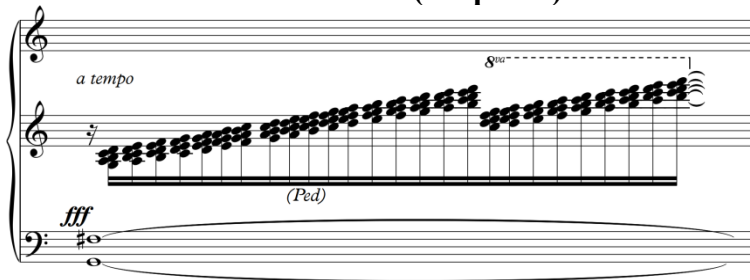
eləcə də tədricən kresçendo olunması ornamentallığın koloristik əhəmiyyətini artırmış olur. Əsərdə forşlaq və tremoladan istifadə edilmişdir (Bax: nümunə № 4):

Nümunə № 4. A.Əlizadə “Dastan” (fragment).



Effekt əhəmiyyəti daşıyan passaja həm də 83-cü xanədə rast gəlinir. Burada böyük septima intervalında orqan bünövrəsi üzərində monumental akkordlu passaj dörd oktavı əhatə edir və pedal vasitəsilə üç fortedə səslənir (Bax: nümunə № 5):

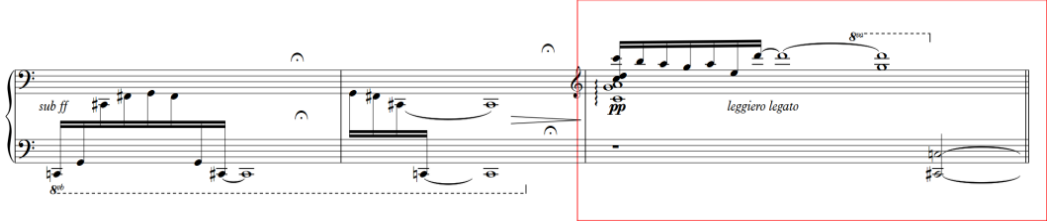
Nümunə № 5. A.Əlizadə “Dastan” (fragment).



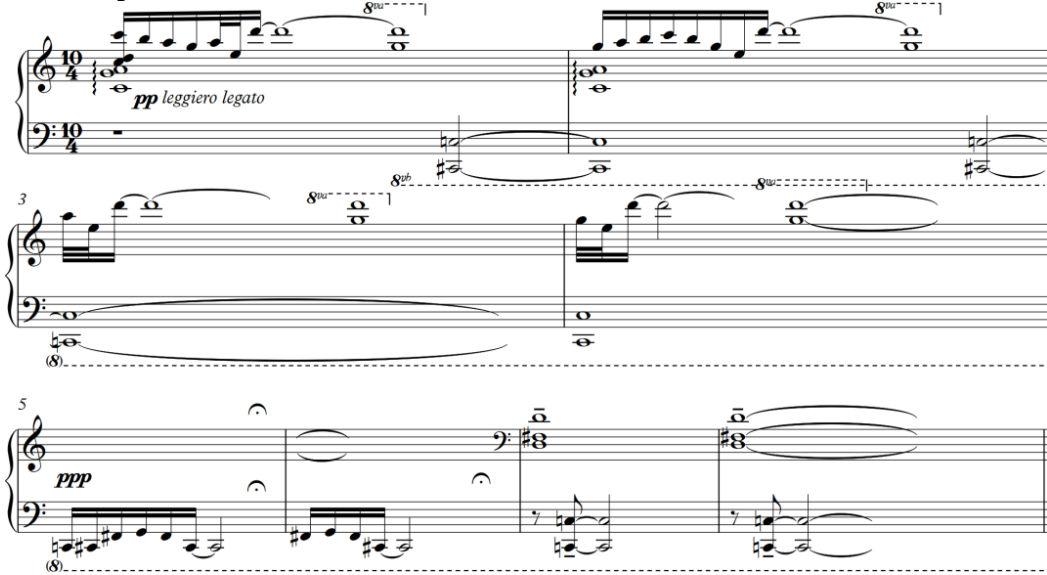
Qeyd edildiyi kimi, “Dastan” əsərində əsasən sadə bəzəklərdən istifadə edilmişdir və onlar not mətninə həm xırda notlar, həm də fiksasiya olunmuş şəkildə verilmişdir. Not mətninə fiksasiya edilmiş sadə bəzək növlərinə əsərin repriz hissəsində təsadüf edilir. Burada 86-cı xanədən başlayaraq bəzəklər melodiyanın tərkibində göstərilmişdir. Eyni zamanda bu həm də ekspozisiyadakı melodiyanın variantlaşdırılmasına nümunədir (15-ci xanə ilə). 86-cı xanədə 32-liklərlə verilmiş “g¹-e¹” mordenti xatırladır. Burada eləcə də 88-89-cu xanələrdə də nota fiksasiya edilmiş mordenti müəyyənləşdirmək mümkündür (Bax: nümunə № 6):

Nümunə № 6. A.Əlizadə “Dastan” (fragment).

Ekspozisiya hissəsi:



Repriz hissəsi:



Göründüyü kimi, A.Əlizadənin “Dastan” fortepiano pyesində sadə ornamentallıq növlərində mürəkkəb müasir harmoniya elementləri istifadə olunmuşdur. C.Hacıyevin “Ballada”sında isə ornamentallıq əsasən blokları birləşdirən vasitə kimi çıxış edir. Burada ornamentallığı pyesin ekspozisiya bölməsində müşahidə etmək olar. A.Əlizadənin “Dastan”nda isə sadə ornamentallıq melodiyanın notlarını bəzəyir və koloristik funksiyanı yerinə yetirir. Onlar əsərin müəyyən fragmentlərində verilmişdir. Bəstəkar bəzəklər vasitəsilə aşıq musiqisinin xüsusiyyətlərini çatdırmağa nail olmuşdur.

Beləliklə, Azərbaycan fortepiano musiqisində improvizə xüsusiyyətli əsərlərdə əsas ifadə vasitəsi kimi çıxış edən ornamentallıq müxtəlif formada özünü göstərir. İmprovizəlik müxtəlif planlı olsa da, ornamentallıqdan əsərdə bütünlüklə və ya hər hansı hissədə istifadə edilə bilər. Məsələn C.Hacıyevin “Ballada”sının kənar hissələri improvizə təbiətli olmasına baxmayaraq, yalnız ekspozisiya bölməsində ornamentallıqdan istifadə edilmişdir. Bəzi əsərlər isə passaj və

ornamentallığın növbəli şəkildə təqdim olunmasından ibarət olur ki, burada A.Əlizadənin “Dastan” əsəri bu xüsusiyyətlərinə görə oxşardır.

Təhlil olunan əsərlərdə isə ornamentallıq özünü əsasən aşağıdakı formalarda göstərir:

- muğam vasitəsilə əldə edilən ornamentallıq;
- aşiq musiqisinin xarakterik xüsusiyyətlərinə əsaslanan ornamentallıq.

Bu isə həmin əsərlərdə ornamentallığın onların aid olduğu improvizə xüsusiyyətlərindən irəli gəlməsini qeyd etməyə imkan verir. Azərbaycan musiqisində muğam sənəti ornamentallıq ensiklopediyası rolunda çıxış edir. Burada müxtəlif tərkibli ornamental formullar üstünlük təşkil edir. Bu səbəbdən muğam üzərində əldə edilən improvizəlikdə mürəkkəb ornamentallıq özünü göstərir və “Ballada” əsərində ornamentallığın daha miqyaslı olması, həm də burada muğam intonasiyalarının daha dolğun şəkildə istifadəsi ilə bağlıdır.

C.Hacıyevin “Ballada” əsərində ornamentallıq əsasən not mətninə fiksasiya edilmişdir “Burada bəzəklər əsas tonun “oxunması” prinsipi (İ.Abezqauz) ilə yanaşı, Azərbaycan milli musiqisinə xas kiçik tonlara bölünmə, xüsusi detonasiya və s. məqsədi ilə həyata keçirilir” [9, s.8]. Biz bu xüsusiyyətləri “Ballada” əsərini “Şur” muğamı ilə əlaqələndirən zaman müşahidə edə bilərik [2]:

Nümunə № 7. “Şur” muğamından kiçik fraqment (Bərdəst hissəsi).

Ad libitum. Senza misura ♩=75



Digər tərəfdən isə A.Əlizadənin “Dastan” əsərində fərqli ornamentallıq özünü göstərir. Məlumdur ki, aşiq musiqisinə əsasən zəngin melizmatika, sadə ornamentallıq xarakterikdir. Aşiq musiqisinin xüsusiyyətlərini və ya priyomlarını özünə əks etdirən “Dastan” əsərində də daha çox sadə ornamentallıq nəzərə çarpır. Nümunə üçün Azərbaycan aşiq musiqisinin məşhur tədqiqatçılarından olan T.Məmmədovun “Azərbaycan aşiq yaradıcılığı” adlı kitabında verilmiş aşiq havalarına nəzər yetirsək sadə melizmlərdən istifadəni qeyd edə bilərik [4]:

Nümunə № 8.**“Göyçəgülü” aşiq havası
(fragment).**
“Qəhrəmanı” aşiq havası (fragment).

Bütün bu məqamlar Azərbaycan milli fortepiano musiqisində improvizə xüsusiyyətli əsərlərdə milli muğam və aşiq ornamentallığının çoxcəhətli şəkildə təzahür etməsindən xəbər verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Aqşın Əlizadə. Publisistik irs. Məqalələr. Müsahibələr / tərt. red. L.Ş.Hüseynova. B.: Avrasiya Press, 2012, 524 s.
2. Əsədullayev A.M. Instrumental muğamlar. B.: Adiloğlu, 2009, 168 s.
3. Fərəcova-Cabbarova H.S. Dastanın musiqili-poetik janr kimi xüsusiyyətlərinə dair // Konservatoriya № 4 (53), 2021, s. 66-78.
4. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşiq yaradıcılığı. Ali musiqi məktəbləri üçün dərslik. B.: Apostrof, 2011, 648 s.
5. Seyidov T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. B.: Təhsil, 2016, 336 s.
6. Абаскулиев О.Г. Методико-исполнительская разработка вопросов интерпретации фортепианных произведений Джевдета Гаджиева. Б.: АЗНефтехима им. М.Азизбекова, 1980, 40 с.
7. Бирюков С.Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 1981, 26 с.
8. Магеррамова А.А. Становление и развитие фортепианного-исполнительской культуры Азербайджана. Б.: Мутарджим, 2012, 180 с.
9. Рзаева Л.С. Современная фортепианная музыка Азербайджана (проблемы творчества и исполнительства). автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л.: 1990, 17 с.

10. Сеидов Т.А. Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930-1970). Баку: Язычы, 1980, 149 с.
11. Тюлькин К.В. Инновации в современном музыкально-художественном образовании: материалы II Международной научно-практической конференции, г. Екатеринбург, 28-30 октября 2008 г. Екатеринбург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т, Ин-т худож. образования Рос. акад. образования. 2008, с. 259-260.
12. Шафиева З.М. «Дастан» для фортепиано Акшина Ализаде (методическая разработка к изучению к исполнению произведения для студентов фортепианного факультета). Баку: АзНефтехима им. М.Азизбекова, 1990, 35 с.

Saytoqrafiya:

13. Aqşin Əlizadə - Dastan: [Elektron resurs] / Bakı, 2013. URL: <https://soundcloud.com/emilgafarov/aq-in-lizad-dastan>
14. Джевдет Гаджиев / Jovdat Hajiyev: Баллада (Ballada, 1952): [Электронный ресурс] / RusPianoMuz. – 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xe4GueSjXZI>

Notoqrafiya

15. Əlizadə A.Ə. Dastan, Qədim oyunlar, portret. B.: Şur, 1994, s. 3-10.
16. Hacıyev C.İ. Ballada. Fortepiano üçün. B.: Azərnəşr, 1968, 8 s.

Gunel BAKIROVA

Doctoral student of Baku Music Academy

ORNAMENTALISM AS A MEANS OF EXPRESSING THE IMPROVISATIONAL STYLE OF J. HAJIYEV'S "BALLADA" AND A. ALIZADEH'S "DASTAN"

Summary: This article contains a typology of ornamentation based on the examples of piano compositions “Ballada” by J.Hajiyev and “Dastan” by A.Alizade. At the same time, here the category of ornaments is considered as one of the ideas of the improvisational style of piano descents of Azerbaijani composers. Thus, in the “Ballada” of J.Hajiyev, the composition of complex ornaments consisting of two or more elements is analyzed. In the play “Dastan” by A.Alizade, simple ornaments (in the content of which elements of modern harmony are interwoven) serve the conditions of improvisation.

Keywords: Azerbaijani piano music, melisms, J.Hajiyev, A.Alizade, ornamentation, ornamental formulas, complex ornamentation, improvisational style, mordent, gruppetto, trill

Гюнель БАКИРОВА

Докторант Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджибеyli

**ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО
ИМПРОВИЗАЦИОННОГО СТИЛЯ «БАЛЛАДЫ»
ДЖ.ГАДЖИЕВА И «ДАСТАНА» А.АЛИЗАДЕ**

Резюме: В данной статье составлена типология орнаментализма на примере фортепианных сочинений - «Баллада» Дж.Гаджиева и «Дастан» А.Ализаде. Одновременно категория орнаментов рассматривается как одна из идей импровизационного стиля фортепианных опусов азербайджанских композиторов. Так, в «Балладе» Дж.Гаджиева анализируется состав сложных орнаментов, состоящих из двух и более элементов. В пьесе «Дастан» А.Ализаде простые орнаменты (в содержание которых вплетаются элементы современной гармонии) служат условиям импровизации.

Ключевые слова: азербайджанская фортепианная музыка, мелизмы, Дж.Гаджиев, А.Ализаде, орнаментика, орнаментальные формулы, сложная орнаментика, импровизационный стиль, мордент, группетто, трель

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, dosent Leyla Məmmədova;
sənətşünaslıq namizədi, dosent Dilbər Məmmədova

Elnarə MAZANDAROVA

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin müəllimi,
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı
Elmi rəhbər: ATMU-nun dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Günay Qafarova
E-mail: mazandarova@inbox.ru
ORCID: 0000-0001-6745-198X

RAİS RƏSULZADƏNİN ƏSƏRLƏRİNDƏ VƏTƏN MÖVZUSUNUN TƏCƏSSÜMÜ

***Xülasə:** Məqalə Azərbaycanın Əməkdar rəssamı Rais Rəsulzadənin Qarabağ, vətən, müharibə mövzusunda həsr edilmiş əsərlərindən və rəssamın bu mövzuya ümumi baxışından bəhs edir. Rəssamın inkişafı və formalaşması Azərbaycanla qırılmaz şəkildə bağlıdır. Sənətsevərlər, sənətşünaslar və Azərbaycan rəssamlarının müxtəlif nəsilləri ustadın əsərləri ilə geniş mənada tanışdırlar. Fərqli janrlarda əsərləri olmasına baxmayaraq, rəssam mənzərə janrında yaratmağa üstünlük verir. Bu səbəbdən rəssamın Qarabağa aid həm portret, həm də mənzərə əsərlərini görə bilərik. Bu mövzuda əsər ənənələrinə sadıq qalaraq o, məkana və hadisəyə uyğun fərqli koloritə malik unikal rəsmlər yaratmağı bacarıb. Müəllif rəssamın müharibə mövzusunda yaradıcılığını rəssam bacarığı rakursundan araşdırır və Azərbaycan incəsənətində rəssamın yerini müəyyənləşdirməyə çalışır.*

***Açar sözlər:** rəssam Rais Rəsulzadə, tablo, müharibə, mənzərə, sənət əsəri, yaradıcılıq, janr*



Rais Rəsulzadə

Müasir Azərbaycan incəsənətinin tanınmış Əməkdar rəssamı, Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin müəllimi, Azərbaycan Siyasi Repressiya Qurbanları Assosiasiyasının rəhbəri, Rəsulzadə nəslinin layiqli davamçısı, görkəmli sənətkar Rais Azər oğlu Rəsulzadə, ata-baba yurdu Azərbaycanın tarixən yaşadığı sevincli-kədərli günlərini daim sənətində əks etdirməyi özünə şərəf bilmişdir. Rais Rəsulzadə, ailəsinin vətəndən uzaqlaşdırılaraq sürgünə göndərildiyi uzaq Qazaxıstanda dünyaya göz açmışdır. Orta məktəbi də elə Qazaxıstanda oxuyan rəssamın istedadı artıq körpə yaşlarından bəlli olmağa başlayır. Sınıf yoldaşları da özü kimi sürgün olunmuş ailələrin uşaqları idi. Hamısı SSRİ-nin müxtəlif bölgələrindən, müxtəlif millətlərdən sürgün edilən ziyalı, düşünə bilən adamların uşaqları idi [1]. O, nəinki təhsildə, həmçi-

nin idmanda da yüksək nəticələr əldə edir – həm yüngül atletika ilə məşğul olur, həm şahmatda birincilik qazanırdı. Bütün bunların başında isə təbii ki, atası Azər Rəsulzadədən və ana xəttindən ona miras qalmış rəssamlıq bacarığı və rəssamlığa həvəs dayanırdı. Daim orta məktəbin ictimai fəaliyyətində yaxından iştirak edən rəssam, məktəb üçün plakatlar çəkir və elə o dövrdən də istedadı özünü sübut etməyə başlayır. Səkkizinci sinifdə oxuyanda Krupskaya adına Ümumittifaq Xalq Universiteti rəngkarlıq fakültəsinin qiyabi şöbəsinə qəbul olundu [2]. Universiteti həvəslə, qiyabi şərtlərlə oxuyan rəssam, verilən tapşırıqları səylə yerinə yetirir və məşhur müəllimləri Julkovskayadan, Zakindən və Loqansondan müsbət rəylər alırdı. Dayanmadan öz üzərində çalışan və məktəbli yaşından bu sənətinə bağlanan rəssam haqqında oxuduğu universitetin müəlliməsi Julkovskaya onun nə qədər istedadlı olduğunu təsəvvür belə etmədiyini dəfələrcə məktubla elə özünə bildirirdi. Raisin əsərləri həmin Qiyabi Xalq İncəsənət Universitetinin təşkil etdiyi sərgilərdə nümayiş etdirilməyə başlanır [4]. Ətrafında sənətinə verilən yüksək dəyər və dəstək, müəllimlərinin sonsuz alqışı Raisin əminliklə bu yolda irəliləməsinə və doğru yolda olmasına təkan verirdi. Lakin gələcəkdə yaşayb-yaratmaq üçün onun öz arzuları var idi. Vətəninə məcburiyyət qarşısında didərgin düşmüş rəssamın, vətənə olan sonsuz sevgisi qarşısında heç bir maneə dayanma bilməmişdi. Karaqanda şəhərində orta məktəbi və eyni zamanda Krupskaya adına Ümumittifaq Qiyabi İncəsənət Xalq Universitetini bitirən rəssam Azərbaycana – doğma ata-baba yurduna gəlmək arzusu ilə alışıb-yanırdı. Lakin, bu o qədər də asan deyildi. Atası Azər Rəsulzadə sürgündə yaşadığı zülmü keçmişinə istinad edərək, oğlunun vətəndə necə qarşılanacağından narahat idi. Buna baxmayaraq, Rais fikrində qəti idi və o atasını tezliklə razı sala bilməmişdi. Bununla da vətəni Azərbaycana dönərək, Əzim Əzimzadə adına Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Məktəbinə daxil olur. 1965-1969-cu illərdə rəssamlıq təhsili alan sənətkar, daha sonra 1971-ci ildə hərbi xidmətini başa vuraraq, taleyini birdəfəlik doğma vətəni Azərbaycanla bağlayır və burada yaşayb-yaratmağa başlayır.

Məhz 1972-ci ildə rəssam hazırkı Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin bədii qrafika fakültəsinə daxil olur və 1978-ci ildə ali təhsilini müvəffəqiyyətlə başa vuraraq bir ildən sonra elə həmin universitetin "Rəsm, heykəltəraşlıq və boyakarlıq" kafedrasında müəllim kimi fəaliyyətə başlayır. Tələbkar, həzırqlıqlı bir müəllim kimi sənətini tələbələrə sevrək öyrədən sənətkar, tezliklə baş müəllim dərəcəsinə yüksəlir.

Rais Rəsulzadə 1978-ci ildə keçmiş SSRİ və Azərbaycan rəssamları ittifaqlarına üzv qəbul olunaraq Rəssamlar İttifaqının fəal üzvlərindən biri kimi çalışmış və İttifaqın demək olar bütün ictimai və yaradıcılıq işlərində yaxından iştirak etmişdir. Sənətkar yaradıcılıq birliyinin respublikada və xarici ölkələrdə təşkil olunan sərgilərində davamlı olaraq iştirak etmiş və əsərlərini sərgiləmişdir.

Rəssamın əsərləri Kuba-Havanada, Əfqanıstanda, Polşada və ABŞ – Hyus-
tonda, habelə, Moskva, İstanbul və Bakıda açılmış “Payız”, “Yaz”, “Novruz”
sərgilərində nümayiş etdirilmişdir. Ölkədə keçirilən sərgilərdən 1990-cı
ildə “Yanvar-90” və akvarel sərgilərində, 1991-ci ildə isə “Yaz” və digər sərgi-
lərdə sənət nümunələrini sərgiləmişdir.

Yaradıcılığında bir çox üslublara üz tutmuş rəssam, daha çox mənzərə jan-
rına müraciət edir və Azərbaycanın dilbər guşələrini qarış-qarış gözərkək gözəl
mənzərə əsərləri ərsəyə gətirmişdir. Rəssamın özünəməxsus dəsti-xətti artıq
sənətsevərlər və sənətşünaslar tərəfindən dərhal tanınır, belə ki, rəssam yaradıcı-
lığı boyu daim sərgilərdə və incəsənət tədbirlərində fəal iştirak etmiş və hal-ha-
zırda da maraqlı işləri ilə yeni layihələrə imza atmaqdadır.

Rəssamın yaradıcılığı barədə respublika mətbuatında, ümumittifaq mət-
buatda, müxtəlif informasiya vasitələrində reproduksiya verilməmiş, elmi-publi-
sistik məqalələr dərc olunmuşdur. Hal-hazırda Rais Rəsulzadənin demək olar ki,
800-dən çox sənət əsəri vardır. Sənətkarın müasir Azərbaycan incəsənətinin
rəngkarlığındakı mənzərə janrında işləyən sənətkar kimi yeri əvəzsizdir.



“Topxana” – kətan, yağlı boya, 80x100sm

Rais Rəsulzadə vətəndə baş verən hadisələri zaman-zaman öz əsərlərinə
yansıtmış və bununla sənətində vətən sevgisini aşılamağa müvəffəq olmuşdur. 1-

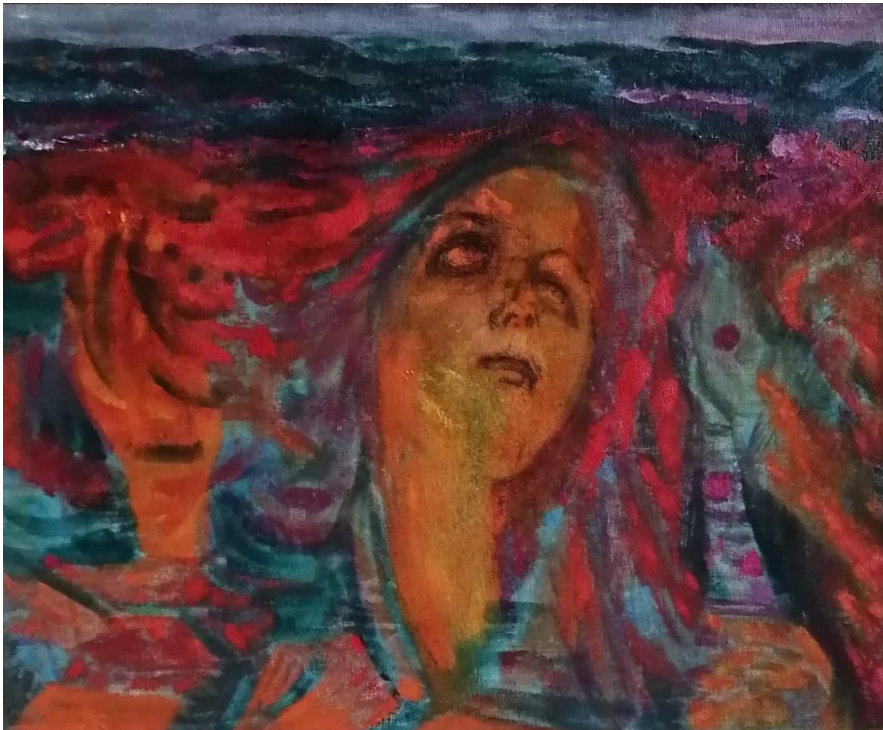
ci Qarabağ müharibəsi başlayan zamandan daim doğma Azərbaycanında baş verənlər üçün nigarançılıq çəkən rəssam, müharibənin məhz erkən qızğın dövründə belə sənət yoldaşları ilə birlikdə, yurdun dönməz oğullarına dəstək məqsədilə cəbhə xəttinə - Ağdamın Şelli kəndinə yollanmışdır. Bu kənd mərmilə atılan ilk kənd idi və buna baxmayaraq yerli sakinlər öz torpaqlarında qalaraq təsərrüfatlarını davam etdirirdilər. Hətta rəssam təəcəüb içində həyətinə mərmilə düşən bir qadına, buranın təhlükəli olduğunu və nəyə görə buranı tərk etmədiyini soruşanda, cavabında qadın buranın onun vətəni olduğunu, qorxmadığını və buranı heç vaxt tərk etməyəcəyini eşidəndə vətəninə sadıq insanın əzmkarlığı onu çox heyrətləndirir. Sənət yoldaşları ilə birlikdə, vətənin keşiyində duran əsgərlərə ruh yüksəkliyi və dəstək məqsədi ilə tədbir təşkil etmiş, çıxışlar etmiş və onlara əllərindən gələn dəstəyi əsirgəməmişlər. Bu görüş xatirə fotoları ilə əbədləşdirilərək, sonradan rəssamın yaradıcılığında ilhamlanaraq ərsəyə gətirəcəyi bir sıra əsərin yaranmasına səbəb olur. Müharibə ərəfəsində əsgərlər silah-sursat və geyim qıtlığı yaşasalar belə, çox böyük əzmkarlıq və yüksək ruh nümayiş etdirirdilər. Təəcəssüf ki, bir qədər sonra ön cəbhə savaşıçıları olduğuna görə həmin əsgərlərin əksəriyyəti vətən uğrunda canlarını fəda edərək şəhid olur, yalnız demək olar həmin görüşdə tanış olduqları əsgərlərdən 1-2-si sağ qalır... Böyük təəcəssürlərlə geri dönməyən rəssam, şəhid olduğu hadisələrə biganə qala bilməmiş və əsgər portretlərindən ibarət eskizləri Azərbaycan Rəssamlar İttifaqında təşkil edilmiş sərgidə nümayiş etdirmişdir.



“Yorğun əsgər” – kətan, yağlı boya, 80x64sm

Rəssamın yaradıcılığında bu səpkidə yer almış əsərlər sırasına - “Xocalı” – qarışıq texnika, 50x70sm; “Şuşada” – kətan, yağlı boya, 60x80sm; “Topxana” – kətan, yağlı boya, 80x100sm; “Qaçqın” – kətan, yağlı boya, 90x70sm; “Yorğun əsgər” – kətan, yağlı boya, 80x64sm; “Yanan torpaq. Şuşa analarına ithaf” – kətan, yağlı boya, 80x100sm, və s. bu kimi əsərləri də aiddir.

Rais Rəsulzadənin Qarabağın ağırılı-acılı günlərinə həsr etdiyi dərin emosional işlərindən biri yuxarıda qeyd edilmiş, Şuşa şəhərinə həsr etdiyi – “Yanan torpaq. Şuşa analarına ithaf” əsəridir. Əsərdə geniş mənada şəhid analarının ah-naləsi kimi ağırılı-acılı hisslər təsvir olunub ki, rəssam məhz bunu kətana köçürərək, dünyaya, düşmənin amansızlığını hayqırmışdır. Əsərə nəzər saldıqca tamaşaçı sanki təsvir edilmiş ananın simasında bütün şəhid analarının faciəsini öz hisslərində yaşamış olur. Əsərdə sanki, Şuşa şəhəri, övladını vətənə bağışlamış ananın çiynləri üzərində dayanır... O ana ki, dağ boyda oğlunu vətən uğrunda böyütmüş və indi öz dağa dönmüş zərif çiynlərində Şuşa torpağını daşıyır... Soydaşlarımızın başına açılan dəhşətlər, övladlarını əbədi olaraq itirən anaların fəryadı əsərdə bir faciə dastanı kimi özünü aşmışdır.



“Yanan torpaq. Şuşa analarına ithaf” – kətan, yağlı boya, 80x100sm

Rəssam rənglərin vəhdətindən başlayaraq, qurduğu kompozisiyaya kimi hər bir kiçik detalda ürəyindəki nisgili anlatmağa müvəffəq olmuşdur. Şəhidlik zirvəsinə ucalmış vətəninə sadıq, məğrur, əzmkar, mərd və cəsarətli oğulları öz növbəsində “Ana Vətən”, “Ana Torpaq” anlayışını hər bir şeydən üstün tutaraq, “Ana”-ya bərabər tutduqları müqəddəs vətən torpaqlarını yağı düşməyə buraxmayaraq canlarını qurban verdilər. Azərbaycan əsgərinin ən güclü silahı vətənpərvərliyi, Vətən sevgisidi!..[6]. İnsana körpəlikdən əziz olan Ananı qorumaq hissi ilə birdir Vətəni qorumaq hissi. Bu amalla hər bir vətən övladı öz anasını qoruyur kimi qorumuşdur Vətən torpağını. Öz həyatları bahasına olsa da, şərəfli yolu sonuna kimi getmiş və adların ən alisinə qovuşaraq şəhid adına layiq görülmüşlər. Əsər isti rənglərlə yanaşı, insanda bir təlaş yaradacaq rəngarəng tonlarla işlənmişdir. Baxdıqca daha da dərinliklərə qərq edir tamaşaçını. Anlamağa çalışırsan və sanki, birimiz – hamımız, hamımız – birimiz kimi o ananın yerində oluruq. Çünki, Vətən hamımızdır və hər birimiz şəhid adı eşidəndə eyni hissi yaşayaraq birlik oluruq. Budur bizi birləşdirən. Budur bizi yağı düşməyə qarşı birləşdirərək qalib edən... Rəssamın əsərdəki özünəməxsus yaxmalarında isə ananın qəlbindəki hisslərin çöhrəsinə yansımaları bir ştrixlə mahircəsinə yerinə yetirilmişdir. Sanki əllərini göyə açmış ana, həm yalvarışlı baxışlarla göyə baxır, həm də var gücü ilə ayaqda dayanaraq Vətən torpağına təkan verir... Susqundur. Amma o iztirablı baxışlar artıq min sözə əvəzdir... İçindəki fırtınaları sözlə belə anlada bilməyəcəyi ilə razılaşmış və sadəcə baxışlarını göyə dikmişdir. Bütünlüklə Şuşa ilə ana obrazı rənglərlə birləşərək vəhdət təşkil etmiş və tək bir kompozisiya şəklində canlanmışdır. Ananın örpəyi sanki, Şuşanın yanan torpaqları kimi təsvir edilmişdir. Bu o örpəkdir ki, müharibənin analardan aldığı övladlarından sonra, dərddən ağarmış saçlarına yanan vətən torpağı timsalında odlu-alovlu örpək kimi bir ömür boyu üzərlərində daşıyacaqlar... Bu həm qürurverici və həm də çox kədərlidir. Lakin, canlarından keçən hər bir vətən oğlunun müqəddəs andında, Ana Vətəni son nəfəsinə kimi qoruyacağı və bu anda sadıq qalmaları hər bir şəhid anasında yüksək fəxarət və qürur hissi yaratmışdır. Məhz bu qürurlu hisslər analara yaşamaq üçün, ayaqda qalaraq davam edə bilmək üçün müqəddəs amaldır.



“Şuşada” – kətan, yağlı boya, 60x80sm;

Şuşa şəhərini əks etdirmək rəssamın yaradıcılığında təsadüfi olmayıb. Məhz mədəniyyət mərkəzi olan bu şəhərin yağı düşmənin tərəfindən necə bir aqibətə düşdüyünü göstərməyə çalışan rəssam, onu həmçinin müharibənin acınacaqlı mövzusu ilə əlaqələndirərək, yüksək təəssüratlı bir əsər ərsəyə gətirib. İşğaldan öncə 289 kvadrat kilometr olan Şuşanın ərazisində 25 minə yaxın əhalisi vardı. İşğal zamanı əhalinin 193 nəfəri şəhid, 102 nəfəri isə əlil olmuş, Şuşanın bir çox tarixi-mədəniyyət abidələri yağı düşmənin talanına uğramış, dağıdılaraq yerlə yeksan olunmuşdur. Beş minə yaxın eksponatı olan Şuşa tarix muzeyi, Dövlət xalça muzeyinin filialı və xalq tətbiqi sənəti muzeyi, Qarabağ dövlət tarix muzeyi, həmçinin Laçın rayonundakı Ağoğlan məbədi, dünya əhəmiyyətli arxeoloji

abidə sayılan paleolit dövrünə aid Azıx mağarası, Xocalıdakı Əsgəran qalası, Kəlbəcər tarix muzeyinin və digər mədəniyyət ocaqlarının, rəsm qalereyalarının bənzərsiz ekspozisiyaları dağıdılıb və talan olunub, müqəddəs məbəd və məscidlər təhqir edilib, kitabxanalar yandırılıb, misilsiz əlyazma nümunələri məhv edilib [11].



“Qaçqın” – kətan, yağlı boya, 90x70sm

Nəinki Qarabağ, həmçinin bütün Azərbaycan mədəniyyətinin mərkəzi sayılan Şuşa öz məşhur sənətkarları ilə bütün dünyada tanınırdı. Mədəniyyət mərkəzinə dünyanın müxtəlif ölkələrindən gələn turistlər, buranın yüksək mədəni dəyərlərinə, zəngin təbiətinə heyran qalırdılar. Buranın təmiz havası, heyrətamiz təbiəti, insanları kurort şəhəri kimi də buraya cəlb edirdi.

Ümumilikdə 279 tarixi, mədəni və dini abidələrlə birlikdə, Şuşa qalasını, Xan mağarasını, Qaxal mağarasını da bu siyahıda görə bilərik. Abidələr düşmən tərəfindən ya tamamilə məhv edilmiş, ya da mənbəyi dəyişdirilərək “erməniləş-

dirilmişdir”. Həmçinin Şuşadakı 20 kitabxananı, 3 muzeyi, 8 mədəniyyət evini, Şərq musiqi alətləri fabrikinə, 14 klubu, 2 kinoteatrı, mədəni-maarif, kənd təsərrüfatı texnikumlarını, 22 ümumtəhsil məktəbini və 7 məktəbəqədər uşaq müəssisəsini də amansızcasına dağıtmışlar.

Əsər yaranarkən xəyallarda əlbət bir gün torpaqlara qovuşmaq ümidi mütləq vardır. Əsərdəki dərin həsrət hissinin bir gün şanlı qələbə ilə bitəcəyinə inam, bütün Azərbaycan xalqının danılmaz arzusu idi. Hər bir rəssam, hər bir sənətkar şanlı qələbədən öncəki yaradıcılığında mütləq gələcəyin çiçəkli anlarını öz işlərində əks etdirmişlər. Bu mövzuda bir çox Azərbaycan və xarici rəssamlar öz əsərlərini təqdim etmişlər. Xalq rəssamı, heykəltəraş Xanlar Əhmədov, rəssam Nazim Məmmədov, Səyyar Əliyev, Türkiyənin tanınmış rəssamı Funda Tuncel də Azərbaycan tarixinin bu gerçəkliyini dünyaya göstərmək və gələcək nəsllə olduğu kimi ötürmək üçün silsilə əsərlər yaratmışlar.

Rəssamın əsərlərin də isə daim gələcəyə inam və ümidli baxış öz əksini tapır. Mühəribə başlandıqdan bitənədək, hətta qələbə sevincini yaşayanadək, Azərbaycan xalqının yeganə, dönməz arzusu, istəyi, amalı vardı. Hər bir vətəndaşın ürəyi, bu dözülməz ağırılı-acılı sınağın sonunda doğma torpağın mütləq şəkilində qələbə ilə mükafatlanacağı günə inamı ilə döyünürdü. Bu inam əbəz yerə illərin sınağından keçmədi. Bütün Azərbaycan xalqı bir yumruq altında birləşərək, illərin həsrətilə yanan, mübarək şəhidlərin qanı ilə sulanmış və 30 il əsarət altında qalmış torpaqlarımızı 44 günlük şanlı müharibə nəticəsində geri aldı. Vətən şəhidlərinin müqəddəs qanı yerdə qalmadı. Azərbaycan xalqı öz şanlı tarixini yenidən qızıl həflərlə yazdı.

Hazırda Şuşa şəhəri Azərbaycan Respublikasının prezidenti İlham Əliyev tərəfindən 7 may 2021-ci il sərəncamına əsasən Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı elan edilmişdir. Şəhərdə yenidənqurma və bərpa işləri intensiv şəkildə davam edir, şəhərsalma prinsiplərinə uyğun olaraq layihələndirmə üzərində işlər aparılır. Azərbaycanın ictimai xadimi, şair Molla Pənah Vəqifin Şuşada yerləşən muzey-məqbərə komplekində aparılan yenidənqurma və təmir-bərpa işlərindən sonra açılışı təşkil olunub. Şəhərdə iaşə obyektləri, yeni yaşayış evləri və ümumilikdə infrastrukturu yenidən qurulur. Şəhərin su xəttinin mənfur düşməni tərəfindən partladılması və yararsız hala düşməsi də artıq təmir olunaraq aradan götürülüb. Yeni 960 nəfərlik məktəb binası inşa edilib. Şuşa qalası, Mehmandarovların və Bülbülün ev muzeyində restorasiya işləri davam etdirilir. Bütün məscidlərin təmir – bərpa işləri davam etdirilir və bir yeni məscidin də təməli qoyulub. Abadlıq və yenidənqurma işləri yüksək tempdə davam edir və Mədəniyyət mərkəzimiz günü-gündən gözəlləşərək sənət nümayəndələrimizi yeni ruhda əsərlər yaratmağa ilhamlandırmağa hazırlaşır.

Rais Rəsulzadə yaradıcılığında vətən, ana torpaq, hərbi vətənpərvərlik kimi mövzular daim ön planda olduğu kimi, hal-hazırda da rəssam bu səpkidə geniş miqyaslı layihələr üzərində işləyərək, gələcək nəsllə vətənin, doğma yurdun,

Azərbaycanın dəyərini dönə-dönə aşılamaqdadır. Mühəribə, qələbə mövzusunda hər bir xırda detallı dəqiqliklə nəzərə alaraq kətana köçürən rəssam, hazırda da bu geniş mövzunun üzərində eskizlər işləyir və yaxın gələcəkdə rəssamın yeni layihəsi işıq üzə görəcəkdir.

Rəssam doğma dədə-baba yurdu Azərbaycana, vətəninin insanlarına, füsunkar təbiətinə bəslədiyi sonsuz sevgisini əsərlərinə köçürərək gələcək nəsllə aşılayır. O, sanki təbiətin dilini anlayır, təbiətlə vəhdət təşkil edərək bütün hisslərini və duyğularını kətana köçürür. Bu baxımdan rəssamın mənzərə janrındakı işləri canlı və reallığı ilə tamaşaçını heyran qoyur. Sanki, təbiətin əsərdəki əksi tamaşaçını bir anlıq həmsöhbət edir. Bu səbəbdən Rais Rəsulzadə yaradıcılığındakı əsərlər yaşından asılı olmayaraq, hamı tərəfindən anlaşılır və sevilərək izlənilir.

Mənzərə janrından savayı rəssamın yaradıcılığında portret, natürmort əsərləri də geniş yer alır. Azərbaycanda müxtəlif peşə sahələrində çalışan zəhmətkeş insanların portretləri rəssamın yaradıcılığının çoxşaxəliliyinin və bənzərsizliyinin göstəricisidir. Onun işlədiyi müxtəlif tutumlu tablolar da (“Şərq natürmortu”, 1980; “Metro inşaatçıları”, 1986; “Gizləndə”, 1988; “Yorğun əsgər”, 1989) psixoloji yozumlar və ovqat ifadəsi (“Rəssam Qadir Süleymanovun portreti”, 1985, “Balıqçının portreti”, 1990) fərdi müəllif yaşantıları ilə qoşalaşdığından çox düşündürücüdür [3].

Rais Rəsulzadənin hal-hazırda onlarla əsəri Azərbaycanın və xarici ölkələrin rəsm qalereyalarında saxlanılmaqdadır. Rəssam 2002-ci ildə “Azərbaycan Respublikasının əməkdar rəssamı” fəxri adına layiq görülmüşdür. 2009-cu ildən, Əsrəf Mehdiyevin vəfatından sonra Azərbaycan Siyasi Repressiya Qurbanları Assosiasiyasına rəhbərlik etmək təklifini qəbul edib.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bağırzadə N. Uzaqdakı yaxınlar. Bakı 2015. S.84
 2. Bağırzadə N. Gecikmiş etiraf kimi. Bakı 2007. S.91
 3. Əliyev Ziyadxan. Repressiya yellərindən keçən sənət yolu. // “Mədəniyyət. az” dərgisi. 31.01.2014.
URL:<https://medeniyyet.az/page/news/19651/Rep%C2%ADres%C2%ADsi%C2%ADya-yel%C2%ADle%C2%ADrin%C2%ADden-ke%C2%ADcen-se%C2%ADnet-yo%C2%ADlu.html?lang=az>
 4. Hüseynov Rafael. Adında və fırçasında işıq daşıyan. // “525-ci qəzet”, 01.02.2017. URL:<https://525.az/news/72778-adinda-ve-fircasinda-isiq-dasiyan-fotolar>
 5. Məmmədli Elçin. Həyatı fırçada təsdiqini tapdı // Ədalət. 2011. 28 may. S. 18.
URL:<http://anl.az/down/meqale/adalet/2011/may/zh234.htm>
- Saytoqrafiya:**
6. “Vətənin keşiyində duran əsgər kimi qürurluyam!” 28 mart 2018 10:58
URL:<https://mod.gov.az/az/pre/22084.html>

7. İsmayılova Ayşən. Rais Rəsulzadə: “Rəsulzadənin nəvəsi olmaq həm şərəfdir, həm də böyük məsuliyyətdir” – MÜSAHİBƏ. // “1news.az” saytı. 13:40 - 17 / 03 / 2022. URL:<https://1news.az/az/news/20220317122805177-Rais-Resulzade-Resulzadenin-nevesi-olmaq-hem-sherefdir-hem-de-boyuk-mesuliyyetdir-MUSAHIBE>
 8. Sürgündə doğulmuş rəssam - Rais Rəsulzadə. // “BBC News” Azərbaycanca. 1 Noyabr 2016. URL:<https://www.bbc.com/azeri/azerbaijan-37830144> ; URL:https://www.youtube.com/watch?v=5_TGs-vqUpq
 9. Rais Rəsulzadə: “O lövhəni əməlli-başlı düzəldib asmaq lazımdır”// “Amerikanın səsi”, Azadlıq radiosu. 28 yanvar 2019. URL:<https://www.amerikaninsesi.org/a/rais-r%C9%99sulzad%C9%99-o-l%C3%B6vh%C9%99ni-%C9%99m%C9%99lli-ba%C5%9Fl%C4%B1-d%C3%BCz%C9%99ldib-asmaq-laz%C4%B1md%C4%B1r-/4762296.html>
 10. Azadlıq radiosu. Rəsulzadənin nəvəsi Rais bəylə müsahibə. 31.12.2020. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=DiWHo0snLJk>
 11. Vikipediya açıq ensiklopediya. Şuşanın işğalı. URL:https://az.m.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eu%C5%9Fan%C4%B1n_i%C5%9F%C4%9Fal%C4%B1
 12. Vikipediya açıq ensiklopediya. Rais Rəsulzadə. https://az.wikipedia.org/wiki/Rais_R%C9%99sulzad%C9%99
- Kataloqlar:**
13. Rais Rəsulzadə. Ön söz Rafael Hüseynovundur: “Adında və firçasında işıq daşıyan”. Bakı, 2016. 50 s.
 14. Rais Rəsulzadə. Ön söz Ziyadxan Əliyevin. Bakı, 2016, 8 s.

Эльнара Мазандарова

Преподаватель Азербайджанского Государственного
Педагогического Университета,

докторант Азербайджанской Государственной Художественной Академии

ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РАИСА РАСУЛЗАДЕ

Резюме: Статья представляет собой обзор произведений заслуженного художника Азербайджана Раиса Расулзаде на темы Карабаха, Родины и войны в целом. Развитие и становление художника неразрывно связано с Азербайджаном. С творчеством мастера широко знакомы разные поколения любителей искусства, искусствоведов и азербайджанских художников. Несмотря на то, что в его творчестве представлены работы в разных жанрах, художник предпочитает работать в жанре пейзажа. По портретам художника и пейзажам Карабаха, придерживаясь работ на эту тему, ему удалось создать уникальные картины с разными цветами в зависимости от пространства и события. Представленная статья призвана доказать и проиллюстрировать патриотизм молодого поколения в его творчестве. Автор исследует такие понятия, как «военное творчество

художника», «творчество художника», «место художника в Азербайджанском искусстве».

Ключевые слова: художник Раис Расулзаде, картина, война, пейзаж, произведение искусства, творчество, жанр

Elnara Mazandarova

Lecturer of the Azerbaijan State Pedagogical University,
Doctoral student of the Azerbaijan State Art Academy

PATRIOTIC THEMES IN THE WORKS OF RAIS RASULZADE

Summary: The article deals with the works of the Honored Artist of Azerbaijan Rais Rasulzade on the theme of Karabakh, homeland, war and the general artist's view on this topic. The development and formation of the artist is inextricably linked with Azerbaijan. Different generations of art lovers, art critics and Azerbaijani artists are widely acquainted with the works of the master. Although he has works in different genres, the artist prefers to create in the genre of landscape. For this reason, we can see both portraits and landscapes of the artist related to Karabakh. Adhering to the traditions of the work on this theme, he was able to create unique paintings with different colors according to space and event. The purpose of this article is to show the young generation the love of country in his work and to be an example. The author explores such concepts as "artist's creativity on the subject of war", "artist's ability", "artist's place in Azerbaijani art".

Keywords painter Rais Rasulzade, painting, war, landscape, work of art, creativity, genre

Rəyçilər: ATMU-nun dosenti, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Günay Qafarova
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Məryəm Kazımova

Nəzrin HÜSEYNOVA

Sənətşünaslıq magistri

Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor Fəttah Xalıqzadə

Email: nezrinselimova@gmail.com

FƏXRƏDDİN DADAŞOVUN İFAÇILIQ SƏNƏTİ

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor, dosent, istedadlı kamança ifaçısı olan Fəxrəddin Dadaşovun həyat və fəaliyyətindən bəhs olunmuşdur. Burada ifaçının solo, Cabbar Qaryağdıoğlu adına muğam üçlüyü və müxtəlif ansamblardakı fəaliyyətindən bəhs edilir. Məqalədə Fəxrəddin Dadaşovun formalaşdığı dövr, onu əhatə edən mühit, öz üzərində tələbkar, intizamlı və davamlı surətdə çalışmasının uğurlarının əsas səbəbi kimi göstərilmişdir. Fəxrəddin Dadaşovun yüksək ifaçılıq qabiliyyəti, sənətinə olan vurğunluğu, neçə-neçə beynəlxalq festivallarda, qastrol səfərlərində uğurlu çıxışı qeyd olunmuşdur.*

***Açar sözlər:** Fəxrəddin Dadaşov, muğam sənəti, üçlük, kamança ifaçılığı*

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Fəxrəddin Dadaşov milli musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yeri olan görkəmli ifaçı, pedaqoq, klassik muğam sənətinin mahir bilicilərindən biridir. Yüksək ifaçılıq istedadı, böyük sənətkarlığı ilə Fəxrəddin Dadaşov xalqımız arasında, eləcə də onun hüdudlarından çox-çox uzaqlarda şöhrət qazanmış, Azərbaycan musiqisini, Azərbaycan muğamını dünyaya tanıtmışdır. Məşhur kamança ustası bütün dünyada öz ifaçılıq qabiliyyəti ilə milyonlarla dinləyicinin ürəyini fəth etmiş, Azərbaycan muğamını ən müxtəlif millətlərdən olan insanlara sevdirmişdir.

Fəxrəddin Dadaşovun yaradıcılığından söhbət açarkən, ilk növbədə onun incə musiqi duyumunu, texniki məharətini, geniş repertuarını, ifaçılıq üslubunun xüsusiyyətlərini xarakterizə etmək lazımdır. Bu baxımdan Fəxrəddin Dadaşovun yaradıcılığında Azərbaycan xalq və bəstəkar mahnılarının, muğamların ifası qeyd olunmalıdır. Zəngin repertuar seçimi, əsərlərin janrından və həcmindən asılı olmayaraq bədii təfsir xüsusiyyətlərinə eyni ciddiliklə yanaşma Fəxrəddin Dadaşovun yaradıcılığını xarakterizə edən əsas cəhətdir.

Hər bir xalqın özünəməxsus milli alətləri vardır. Bu mənada tar və kamançada Azərbaycan xalqının ruhuna və ürək səsinə cavab verən məxsusi tembr boyaları vardır. Biz diqqət etsək görürük ki, Avropa musiqi alətlərində çanağın üzəri taxtadandır. Lakin Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin əksəriyyətinin çanağına dəri çəkilir.

Musiqi mədəniyyətimizdə instrumental-solo ifaçılıqla yanaşı, müxtəlif tərkibli xalq çalğı alətləri ansambllarının da rolu inkaredilməzdir. Azərbaycan mu-

siqi mədəniyyətinin əsas hissələrindən biri olan xalq çalğı alətləri ansamblı haqqında ilkin məlumatlar təsviri sənət və poeziya nümunələrində, həmçinin tarixi mədəniyyət abidələrində öz əksini tapmışdır. Orta əsrlərdən bəri mövcud olan müxtəlif tərkibli xalq çalğı alətləri ansamblımız bu günədək geniş inkişaf yolu keçmişdir. Vaxt keçdikcə bu ansamblların tərkibi tədricən dəyişmişdir. Xanəndəlik sənətinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq XVIII-XIX əsrlərdə muğamın müşayiətində aparıcı rol oynayan tar və kamançada dəyişikliklər olmuşdur. Mirzə Sadiq Əsəd oğlu tərəfindən 1870-1875-ci illərdə tar aləti rekonstruksiya olunmuşdur. Tar aləti üzərində aparılmış əsaslı rekonstruksiya-pərdələrin tənzimi məsələləri, çanağın yeni biçimdə yonulması, simlərin sayının artırılması və s. işlərinin müqəbilində kamança alətinə yalnız dördüncü simin əlavə edilməsi kifayət idi. Çünki tar alətinin rekonstruksiyası vaxtı qarşıya çıxan tersiya intervalının sent yüksəkliyi, zəlzələ pərdəsinin yüksəkliyi və s. məsələlər kamança alətində yox idi. Kamança alətinin qolunda pərdələrin olmaması onu bütün bu məsələlərdən uzaqlaşdırırdı. Burada əsas məsələ tar ilə onun səs düzümünün (diapazon) arasında uyğunluq yaratmaq idi ki, bunun da öhdəsindən 4-cü sim asanlıqla gəlirdi (4, s.43).

Kamança alətinin zərifliyini, onun melodikliyi, ahəngdarlığını səsləndirən mahir ifaçı Fəxrəddin Dadaşov həm muğam sənətinə, həm də Avropa musiqisinə öz alətinin rəngarəng boyalarını aşılayan tembrində gözəl səsləndirən ifaçılarımızdan biridir. Ruhi aləminin dərinliklərində gizlənən mənaların sirrini öz musiqi aləti ilə dinləyiciyə açan sənətkar kamanla bağlı olaraq, bir-birindən ayrılmayan vəhdətə çevrilmişdir.

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Fəxrəddin Əlisahib oğlu Dadaşov 26 sentyabr 1950-ci ildə Bakıda - qədim İçərişəhərdə musiqiçi ailəsində dünyaya göz açmışdır. Fəxrəddin Dadaşov həyata, musiqiyə sevgisini, zəhmətkeşliyi, bədii zövqünü, yüksək mədəniyyəti, peşəkarlığı ailəsindən, valideynlərindən mənimsəmişdir. Daha kiçik yaşlardan musiqiyə həvəsi olduğuna görə atasının nağarasında ifa etməyi öyrənməyə başlamışdır. Ailədəki yaradıcı mühit onun bu sənətin ecəzkar aləminə məhəbbətini daha da artırır.

Musiqi həvəsi daha kiçik yaşlardan görünən Fəxrəddin Dadaşov Cənubi Azərbaycanın "Rəşt" radio kanalında səslənən viola ifalarına qulaq asaraq uşaq vaxtı yuxuya gedərdi. Cənubi Azərbaycan musiqisinə olan sevgisinin əsas səbəblərindən biri sənətkarın köklərinin Ərdəbilə aid olmasından irəli gəlir. Həmin illər sovet dövrünə təsadüf etsə də, XX əsrin 50-ci illərindən artıq musiqimizdə dirçəliş özünü göstərirdi. SSRİ-nin Azərbaycan bəstəkarlarına, dirijorlarına, ifaçılarına təzyiqi həmin dövrdən tədricən azalmağa başlamışdır.

Onun musiqiçi kimi formalaşmasının ilkin mərhələsi əlbəttə ki, musiqi məktəbi ilə bağlıdır. Musiqiyə olan həvəsi hələ balaca yaşlarından hiss olunduğuna görə 8 yaşında musiqi təhsili almaq üçün atası ilə birgə Bakı şəhərinin 2 nömrəli musiqi məktəbinə müraciət edir. Tarda təhsil almaq istəyən Fəxrəddin fiziki baxımdan balaca olduğuna görə onu kamança sinfinə qəbul edirlər. Gənc

Fəxrəddinin qeyri-adi istedadı, musiqiyə vurğunluğu və zəhmətsevərliyi elə ilk günlərdən müəllimlərinin diqqətini özünə cəlb etmişdir.

Kamançada əsərlərini parlaq, emosional tərzdə duymaq qabiliyyəti, musiqini qəlbindən, ruhundan keçirərək sevgi ilə çatdırmaq istəyinin güclü olması ifaçını daim öz üzərində çalışmağa sövq edirdi. Musiqi məktəbində təhsil aldığı zaman Azərbaycan üzrə məktəblərarası musiqi yarışmasında iştirak etmişdir. Müslüm Maqomayevin "Radio marşı" və Şüştər muğamını ifa edən Fəxrəddin birinci yerə çıxaraq qalib olmuşdur.

İstedadlı ifaçının tərcümeyi-halına nəzər salsaq görürük ki, o, hələ məktəbdə oxuduğu zamanlardan tədbirlərdə fəal iştirak etmiş, şagird və müəllimlərinin sevimlisinə çevrilmişdir. Həmin illərdə qardaşları təhsil almışdı, bu, uşaqların hərtərəfli təhsil-tərbiyə almasına və musiqi zövqünün formalaşmasına böyük təsir göstərir. Fəxrəddin Dadaşovun qardaşları Cəlaləddin Dadaşov qoşa nağara alətində, Nurəddin Dadaşov zərb alətində, Şəmsəddin Dadaşov isə piano alətində ifa edirlər. Atasısı Əlisahib Dadaşov ifaçı olduğuna görə evlərinə tez-tez sənət adamları – Ələkbər Ələsgərov, Xalq artistləri Tələt Qasımov, Hacıbaba Hüseynov, Əliağa Vahid və başqaları gəlir, kiçik yaşlı Fəxrəddin onların ifasını eşidərək böyüyürdü.

İrsən gələn bu istedad yalnız atasından deyil nənəsi Bəyimxanımdan və nənəsinin xalası oğlu olan Azərbaycan Əməkdar artisti, qəzəlxan Əliağa Vahiddən keçib gəlmişdir. Əliağa Vahid (1894-1965) Azərbaycan poeziyasının inkişafında dəyərli xidmətləri olan böyük qəzəl ustadıdır. Onun şeirləri ilk gündən sevilmişdir. Dahi Fizulinin davamçısı olmuş Əliağa Vahid poeziyasının bədii çalarları rəngarəngdir. Fəxrəddin Dadaşovla bir müsahibəmiz zamanı qəzəl ustadı ilə olan xatirəsindən bizə danışmışdı: "9 yaşında bizə gəlmişdi. Mənə dedi çal qulaq asım görüm necə çalırsan. Mən "Yüz biri" rəqsini ifa etdim. Atama "Yaxşı kamança çalan olacaq, indidən görəsənir" dedi. Muğam ifa etməyimi istədi, dedim hələ öyrənməmişəm. 1963-cü ildə yenidən bizə gəlmişdi. "Şur" muğamını ifa etdim. Atam da maqnitofonu qoşdu. Dayım (Əliağa Vahid) mənə qulaq asa-asa başladı qəzəl deməyə. Neçə qəzəl dedi. Çox heyif ki, atamgil gedəndən sonra mənim diqqətsizliyimə görə kaset xarab oldu" (7; 9).

İfaçıya müxtəlif rakurslardan yanaşsaq görürük ki, özündə fitri istedadı, fəal yaradıcılıq zövqü, sənətə vurğunluğu, qibət ediləcək sadəliyi ilə qarşımızda vahid bir obraz duracaq. Təhsil aldığı müddətdə gənc ifaçının dərin marağı, yüksək müşahidə və qavrama qabiliyyəti, tapşırıqların tez və uğurlu yerinə yetirilməsinə kömək edirdi. Saatlarla kamança ifa edir, öz üzərində işləyərək böyük musiqi dünyasına addım-addım daxil olurdu. Əlbəttə ki, belə mahir bir ifaçının formalaşması özündə müxtəlif amilləri birləşdirən çox mürəkkəb bir prosesdir.

Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər" məqaləsində yazmışdır: "Kamançada çalınan musiqi tarda çalınandan səscə daha mükəmməl və insanın səsinə daha yaxın olar. Əlavə, kamança səsinin baxı-

sus "bəm"də tardan daha təsirli olduğunu nəzərə alsaq və tellər üzərində barmaq qoyub "vibrasion" deyilən titrək səslər hasil edilməsini dəxi əlavə etsək, kamançanın tardan daha kamil və daha fəaiq bir aləti-musiqiyyə olduğu meydana çıxar. Zətən, tar "akompaniman" üçün yarar bir alət olduğu halda, kamança "melodik" alətlərdən ən gözəlidir. Təəssüf olsun ki, bizim türk çalğıçılarımızın hənuz kamançanın qədrini la-yiqincə bilmirlər. Odur ki, çalğıda kamançanı tamamilə tara tabe edib tarda vurulan barmaqları kamançada yamsılayırlar... Avropa aləti-musiqiyyələrindən kamança cinsinə mənsub olan "vialon" (skripka) orkestrdə birinciliyi qazandığı kimi, gələcəkdə bizdə də kamança öz ali mövqeyini layiqilə işğal edəcəkdir" (1, s.384).

İştirak etdiyi beynəlxalq festivallar onun ifaçılıq keyfiyyətlərini bütün aydınlığı ilə üzə çıxarır, həm də kamança ifaçılığında yeni dəsti-xəttin formalaşmasında özünəməxsus əvəzlənməz cizgilərini əyani surətdə isbatlayırdı. Fəxrəddin Dadaşov ifasının yaratdığı "sehrli aləm" yalnız ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə deyil, həm də iç dünyasındakı mənəvi-psixoloji keyfiyyətlərin də sintezindən əmələ gəlirdi.

Onun yaradıcılığının bu cəhətlərin qarşılıqlı əlaqəsi daha da genişləndirir və onu yalnız Azərbaycanda deyil, ölkə hədudlarından kənarda da sevilməsinə kömək edirdi. Gənclik illərindən başlayaraq Fəxrəddin Dadaşovun bu xüsusiyyətləri gələcək illərdə də inkişaf etmiş və onu sonralar Azərbaycan kamança ifaçılığında görkəmli yer tutmasını təmin etmişdir. Kamança ifaçısının bu uğurlarında onun zəhmətkeşliyi, məqsədyönlülüüyü ilə bərabər qeyd etdiyimiz fərdi-emosional keyfiyyətlərinin əhəmiyyəti böyükdür. İfaçının musiqi zövqünə, dünyə görüşünə, həyata baxışına təsir göstərən ətraf mühitlə yanaşı, kamança təhsili alması parlaq musiqi istedadı ilə bərabər, dünyə görüşünün genişliyi, qarşıya qoyulmuş hədəfə doğru xüsusi ruh yüksəkliyi ilə can atmasına səbəb olmuşdur.

1977-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını bitirmişdir. Burada təhsil aldığı vaxt Azərbaycan Xalq artisti Ramiz Mirişli də-yərli kaman ustadının müəllimi olmuşdur. Əsərlərin öyrənilməsində kamança alətinin dərinədən hiss edilməsi, musiqi strukturunun daha aydın qavranılması, muğamda sərbəstlik duyğusunun yaranması onun və müəlliminin daim diqqət mərkəzində dururdu.

Gənc Fəxrəddin yaxşı başa düşürdü ki, bütün bu ifaçılıq üsulları onun daha məzmunlu, mənalı, dolğun ifa qabiliyyətinin formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi. Buna görə də müəllimi səs üzərində aparılan işə xüsusi diqqət edirdi. Muğamın düzgün və aydın ifa olunması üçün səs çalarlarının əhəmiyyəti böyükdür. Fəxrəddin Dadaşov hər bir muğamın məzmunu və xarakterinə uyğun olaraq, hər şöbənin öz səs rəngini duyan və ifadə edən kamança ustadlarımızdandır. Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, gənc Fəxrəddinin müəllimi ilə ünsiyyəti zamanı özünəməxsus pedaqoji ustalığının müəyyən ünsürləri də həmçinin formalaşmağa başlamışdır.

Kamançanın səslənmə ahəngdarlığını səciyyələndirən kamandan istifadə qaydalarına böyük əhəmiyyət verən Fəxrəddin Dadaşov bütün xırdalıqları mə-

nimsəmək üçün çox çalışır, mahir kamança ifaçılarını dinləyərək bu sahədə daha böyük təcrübə əldə etməyə çalışırdı. Ona dərs deyən müəllimin həm də bəstəkar olması yetirmələrinin dünyagörüşü və baxışlarının formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Gənc olmasına baxmayaraq, musiqiyə olan böyük sevgisi, temperamenti, kövrək qəlbi olan Fəxrəddin Dadaşov sənətə və özünə qarşı ciddiliyi, məsuliyyəti və tələbkərliliyi ilə seçilirdi.

Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil aldığı vaxtlar Fəxrəddin Dadaşovun həm ifaçı, həm də bir pedaqoq kimi formalaşmasında böyük rol oynayıb. Burada çalışan görkəmli musiqi xadimləri, həmçinin yüksək yaradıcılıq atmosferi Fəxrəddin Dadaşovun bilik və bacarığının formalaşmasında əvəzsiz rol oynayıb. Öz üzərində gecə-gündüz çalışan ifaçı musiqi bilini durmadan təkmilləşdirmişdir. Burada sevimli müəllimi Azərbaycan SSRİ Xalq artisti Süleyman Ələsgərovun ona yaxından köməklik göstərməyi bu prosesi daha da səmərəli etmiş, onun dünyagörüşünün, pedaqoji ustalığının artması üçün misilsiz rol oynamışdır. Müəllimlərinin qayğıkeşliyi və tədris prosesinin keyfiyyətinə görə bu illərdə Fəxrəddin Dadaşov yalnız bir ifaçı kimi deyil, həm də gələcək musiqi kadrlarını hazırlaya biləcək bir pedaqoq kimi formalaşmağa başlamışdır.

1941-ci ildə dəyərli sənətkar Azərbaycanın xalq artisti, Əməkdar müəllim, tarzən, pedaqoq Əhməd Bakıxanov Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri ansamblını yaratmışdır. Bu ansamblı 1941-ci ildə çalışmağa başlayan və 1973-cü ildən ömrünün sonunadək bu ansamblı rəhbərlik edən xalq artisti Həbib Bayramov da Əhməd Bakıxanovun yetirmələrindəndir. 1973-cü ildən həmin ansamblı Əhməd Bakıxanovun adını daşıyır. Bu ansamblı bir çox dəyərli sənətkarlar ifa etmişdir. Bunlardan biridə Fəxrəddin Dadaşovdur.

Fəxrəddin Dadaşovun hər kamança ifaçısına xas olmayan daha bir vacib keyfiyyəti onun mahir konsertmeysterlik qabiliyyətidir. Dünyanın bir çox ölkələrində və vətənimizdə olan çoxsaylı konsertlərdə dinləyicilər bu qabiliyyətin şahidi olmuş, onun həm solo, həm də istedadlı ansambl ifaçısı kimi peşəkərliliyinə heyran qalmışdır. Fəxrəddin Dadaşov bir ansambl ifaçısı kimi parlaq keyfiyyətlərə malik kamança ifaçısıdır.

Fəxrəddin Dadaşovun və əlbəttə ki, onun kimi şəxsiyyətlərin formalaşmasında bir çox amillər – musiqi mühiti, təhsil aldığı məktəblər, dövrün ictimai-siyasi münasibətləri, onu əhatə edən çevrə və digərləri öz rolunu oynamışdır. Mahir ifaçı öz üzərində daima işləmiş, bilik və vərdislərini təkmilləşdirmişdir. Fəxrəddin Dadaşovun həyatının xoşbəxtliyi bundadır ki, onun yaradıcılığının inkişaf illəri Azərbaycan musiqi sənətində parlaq çiçəklənmə dövrünə təsadüf edir. Bu dövrdə formalaşan ifaçı zamanın tanınmış şəxsiyyətlərindən olan Ramiz Mirişlinin sinfində təhsil almış, Əhməd Bakıxanov adına ansamblı və Cabbar Qaryağdıoğlu adına muğam üçlüyündə çalışmışdır.

Atası Əlisahib Dadaşovla bərabər toylara gedən gənc Fəxrəddinin toyda ifasını eşidən Həbib Bayramov onun çalğısını çox bəyənir. 1966-cı ildə onu

Əhməd Bakıxanovun ansamblına aparır. Fəxrəddin Dadaşovun ifasını çox bəyə-nir. 1966-cı ildən bu günədək Azərbaycan Televiziya və Radiosunun Əhməd Ba-kıxanov adına Xalq Çalğı Alətləri Ansamblında konsertmeyster vəzifəsində işlə-məyə başlamışdır. 7 il Əhməd Bakıxanovla bərabər çalışmışdır. 1969-cu ildə ilk dəfə Həbib Bayramov ilə Portuqaliyaya qastrol səfərinə çıxmışdır. Həmin ildən başlayaraq 59-dan artıq xarici ölkədə, o cümlədən Fransa, Danimarka, İspaniya, Yunanıstan, Kipr, Malta, Tayvan, Tayland, Avstriya, Almaniya, Norveç, Hindis-tan, Mərakeş, Meksika, Kanada, İngiltərə və s. ölkələrində konsertlərdə vətəni-mizi layiqincə təmsil etmişdir.

Fəxrəddin Dadaşov ifasında hər bir nüansa, detala, intonasiyaya, səslənmə keyfiyyətinə, əsərin öyrənilmə prosesinə böyük diqqətlə yanaşırdı. İfaçı zəngin yaradıcılıq mühitinin verdiyi üstünlüklərdən bəhrələnərək özünəməxsus sənət yolu keçmiş və bunu yüksək yaradıcılıq üslubuna çevirməyə nail olmuşdur. Məhz bunun nəticəsidir ki, beynəlxalq festivallarda onun sənətkarlıq keyfiyyətləri dinləyicilər tərəfindən həmişə təqdir edilmişdir.



Səkinə İsmayılova, Möhlət Müslümov, Fəxrəddin Dadaşov

Muğam üçlüyünün vəhdəti muğamın professional şəkildə ifası üçün əhəmiy-yətlidir. Hər üç ifaçı bir-birini eşitməli və vəhdət şəklində ifa etməlidir. Bunun üçün əlbəttə ki, muğamlarımızı həm xanəndə, həm də sazəndələr mükəmməl bil-məlidir. Ustad tarzən Bəhram Mansurovun dediyi kimi: "muğamlarımız üçlükdə daha yaxşı, daha təbii və gözəl səslənir. Üçlükdə hər ifaçı öz bacarıq və qabiliyyə-tini daha aşkar nümayiş etdirmək imkanına malik olur" (4). Fəxrəddin Dadaşovun ifaçısı olduğu muğam üçlüyü saysız-hesabsız ölkələrdə keçirilən festivallarda işti-

rak etmiş və uğurlar qazanmışdır. Mahir ifaçı təkrarolunmaz, yüksək ifaçılıq istedadı, böyük sənətkarlığı ilə xalqımız arasında, eləcə də bütün dünyada şöhrət qazanmış, Azərbaycan muğamını, Azərbaycan mahnısını dünyaya tanıtmışdır.

1987-ci ildə Müslüm Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində ilk muğam triosu yaradılmışdır. Bu muğam üçlüyü məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun adını daşıyır. Muğam üçlüyünün tərkibi Fəxrəddin Dadaşov (kamança), Möhlət Müslümov (tar), Zəhid Quliyevdən (xanəndə) ibarət olmuşdur. Bu günümüzdə qədər fəaliyyət göstərən bu üçlük bir çox məşhur xanəndələrlə çalışmış və ölkəmizi dünyanın bir çox yerində təmsil etmişdir.



Zəhid Quliyev, Möhlət Müslümov, Fəxrəddin Dadaşov

Mahir ifaçı həmişə özünü əsl sənətkar kimi hər kəsə sevdirmiş, dünyanın bütün ölkələrində Azərbaycan musiqi incəsənətinin məsuliyyətini layiqincə daşımışdır. Beynəlxalq müsabiqələrdə iştirak Fəxrəddin Dadaşov yaradıcılığının aparıcı sahələrindən birini təşkil edir. 1988-ci ildə Fransada keçirilən festivalda Səxavət Məmmədov, Fəxrəddin Dadaşov və Möhlət Müslümov iştirak etmişdir. Fəxrəddin Dadaşov festivalın laureatı olmuşdur. Azərbaycan musiqi sənətinin

dünyanın müxtəlif ölkələrində tanındılmasında misilsiz rolu olan mahir ifaçı qeyri-adi istedadı ilə hər kəsi heyran qoymuşdur.

Fəxrəddin müəllim muğam ifaçılığında harmonik vasitələri tətbiq edən ilk kamança çalandır. O, bu harmoniyaları müxtəlif texniki üsullarla-akkord, arpecio və digər fakturalarla icra edir. Eyni zamanda muğamın məqam əsası ilə ahəngin vəhdətinə nail olur. Bu yenilik ehtimal ki, Fəxrəddin Dadaşovun fortepiano alətinə dolğun akkordlarla ifa etmək bacarığından qaynaqlanmışdır.

Fəxrəddin Dadaşov muğam ifaçılığında solo və müşayiətçi kimi bədii keyfiyyətlərini parlaq nümayiş etdirdiyi kimi Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini də yüksək səviyyədə ifa edir. Bundan başqa klassik bəstəkar əsərlərinin kamança üçün köçürmələrini bədii səviyyədə təqdim etmək üçün texniki vasitələrdən də həmçinin məharətlə faydalanır.

Yüksək çalğı texnikası, emosional ifadəlilik və muğam improvizəsinə xas olan fərdi təfsir və ifa vasitələrinin zənginliyi onun sənətini xarakterizə edən cəhətlərdir. 1990-cı ildə Mərakeşdə məşhur ərəb səyyahı İbn-Bəttutə Əbu Abdullah Məhəmməd ibn Abdullah al-Lavati at-Tancıya (25 fevral 1304–1377) həsr olunmuş tamaşa hazırlanır. Fransız rejissoru Fransuaza Cruntu tərəfindən "Cabbar Qaryağdıoğlu adına muğam üçlüyü" Mərakeşə dəvət olunmuşdur. "Dünya xalqlarının mədəniyyət evi" adlanan bu festivalda 6 ölkə – Koreya, Fransa, İtaliya, Azərbaycan, Mali, Mərakeş iştirak etmişdir. Bir ay yarım davam edən məşqlər nəticəsində hazırlanan tamaşa səhnəyə qoyulmuşdur və uğur qazanmışdır. Bu tamaşada ifa edən Fəxrəddin Dadaşov kamança ifaçılığındakı özünəməxsus istedadı ilə ərəb və fransız xalqının musiqini zövqünü oxşamışdır [5].

Fəxrəddin Dadaşov ifaçılığının başqa bir səciyyəvi cəhəti odur ki, muğamın zənginliklərinə yeni ifa keyfiyyətləri bəxş etməklə özünəməxsus dəsti-xətt yaratmışdır. Məhz bunları nəzərdə tutaraq, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, bəstəkar Süleyman Ələsgərov "Sehrli kaman" radio verilişində Fəxrəddin Dadaşov haqqında bu fikirləri söyləmişdir: "Uzaq keçmişdən bizə yadigar qalan kamança, tar Azərbaycan xalqının sevə-sevə qoruyub saxladığı musiqi alətləridir. Tar coşqun ehtirasları hərəkətə gətirən, incə hisləri oyadan, bədbinliyi, şənliyi və eyni zamanda mərdliyi eyni bir qüvvə ilə ifa etmək üçün yaranmışsa, kamança kədər-qüssə təranələri ilə dolu olan nəğmə üçün yaranmışdır. Fərəhlə deməliyəm ki, bu sehrkar alətə tərəvət verənlərdən biri də sevimli sənətkarımız Fəxrəddin Dadaşovdur. Fəxrəddin Dadaşov zəhmətsevərliyi, həvəs və qabiliyyəti hələ onun Konservatoriyada təhsil aldığı illər özünü büruzə vermişdir. Fəxrəddin Dadaşovun ifasında muğamlarımız, təsniflər, rənglər və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri yeni quruluşda, yeni formada, yeni məzmununda dinləyicilərə çatdırılır. Fəxrəddin Dadaşov ifa etdiyi musiqiyə bir-birini təkrar etməyən xallar, əhəmiyyətli çalarlar əlavə edir" (Lent yazısı F.Dadaşovun şəxsi arxivində saxlanılır).

1998-ci ildə Fransada keçirilən musiqi festivalında kamança ifası ilə insanların qəlbini fəth edən ifaçı laureat adına layiq görülmüşdür. Bu festivalda

Fəxrəddin Dadaşov, Qəndab Quliyeva, Cənəli Əkbərov, Vamiq Məmmədəliyev ölkəmizi təmsil etmişdir.

Fəxrəddin Dadaşov kamança ifaçılığındakı qeyri-adi ifa qabiliyyətini hər zaman öz ifalarında göstərmişdir. Fəxrəddin Dadaşovun ifası insanı haldan-hala salır. Belə ifalardan biri də rejissor Mikayıl Mikayılovun 1930-cu ildə çəkdiyi "Lətif" filminə (6) yazılan musiqinin ifasıdır. Azərbaycan Respublikasının dövlət varidatı elan edilən filmlərdən biridir. Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, caz bəstəkarı Salman Qəmbərov bu filmə 2001-ci ildə musiqi bəstələmişdir. Bu layihənin ideya müəllifləri sənətsünas Cahangir Səlimxanov və rejissor Ayaz Salayev olmuşdur. Ağ-qara formada çəkilən filmə musiqi bəstələyərək Salman Qəmbərov ona yeni həyat vermişdir. Film Bakıda ilk dəfə 2001-ci ildə təqdim olunmuşdur. Daha sonra Ukraynanın Odessa şəhərində keçirilən film festivalında təqdim olunmuşdur. Böyük rəğbət qazanan bu film dünyanın bir çox ölkəsində dəfələrlə kino festivallarında Salman Qəmbərov, Fəxrəddin Dadaşov, Eldar Qafarovun ifasındakı musiqi müşayiəti ilə təqdim filmi müasir üslubda səsləndirmişlər. Polşada, Odessada, Soçidə, Həştərxanda, Kazanda, Fransada, iki dəfə Almaniyada, beş dəfə İsveçrədə təqdimatı olan filmi sonuncu dəfə 2016-cı ildə Argentinada caz festivalında ifa etmişlər. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin bütün dünyada təbliği ilə bağlı apardığı iş Fəxrəddin Dadaşov fəaliyyətinin ən mühüm sahələrindən biridir.

Bir müəllim kimi Fəxrəddin Dadaşov tələbələrinə həmişə qayğıkeşliklə və tələbkərliliklə yanaşır, keçilən hər bir əsər haqqında geniş məlumat verir, muğamlarımızın ifa incəliklərini izah edir. Tar ifaçısı, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Möhlət Müslümov mahir kamança ifaçısı barədə demişdir: "Fəxrəddin Dadaşov təkrarolunmaz sənətkardır. Onun barmaqlarında olan tembr başqa kamança ifaçılarında yoxdur. Həm üçlükdə çıxış edir, həm ansamblı, həm solist kimi, həm də gözəl pedaqoqdur" [7]. Kamança ustası dəyərli bir pedaqoq olaraq çox sayda tələbə yetişdirmişdir. İfaçılıq fəaliyyəti kimi pedaqoji fəaliyyətdə də böyük uğurlara nail olmuşdur. Tahirə Kərimova, Ramiz Mirişli, Həbib Bayramov, Süleyman Ələsgərov, Əhməd Bakıxanov və digər görkəmli şəxsiyyətlərdən dərs alan ifaçı onlardan öyrəndiyi pedaqoji keyfiyyətləri öz tədris prosesində böyük uğurla tətbiq etmişdir. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin layiqli davamçıları sırasında məhz onun yetirmələrinin olması əlbəttə ki, təsadüf deyil.

İlk dəfə 1970-ci ildə Səid Rüstəmov adına musiqi məktəbində çalışmışdır. 1980-ci ildən 2019-cu ilə kimi Azərbaycan Milli Konservatoriyası tərkibində musiqi kollecində (Asəf Zeynallı adına musiqi məktəbi) işləmişdir. 1988-ci ildə Süleyman Ələsgərovun təşəbbüsü ilə Bakı Musiqi Akademiyasında muğam sinfi açılmışdır. Burada kamança sinfində ilk dəfə Fəxrəddin Dadaşov tələbələrə dərs demişdir. 2001-ci ildən Azərbaycan Milli Konservatoriyasında dərs deyən sənətkarın bir çox tələbəsi Əməkdar artist adına layiq görülmüş, beynəlxalq festivallarda laureat olmuşdur.

İstedadlı sənətkar 28 oktyabr 2000-ci ildə əməkdar artist adına layiq görülmüşdür. 5 il sonra 16 sentyabr 2005-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti fəxri adını almışdır. Fəxrəddin Dadaşov yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətində, kamança ifaçılığında məktəb kimi öz nəslinin formalaşmasında, inkişafında əvəzsiz rol oynayıb və oynayacaqdır.

Mahir ifaçı təfsir etdiyi hər bir ifadə öz daxili aləmini təcəssüm etdirir, o, hər muğamın, təsnifin, rəngin mənə çalarlarını yenidən yaşayaraq ifa edir. Fəxrəddin Dadaşov öz ifası barəsində demişdi: "Mən ifa edəndə həmişə gözlərimi bağlamışam. Təsadüfi halda gözlərimi açıram baxıram ki, mənə qulaq asan var ya yox. Görürəm ki, var həmin insanlara baxaraq ifa edib yenidən gözlərimi yumuram. Mən ifa edəndə başqa dünyada oluram. Elə muğamat var ki, ifa edəndə dağlar, şəlalələr gəlir gözümün qabağına, elə də muğamat var ifa edəndə dəniz gəlir gözümün qarşısına. Elə bil dənizdəyəm, dənizin ləpələri, şırıltısı gəlir qulağıma. Elə də olur ifa edəndə elə bil ki, gül-çiçəyin, lalələrin içindəyəm. Hər muğamatın öz gözəlliyi var" [F.Dadaşovla müsahibədən].

Beləliklə, məqalədə Fəxrəddin Dadaşov yaradıcılığının nəzərdən keçirilməsi, bir yandan onun şəxsiyyət kimi formalaşmasının bütün xüsusiyyətlərini, inkişafının səciyyəvi cəhətlərini öyrənməyə imkan verir. Solo ifaçılıq zamanı Fəxrəddin Dadaşovun ifaçılıq mədəniyyəti, özünəməxsus ifa qabiliyyəti, virtuoz texnikası ilə dinləyicilərin qəlblərini fəth edir. Hər bir ifasındakı kamançadan səs çıxartma ustalığı, kamandan istifadədə peşəkarlığı ifaçılığının əsas məqamlarındandır.

İfa etdiyi muğamların xarakterinə görə F.Dadaşov həmin obrazlara bürünmək qabiliyyətinə malik bir ifaçıdır. Xalq mahnılarını ifa edərkən səs, ritm, ifadələrin xarakterini dolğunluğu ilə çatdırır. Mahir ifaçı uzun illər ərzində solo və müşayiət ifaçılığının üsullarını dərindən mənimsəmiş və daha da artırmışdır. Fəxrəddin Dadaşov solo, ansambl ifaçılığı və peşəkar pedaqoq kimi xüsusiyyətlərin hər birini özündə cəmləşdirən nadir ifaçılarımızdan biridir.

Fəxrəddin Dadaşov yaradıcılığının əhəmiyyəti özünü onda göstərir ki, ifaçının fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan kamança sənəti ölkəmizin həüdudlarından kənara çıxaraq, özü ilə musiqimizi yeni zirvələrə daşımışdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. II cild. - B.: Şərq-Qərb, 2005. - 456 s.
2. Hüseynov R.B. Min ikinci gecə. - B.: Işıq, 1988. -408 s.
3. İsazadə Ə.İ., Quliyev X. Bəhram Mansurov. - B.: Işıq, 1982. - 51 s.
4. Məmmədov A.K. XIX-XXI əsrlərdə Azərbaycan simli musiqi alətləri. - B.: 2011. - 138 s.

Saytoqrafiya

5. Xalq artisti professor Əhməd Bakıxanov adına xalq çalğı alətləri ansamblı. Mərakeş teatırı 1990. URL:https://www.youtube.com/watch?v=1_a-C4Ng86M&t=18s
6. Лятиф (немой фильм с импровизированным саундтреком в стиле этно-джаз). 1930-2011-2019. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=8OnzYoptjX0&t=2010s>
7. Kamanzən Fəxrəddin Dadaşov - Ruhumun səsi (sənədli film, 2020) URL:<https://m.youtube.com/watch?v=ETw5clyl4xs>
8. Fəxrəddin Dadashov - Durnalar C.Cahangirov (solo kamancha) 2004 URL:https://www.youtube.com/watch?v=a_mNy2Q85lg
9. KamanTV - Fəxrəddin Dadashov. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=QxSdGCi2fTc>
10. Fəxrəddin Dadaşov - Şüştər (1987-ci ildə Kürdəxanıda lentə alınıb) URL:<https://www.youtube.com/watch?v=cDff-zRJ0fU>
11. Fəxrəddin Dadashov - Raftam (Solo kamancha) 2004 URL:https://www.youtube.com/watch?v=MRygCWR_pZ4
12. Yaqub Memmedovun Yubileyi. Şuşasız. İfa edir: Vahid Abdullayev, Mohlet Muslumov, Fəxrəddin Dadashov.c URL:<https://www.youtube.com/watch?v=v32PInVZmgQ>

Назрин Гусейнова
Магистр искусствоведения

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО ФАХРАДДИНА ДАДАШОВА

Резюме: В статье рассказывается о жизни и деятельности народного артиста Азербайджанской Республики, профессора, видного кяманчиста Фахраддина Дадашова. Говоря о роли кяманчи в музыкальной культуре Азербайджана, уделяется внимание уникальным оттенкам в исполнении Фахраддина Дадашова. Представлено сольное творчество исполнителя, в составе мугамного трио имени Джаббара Карьягдыоглу и его деятельности в различных ансамблях. В статье представлены этапы формирования творчества Фахреддин Дадашова, среда, которая его окружала. Требоательная, дисциплинированная и непрерывная работа над собой являются основными причинами его успеха. Представлены высокая исполнительская культура Фахреддина Дадашова, его успешные выступления на нескольких международных фестивалях и гастролях.

Ключевые слова: Фахрəддин Дадашов, искусство мугама, трио, сольное исполнение на кяманче, аккомпанемент, концертная деятельность, струнный музыкальный инструмент

Nazrin Huseynova
Master Ethnomusicologist

FAKHRADDIN DADASHOV'S PERFORMING ART

Summary: *The article talks about the life and activity of Fakhraddin Dadashov, People's Artist of the Republic of Azerbaijan, professor, associate professor, talented kamancha player. The role of the kamancha instrument in the music culture of Azerbaijan, the unique shades of Fakhraddin Dadashov's performance ability were discussed. It is written about the singer's solo, in the mugham trio named after Jabbar Qaryagdioglu and his activity in various ensembles. In the article, the period in which Fakhreddin Dadashov was formed, the environment that surrounded him, the demanding, disciplined and continuous work on himself are the main reasons for his success. Fakhreddin Dadashov's high performance ability, successful performances at several international festivals and tours have been shown.*

Keywords: *Fakhraddin Dadashov, mugham art, trio, kamancha solo performance, accompaniment, concert activity, stringed musical instrument*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Xalıqzadə Fəttah
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Qulamova Jalə

Nazim KAZIMOV

Əməkdar incəsənət xadimi,
Professor

AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNDƏ SƏİD RÜSTƏMOV ZİRVƏSİ

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Əməkdar incəsənət xadimi Səid Rüstəmovun yaradıcılıq yolu, bəstəkar, dirijor, pedaqoq, ictimai xadim kimi musiqi mədəniyyətimizin tərəqqisində əhəmiyyətli rolu işıqlandırılır.

Açar sözləri: Səid Rüstəmov, “Tar məktəbi” dərslisi, Azərbaycan xalq çalğı alətləri, Azərbaycan xalq rəngləri, xalq mahnıları, aşıq mahnıları

“Hər bir bəstəkar kimi mən də xalqım üçün yaşamaq və yaratmaq, bütün qüvvə, bilik və istedadımı məhz xalqa vermək istəyirəm, çünki bu, ən böyük səadət olardı...”

Səid Rüstəmov



Tanınmış Azərbaycan bəstəkarı və dirijoru, xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, professor Səid Rüstəmov həqiqətən də, öz ömür yolunu xalqına xidmətə, milli mədəniyyətimizin tərəqqisinə həsr etmiş, öz sənəti, zəngin yaradıcılıq fəaliyyəti ilə musiqi tariximizdə dərin iz qoymuşdur. O, yarım əsrdən çox bir müddət ərzində respublikamızda musiqi mədəniyyətinin, musiqi təhsilinin inkişafı naminə yorulmadan çalışmış, musiqi təhsili sistemimizin fəal qurucularından biri olmuşdur. S.Rüstəmovun müxtəlif vaxtlarda Müəllimlər seminariyasını, musiqi texnikumunu, daha sonralar Azərbaycan Dövlət Pedaqoji institutunu bitirməsi, pedaqogikanı, habelə ayrı-ayrı fənlərin tədrisi metodlarını bilməsi və bu sahədə

müəyyən təcrübə keçməsi musiqi təhsili sahəsində ustad pedaqoq kimi tanınmasına zəmin yaratmışdır.

Azərbaycan Dövlət Musiqi Texnikumunda və Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında tar və dirijorluq ixtisası üzrə təhsil alan gənc musiqiçi kadrların

hazırlanmasında onun xüsusi əməyi olmuşdur. Xalq musiqi sənətinə, onun ayrı-ayrı janr və formalarına qəlbən bağlanan bəstəkar ali təhsilli gənc musiqiçi kadr-ların hazırlanmasını özünün ən şərəfli işi hesab etmişdir. Eyni zamanda S.Rüstəmovun sinfində təhsil alan hər bir ifaçı tələbə də bu dahi insanla dərs prosesində yaranan ünsiyyətdən qürur duymuşdur. Səid müəllim kimi professional pedaqoqun sinfində təhsil almaq mənə də qismət olmuşdur. 1973-1978-ci illərdə bu gözəl insanın tar sinfində oxuduğum dövrdə onu çox savadlı, aydın, səlis nitq mədəniyyəti, geniş dünyagörüşünə malik pedaqoq kimi tanımışam. O, tələbələrində bütün sahələr üzrə bilik və bacarıqlarını artırmağı tövsiyə edir, əsl musiqçinin əsl xalq ziyalısi olduğunu deyirdi. Bir gün Səid müəllim E.Abbasovanın onun haqqında yazdığı kitabçanı mənə təqdim edərkən: “Tanış olarsan, vaxt gələr titul vəərəqinə yazdığım sözləri xatırlayarsan” dedi. Orada yazılmışdı: “Çox qabiliyyətli, həssas musiqiçi – həm sənət, həm də taleyin gərdişi ilə mənim tələbəm Nazim Kazımova ən böyük arzularla!... Səid müəllim, 5 may 1977-ci il”.

Səid Rüstəmov özünün müəllimlik fəaliyyəti ilə Azərbaycan tar ifaçılığının təkamül və tərəqqisində böyük rol oynamışdır. Ustadı, unudulmaz müəllimi Üzeyir Hacıbəylinin tarın Şərq musiqi təhsilini genişləndirə biləcək qiymətli alət olması barədə tövsiyələrini əsas tutaraq o, tar tədrisinin elmi-metodik əsaslarını mükəmməlləşdirmiş, qiymətli dərs vəsaitləri, tədris-metodik vəsait və proqramlar, metodik tövsiyələr, not məcmuələri, yeni əsərlər yazaraq tədris və ifaçılıq repertuarını zənginləşdirmişdir. Dahi Üzeyir bəyin səyi ilə 1931-ci ildə notla ifa edən Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri yarandıqdan sonra S.Rüstəmov “Tar məktəbi” dərsliyinin ərsəyə gəlməsi üçün daha inamlı addımlar atmışdır. Gərgin, səmərəli axtarışlar nəticəsində 1935-ci ildə “Tar məktəbi” dərsliyi nəşr olunmuşdur.

Milli çalğı alətimiz olan tar ixtisası üzrə tədris vəsaitinin yazılmasında S.Rüstəmov Avropa musiqi alətləri, xüsusilə viola üçün yazılmış mənbələrə müraciət etsə də, tarın özünəməxsus ifa tərzini nəzərə alaraq mükəmməl bir dərs vəsaiti hazırlamışdır. Belə ki, tarda yeni çalmağa başlayan tələbənin birdən-birə bütöv notu çalmaq iqtidarında olmadığından, dərsliyin başlanğıc hissəsində çərək notdan istifadə edərək ayrı-ayrı barmaqların qoyulub götürülməsini və bu yolla tremolo hazırlamaq məqsədini əsas götürmüşdür. “Tar məktəbi” dərsliyinin ilk nəşrinin yüksək qiymətləndirilməsi, onun daha da təkmilləşdirilməsi naminə qarşıya qoyulan vəzifələrdən ruhlanan Səid Rüstəmov tarın notla tədrisinin bir sıra məsələlərini xüsusi vurğulamışdır: “Hər bir musiqi alətində doğru və düzgün təhsil ala bilmək, onun bütün texniki imkanlarını mənimsəmək üçün təcrübəli müəllim rəhbərliyi ilə bərabər, o musiqi alətinə müvafiq sisteməlik tərtib edilmiş bir tədris kitabının olması vacibdir...”.

Səid Rüstəmovun həyat və yaradıcılığının 40 ildən çox bir müddəti əhatə edən məhsuldar dövrü təməli Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən qoyulan Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri ilə bağlı olmuşdur. Orkestr ifaçılıq diapazonunun yenilənməsi, tembr axtarışlarının uğurlu nəticələri, ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəlmə-

si naminə S.Rüstəmov gördüyü işlər ölçüyə sığılmazdır. S.Rüstəmov orkestrin partiturasına zurna və qoşanağara daxil etmiş, tembr fərdiliyini nümayiş etdirə biləcək solo alət kimi tar, balaban, tütək, saz, kamançaya geniş yer vermişdir. Üzeyir bəyin “Arşın mal alan” musiqili komediyasını xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləyən S.Rüstəmov 1938-ci ildə Moskvada keçirilən I Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongunlüyündə bir dirijor kimi ustalığı ilə orkestrin nizamlılığı, mükəmməl səslənməsi ilə musiqisevərlərin diqqətini cəlb etmişdir. Musiqişünas Y.Qroşevanın məqaləsindən oxuyuruq: “Gənc dirijor Səid Rüstəmovun idarəsi ilə xalq çalğı alətlərinin müşayiəti bütün orkestrə tərəvət verir”.

Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin ifaçılıq mədəniyyətinin, professional səviyyəsinin yüksəlməsi naminə yorulmadan çalışan S.Rüstəmov ömrünün ən məhsuldar illərini bu kollektivə həsr etmişdir. O, bədii rəhbər, baş dirijor vəzifələrini ləyaqətlə yerinə yetirməklə yanaşı kollektivin repertuar rəngarəngliyini, repertuar yeniliyini daima diqqət mərkəzində saxlamışdır. Təsədüfi deyil ki, “Tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün konsert”in müəllifi də Səid Rüstəmov olmuşdur. Əsərin solo partiyasında tar alətinin bütün registr gözəlliklərini, texniki imkanlarını qabarıq şəkildə təcəssüm etdirən bəstəkar partiturada xalq çalğı alətlərinin bədii və texniki imkanlarından, onların tembr rəngarəngliyindən məharətlə istifadə edərək zəngin orkestr palitrasına nail olmuşdur.

Bir bəstəkar kimi Səid Rüstəmov orkestr üçün maraqlı əsərlər: “Bayatı-Kürd” fantaziyasını, dörd süita, xor, solist və orkestr üçün üç kantata, tar və orkestr üçün konsert, bir çox müxtəlif formalı pyeslər, mahnılar yazmışdır. Xalq çalğı alətlərinin bədii və texniki imkanlarının, tembr xüsusiyyətlərinin gözəl bilicisi olan bəstəkar bu vasitələrdən öz əsərlərində ustalıqla istifadə etmişdir. Məsələn, orkestr üçün yazdığı “Qəhrəmani” pyesində qara zurnadan istifadə etmişdir. Eləcə də “Azərbaycan” süitasında partiturada solo alət kimi – tar, balaban, tütək, saz, kamançaya geniş yer vermişdir.

İstedadlı bəstəkar S.Rüstəmovun mövzu rəngarəngliyi, obrazların ifadəliliyi və zənginliyi, eləcə də səmimiyyəti ilə diqqəti cəlb edən mahnılarında Vətənə məhəbbət, əməyə qiymət ön planda durur. “Sürəyya”, “Neftçi qız”, “Həkim qız”, “Sumqayıt”, “Bakı”, “Quba”, “Mən sülhə səs verirəm”, “Toxucu qız” mahnıları geniş dinləyici kütləsi tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmışdır. Səid Rüstəmovun mahnıları özünəməxsus orijinal yaradıcılıq dəsti-xətti, zərif lirikası, parlaq melodiyası ilə seçilir. “Sənindir”, “Bənövşə”, “Qurban adına”, “Gəlmədin”, “Dedim-dedi”, “Şər deyilmi”, “Oxu gözəl” və bu kimi mahnılar bəstəkarın vokal musiqisinin parlaq nümunələridir. Nümunə göstərdiyimiz bu sənət inciləri bir daha sübut edir ki, bəstəkarın Azərbaycan mahnıları antologiyasının zənginləşməsində mühüm rolunu danılmazdır. Mahnı janrının korifeyi kimi yaddaşlarda, qəlblərdə özünə möhkəm yer tutmuşdur.

Səid Rüstəmov Azərbaycan professional musiqi sənətində uşaq mahnı janrının təməlini qoyanlardan biri olmuşdur. Keçən əsrin 50-ci illərindən başlayaraq

müxtəlif vaxtlarda uşaqlar, məktəblilər üçün nəşr olunmuş mahnı məcmuələrində öz əksini tapan yüzrlərlə mahnı nümunələri bəstəkarın bu janra xüsusi diqqət yetirməsinin təzahürüdür. “Ana məktəb”, “Dəstə rəhbəri”, “Şaxta baba”, “Kəpənəyim”, “Qaranquşum”, “Sarmaşiq”, “Uşaq və buz”, “Yaz günləri”, “Şəhər nəğməsi”, “Əmək nəğməsi” müxtəlif yaş qruplarına aid olan uşaqlar, məktəblilər üçün nəzərdə tutulmaqla onların musiqi – estetik tərbiyəsində mühüm rol oynamışdır.

Bəstəkar musiqinin hər bir janrında yaratdığı əsərin musiqi ictimaiyyəti tərəfindən necə qarşılanacağı barədə düşünür, əsərin uğur qazanması üçün bütün imkanlardan, bədii ifadə vasitələrindən istifadə məsələsini zəruri şərt, mühüm yaradıcılıq prinsipi kimi qarşıya qoyurdu. Bu cəhətlər bəstəkarın ömrünün son illərində klassik poeziyamızın görkəmli nümayəndələri Nəsimi, Vaqif, M.Müşfiq, S.Vurğun, R.Rzanın sözlərinə yazdığı romanslarda, habelə dərin vətənpərvərlik ruhu ilə aşılana kantatalarında nümayiş olunur.

Xalq yaradıcılığına, milli folklor nümunələrinə ehtiram və sevgi ilə yanaşan, folklorşünaslıq sahəsinin dərin bilicilərindən olan Səid Rüstəmov yüzrlərlə xalq mahnılarını toplayıb nota köçürmüş və nəşr etdirmişdir. 1937-ci ildə “Azərbaycan xalq rəqsləri”, 1938-ci ildə Cabbar Qaryağdının repertuarından “50 Azərbaycan xalq mahnısı”, həmin ildə “Aşıq mahnıları” adlı nəşr olunmuş 4 məcmuəsi musiqi folklorşünaslığının inkişafında mühüm tapıntı oldu. Nota köçürülən xalq musiqi nümunələri tədris prosesinə tətbiq edilmiş, musiqi təhsilinin milli zəmində davam etməsinə şərait yaratmışdır. Səid Rüstəmovun nota köçürdüyü xalq musiqi nümunələri sərhədləri aşaraq digər ölkələrdə də musiqi təhsili prosesinə, ifaçılıq məktəbinin inkişafına müsbət təsir göstərmişdir. “Qaçaq Nəbi”, “Çalpaq”, “Neylərsən”, “Küçələrə su səpmişəm”, “Evləri var xana – xana”, “Üçtelli durna”, “Aman kəklik əlindən”, “Yaxan düymələ”, “Bülbüllər oxur”, “Ağacda leylək”, “Ay dilbər”, “Xumar oldum”, “Bu gələn yara bənzər” və bu kimi mahnılar məhz Səid Rüstəmovun sayəsində ictimaiyyətdə geniş yayılmaqla, müğənnilərin və xanəndələrin repertuarında əsaslı yer tutmuşdur.

1954-1956-cı illərdə nəşr olunan iki dəftərdən ibarət “Azərbaycan xalq rəngləri” məcmuələri Azərbaycan musiqi folklorunun toplanması və nota yazılması istiqamətində ilk mühüm işlərdən idi. İstər xalq rəqsləri, istərsə də xalq rəngləri Səid Rüstəmov qədər xüsusi məcmuə şəklində tərtib olunub nəşr edilməmişdi. Araşdırmalar göstərir ki, S.Rüstəmov Azərbaycan xalq mahnılarını, rəqs melodialarını nota köçürməklə kifayətlənməmiş, şifahi ənənəli peşəkar musiqidə geniş yer tutan və muğamların inkişafında mühüm rol oynayan rənglərin nota köçürülməsi işinə də gərgin əmək sərf etmişdir.

Dahi Üzeyir bəyin ənənələrinə sadıq qalaraq S.Rüstəmov musiqili səhnə əsərlərinə – xalq tərəfindən daha çox sevilən operetta-musiqili komediya janrına xüsusi maraq göstərmiş M.S.Ordubadi, Süleyman Rüstəm, yazıçı-dramaturq Məhərrəm Əlizadə ilə sıx əməkdaşlıq nəticəsində ayrı-ayrı vaxtlarda onların librettosu əsasında “Beş manatlıq gəlin”, “Durna”, “Rəisin arvadı” adlı maraqlı

musiqili komediyalarını yazmışdır. Bu əsərlərdə xalqın adət-ənənələri, hər bir obrazın, personajın xarakterinə uyğun mahnı, ariya, duet, xor səhnələrindən məharətlə istifadə olunmuşdur. Səid Rüstəmovun yaradıcılığında teatr tamaşalarına yazılmış musiqi xüsusi yer tutur. Bu sahəyə bəstəkar hələ yaradıcılığının ilk illərində böyük maraq göstərmiş, ustadı Ü.Hacıbəylinin ənənələrinə sadıq qalaraq sənət dostlarının səhnə əsərlərinin uğurlu alınmasına müsbət təsir göstərmişdir. O, ilk dəfə M.İbrahimovun “Həyat” pyesinin səhnə həyatının musiqi tərtibatını vermişdir. M.F.Axundovun “Hacı Qara”, “Xırsquldurbasan”, C.Cabbarlının “Almaz”, “Od gəlini”, A.Şaiqin “Nüşabə”, S.Vurğunun “Vaqif”, M.Hüseynin “Nizami”, R.Rzanın “Vəfa”, S.Rəhmanın “Toy”, “Aydınlıq”, “Nişanlı qız” və digər səhnə əsərlərinə yazdığı musiqi bu tamaşaların bədii – estetik təsir qüvvəsinin artmasına zəmin yaratmışdır.

Ü.Hacıbəylinin vəfatından sonra Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri vəzifəsinə seçilməsi və 1953-cü ilədək həmin vəzifədə ustad müəlliminin tövsiyə və əməllərini layiqincə yerinə yetirməsi həm də onun ictimai xadim kimi fəaliyyətinə əsas vermişdir. İstər sədr, istərsə də sonrakı illərdə katib işləyərkən Bəstəkarlar İttifaqının üzərinə düşən yaradıcılıq vəzifələrinin, təbliğat işinin uğurla həyata keçirilməsində S.Rüstəmov böyük əmək sərf etmişdir. Bu təşkilatın plenum və qurultaylarının təşkilində fəal iştirak edən S.Rüstəmov musiqi mədəniyyətinin, bəstəkar yaradıcılığının vacib, aktual məsələləri haqqında çıxışlar edir, qarşıda dayanan vəzifələrin həlli yolları haqqında maraqlı təkliflər irəli sürür, fikirlərini həmkarları ilə bölüşürdü. Azərbaycan SSR Ali Sovetinin deputatı kimi ictimai fəaliyyətində seçicilərinin problem və təkliflərinə xüsusi diqqət yetirir, onların həyata keçirilməsi üçün bütün imkanlardan bacarıqla istifadə edir, zəhmətkeşlərin mədəni həyat səviyyəsinin yüksəlməsi naminə yorulmadan çalışırdı. SSRİ Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin üzvü kimi də o, geniş və məqsədyönlü iş aparmışdır. O, SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının plenumları, qurultayları, iclas və konfranslarında Azərbaycan bəstəkarlığını layiqincə təmsil edərək, var qüvvəsi ilə musiqi mədəniyyətimizin geniş şəkildə təbliğinə çalışmışdır. Xalq çalğı alətləri ifaçıları üçün keçirilən Ümumdünya və Ümumittifaq festivallarında münisflər heyətinin sədri və üzvü kimi öz səsi, sözü, məzmunlu çıxışları ilə tanınırdı.

Səid Rüstəmov daima öz üzərində işləyən, həmişə yaradıcılıq axtarışında olan sənətkarlardan biri kimi həmişə xoş ovqat yaratmışdır. O, geniş yaradıcılıq imkanlarına malik bir bəstəkar, musiqi pedaqoqu kimi öz şəxsiyyəti, sənətinin xəlqiliyi, insaniyyəti, sədaqəti etibarilə əsl mənada Azərbaycan xalqının içindən çıxmış bir sənətkar idi. Qəlbi doğma Azərbaycanla döyünən, böyük sənət fədaisi, alovlu vətənpərvər Səid Rüstəmovun geniş, çoxşaxəli fəaliyyəti layiqincə qiymətləndirilmiş, 1938-ci ildə Əməkdar incəsənət xadimi, 1957-ci ildə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti fəxri adlarına, 1951-ci ildə SSRİ Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür. O, iki dəfə Qırmızı Əmək Bayrağı ordeni ilə, Xalqlar Dostluğu ordeni və bir sıra medallarla təltif olunmuşdur.

Səid Rüstəmov məktəbinin yetirməsi kimi iftixar hissi ilə bildirirəm ki, musiqi təhsili sahəsində qazandığım bütün uğurlara (musiqi təhsili ocaqlarında müəllim, tədris hissə müdiri, direktor, elmlər namizədi, dosent, professor kimi fəaliyyətimə) görə məhz Səid müəllimə borcluyam. Onun pədaqoji prinsiplərini, təcrübəsini, dərslər metodunu tətbiq edərək yaşadır və hər an onun xatirəsi qarşısında baş əyirəm.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abasova E.Ə. Səid Rüstəmov. B.: Azərənəşr, 1973, 47s.
2. Azərbaycan xalq rəngləri. Birinci dəftər. B.: Azərənəşr, 1954, 63s.
3. Azərbaycan xalq rəngləri. İkinci dəftər. B.: Azərənəşr, 1956, 55s.
4. Kazımov N.K. Səid Rüstəmov. B.: Çəşioğlu, 2007, 91 s.
5. Rüstəmov S.Ə. Tar məktəbi. B.: Azərənəşr, 1935.
6. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan notlu xalq çalğı alətləri orkestri haqqında. // M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası – Bakı, 1938

Назим Кязимов

Заслуженный деятель искусств, профессор

САИД РУСТАМОВ, КАК ОДНА ИЗ ВЕРШИН АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

***Резюме:** В статье представлен творческий путь композитора, дирижера, педагога, общественного деятеля, народного артиста, заслуженного деятеля искусств Саида Рустамова, а также его роль и значение в развитии и совершенствовании музыкальной культуры Азербайджана.*

***Ключевые слова:** Саид Рустамов, учебник «Школа тара», азербайджанские народные ренги, народные песни, ашугские песни*

Nazim KAZIMOV

Honored Art Worker, professor

SAİD RUSTAMOV AS ONE OF THE PEAKS OF THE AZERBAIJAN MUSICAL CULTURE

***Summary:** The presented article highlights the creative path of the People's Artist of the Republic of Azerbaijan, Honored Art Worker Said Rustamov, his important*

role in the development of our musical culture as a composer, conductor, pedagogue, public figure.

Keywords: *Said Rustamov, “Tar school” textbook, Azerbaijan folk instruments, Azerbaijan folk colours, folk songs, ashug songs*

Fəttah XALIQZADƏ

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru

TARIXƏ YAZILAN MƏNALI ÖMÜR

Görkəmli musiqişünas-alim, professor, əsl vətənpərvər insan Aida xanım Hüseynova musiqimizin Amerika Birləşmiş Ştatlarındakı layiqli səfiri idi. Odlar yurdumuzun işığını, odlı musiqi nəfəsini bütün dünyaya saçardı – müxtəlif ölkələrə, qitələrə və xüsusilə də onillər ərzində yaşayıb-yaratdığı Yeni dünyaya. Ey gəlimli-gedimli dünya, təəssüf ki, o parlaq ulduz saçıb da vaxtsız söndü, mənalı ömrü tarixə döndü.

Aida Nümət qızı Hüseynova Azərbaycan musiqi təhsilinin yetirdiyi ən nadir nümayəndələrdən idi. Hələ Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki BMA-da) oxuduğu illər ərzində (1982-1987) nəinki sevimli müəllimlərinin, həmçinin respublika musiqi ictimaiyyətinin də nəzər-diqqətini özünə cəlb etmişdi. O, dönəmin ən yüksək təqaüdü olmuş Lenin təqaüdünə layiq görülmüşdü. Dahi Ü.Hacıbəylinin 100 illiyi münasibəti ilə keçirilmiş təntənəli yubiley tədbirlərində isə görkəmli musiqi xadimləri ilə yanaşı gənc tələbə də xitabət kürsünə qalxıb hərarətli çıxışı ilə yaddaşlarda qalmışdı. Növbəti 1986-cı ildə yeni qələbəyə imza ataraq “Ən yaxşı tələbə elmi işi uğrunda” Ümumittifaq müsabiqəsində birinci dərəcəli Diplomla təltif olunmuşdu.



Aida Hüseynova peşəkarlıq fəaliyyətinə çox tez başlayıb yüksək pillələrə inamla addımlayırdı. Milli bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcılarından biri olmuş Müslüm Maqomayev haqqında yazdığı monoqrafiya böyük sənətkar həsr olunmuş ən gözəl elmi əsərlərdəndir. Ömrünün böyük bir hissəsini ABŞ-da yaşamış,

bir sıra universitetlərdə, o cümlədən İndiana Universiteti Ceykob Musiqi Məktəbində pedaqoji fəaliyyət göstərmiş, ölkənin və deməli, dünyanın ən yüksək standartlarına cavab vermişdir.

XX əsr Azərbaycan musiqisi, D.Şostakoviç, multikulturalizm işlədiyi mövzuların yalnız bir qismi idi. “İpək yolunun musiqisi” və “Musiqidə Şərqlə Qərbin görüşləri” kimi mühazirələr kurslarının müəllifi və aparıcısı kimi çox sayda tələbələrin dərin hörmətini qazanmış, əsərləri Azərbaycandan başqa ABŞ, Bolqarıstan, Almaniya, Fransa, Hollandiya, Rusiya kimi ölkələrdə nəşr olunmuş, dünyaca məşhur olan “Kronos” kvarteti, Yo-yo-Ma tərəfindən idarə olunan “İpək yolu” ansamblı, Mark Morrisin Dance Groupu kimi kollektivlərin elmi məsləhətçisi, eləcə də “İpək Yolu” Ümumdünya Musiqi Festivalı məsləhətçilər komissiyasının üzvü kimi səmərəli fəaliyyət göstərmişdir.

Okeanın o tayından Azərbaycan musiqi sənətinə fərqli mövqedən baxaraq, doğma Vətəninə, doğma mədəniyyətinə əsl bir övlad kimi sədaqətlə xidmət göstərirdi. Daha nələrdən yazmadı professor Aida Hüseynova? Tariximizdən, mədəniyyətimizdən, ulu muğamlarımızın sirli-sehrli aləmindən, çox sayda bəstəkarlarımızın cahanşümul nailiyyətlərindən, klassik və milli musiqi ifaçılarımızın qeyri-adi məharətindən və s. Bu çətin və şərəfli yolda bilik və bacarığını daima zənginləşdirdi, nəfis və iti qələmi heç vaxt əlindən düşmədi.



İncə ruhlu qoçaq və əməksevər xanım bütün bunları özünün şah əsərində – ingilis dilində işıq üzü görmüş “*Azerbaijani Music: From Mugham to Opera*” monoqrafiyasında (Indiana University Press, 2016, 322 p.) sonsuz məhəbbətlə qələmə almışdır. Kənar-dan adi və çox asan görünə bilər! Əslində isə, təkbaşına və qərqlikdə yaşamış müəllif özünün etiraf etdiyi kimi, əsərin yazılmasına uzun müddət və gərgin yaradıcılıq əməyi sərf etmiş, çox çətin maneələri yarmalı olmuş, bədxahların qərəzli fikirlərini kübarcasına təkzib etmişdir.

Amerikada yaşayıb-yaratmaq, bu ölkə barədə cild-cild kitab oxumaqdan, dürlü-dürlü filmləri seyr etməkdən çox fərqli olmalıdır. Okeanın o tayından baxdıqda musi-

qimizə qarşı baxışları da dəyişmiş, onu azərbaycanlı-amerikan musiqişünası kimi yetişdirmiş, lakin doğma musiqi sevgisi azalmamış, əksinə, qat-qat artmış.

Zənnimizcə, musiqi mədəniyyətimiz bəstəkar və ifaçılarımızın əməyi sayəsində bütün dünyada hüsn-rəğbət qazandığı kimi, görkəmli musiqişünaslarımızın da elmi-publisistik məqalələrində geniş təbliğ olunmalıdır. Bu istiqamətdə Azər-

baycan milli musiqi elminin lideri sözsüz ki, Aida Hüseynova idi və o öz üzərinə götürdüyü məsuliyyətli vəzifəni ömrü boyu yüksək ləyaqət və şərəflə daşımışdı.

Gözəl xanımın dəhşətli dərəcədə ağır xəbəri bütün musiqi xadimlərini və mədəni ictimaiyyətimizi sarsıtdı. Həmin ərəfədə musiqişünasın əsərlərini necə mütaliə edirdimsə, elə indi də onlar masamın üstündədir. İndi anlamaq olur ki, yazdığı kitab və məqalələrinin baş qəhrəmanı elə özü imiş, parlaq elmi-bədii təfəkkürü, nəfis qələmi, aydan arı saf qəlbi, ipək kimi yumşaq xasiyyəti ilə birlikdə! Əsərləri oxunursa, deməli, özü də bizimlədir. O hələ çox yaşayacaqdır! Haqqında tədqiqatlar aparılacaq, unudulmaz, əziz xatirəsi hər zaman və hər yerdə anılacaq, surəti daima qəlblərimizdə qalacaqdır. Dünyanın işi belədir!

Tezdən açdın, vaxtsız soldun, neyləyim!

Allah rəhmət eləsin! (adamın deməyə də dili gəlmir.) Qoy bu qara yazını bizlərə kövrək bir təsəlli, nəsillərə isə qürur verəcək işıqlı sözlərlə bitirim.

Nə yaxşı ki, bu dünyada Aida Hüseynova var idi!

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

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

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

Требования научного журнала "Консерватория"

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

Структура статьи:

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

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

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

Requirements for “Conservatory” scientific journal

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

Structure of an article

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

Format of the submitted article

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

Scientific impact of the article

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

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

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

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (55)

Bakı – 2022



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2022 №2 (55), 112 s.

Yığılmağa verilmişdir: 21.06.2022

Çapa imzalanmışdır: 24.06.2022

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 243

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru
