



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI ELM VƏ
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

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

KONSERVATORİYA

*Sənətsünaslıq üzrə elmi jurnal
Scientific Journal of Scientific Studies*

№ 1 (58)

Bakı – 2023

TƏSİSÇİ:
Azərbaycan Milli Konservatoriyası

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

“Konservatoriya” elmi jurnalı

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



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

ISSN INTERNATIONAL
STANDARD
SERIAL
NUMBER
“Konservatoriya” elmi jurnalı
2016-cı ildən 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 Science (PLOS, İctimai elmi kitabxana)



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

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



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

Malik Quliyev

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

Sənubər Bağirova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Kamilə Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Gültəkin Şamilli

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
Rusiya, Dövlət İncəsənət İnstitutunun
aparıcı elmi işçisi

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

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

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor

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:***Gülənarə Manafova*****Redaktor:*****Fazilə Nəbiyeva***

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Operator:***Gülənarə Rzayeva*****Dizayn:*****Gülənarə 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: Gülənarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

© AMK - 2023

MÜNDƏRİCAT

Muğamşünaslıq

Sabir ƏLƏKBƏROV

“Rahab” muğamının tərkibi və ifa variantlarına dair.....6

Muğamşünaslıq

Sənubər BAĞIROVA

Azərbaycan musiqisində “muğam” anlayışı.....12

Alətsünaslıq

Нурбану ЖОЛДАСОВА

Сходные открытые продольные флейты – казахский сыбызгы и башкирский курай из тростника. Общность способа изготовления.....28

Alətsünaslıq

Məmmədəli MƏMMƏDOV

Bir sıra musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsinə dair (Kontr rübab, Kaman (yay), təkmilləşmiş Cəğanaq və Yatuqan).....40

Bəstəkar yaradıcılığı

Dilarə QULİYEVA

Bəstəkar Lalə Cəfərovanın yaradıcılığında vətənpərvərlik mövzusu.....47

Muğamşünaslıq

Zümrüd MƏMMƏDOVA

Muğamların ifasında qəzəl seçimi probleminə dair.....59

Təsviri sənət

Kəmalə MUSTAFAYEVA

Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında Qarabağ mövzulu karikaturalar.....65

Üzeyirşünaslıq

Ülkər HÜSEYNOVA

Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı İzabella Abezqauzun tədqiqatlarında.....76

Sabir ƏLƏKBƏROV

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

“RAHAB” MUĞAMININ TƏRKİBİ VƏ İFA VARIANTLARINA DAİR

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə Rahab muğamının tərkibləri və müxtəlif variantları haqda məlumat verilir. Öyrənmək prosesində olan hər bir kəs üçün not yazıları gözəl vasitə ola bilər.*

***Açar sözlər:** “Rahab”, Bəhram Mansurov, muğam*

Azərbaycan muğamları dünya musiqi xəzinəsində özünəməxsus şifahi ənənələri olan bir incidir. İmprovizə olunaraq dəyişmək xüsusiyyətləri, simfoniya səviyyəsində mürəkkəb quruluşa malik olması onu qədim olduğu qədər daim cavan, həmişə yeniləşən, cazibədar, diqqəti cəlb edən etmişdir.

Muğamlar bu günə gəlib çatana qədər müxtəlif dəyişikliklərə məruz qalmış, dövrün tələbinə uyğun inkişaf etmiş və ya kiçilmiş, bəzən də istifadə olunmadığı üçün yaddan çıxmışdır (1, s.164-166). Fədakar musiqi xadimləri daim axtarış-arayaraq bu inciləri tapmış, yaddan çıxmamağı üçün risalələr, səs yazıları qoyub getmişlər. Bizlərə isə öyrənmək, tətbiq etmək qalır.

Ölkəmizdə muğam sənətinə verilən yüksək diqqət və qayğı nəticəsində yeni yaradıcı gənclər yetişməkdədir. Onlar öz ifalarını zənginləşdirmək, yeni zirvələrə qaldırmaq üçün qədim musiqi ənənələrini öyrənir, yeri gəldikcə öz yaradıcılıqlarında istifadə edirlər.

Muğam nümunələri müxtəlif ifalarda müxtəlif quruluşda ola bilər. Dediklərimizə “Rahab” muğamını nümunə gətirə bilərik. Kiçik həcmli Rahab muğamı əvvəllərdə “Rəhavi” adlanıb. Müxtəlif tərkibdə ifa olunub. 24 şöbə və guşə onun kiçik həcmli olmasını sual altına alır. Həm də bu şöbə və guşələr müxtəlif məqamlara aid olaraq xanəndə və sazəndələrdən xüsusi bacarıq və istedad tələb edib.

XX əsrin əvvəllərindən bu muğam “Rəhavi” deyil, “Rahab” adlanıb, 13 şöbə və guşə daxilində ifa olunub. Daha sonra sadələşib, 9 şöbə və guşəyə qədər kiçilmiş və Üzeyir Hacıbəylinin 1925-ci ildə tədris üçün tərtib etdiyi muğam cədvəlində qərarlaşıb.

Əhməd Bakıxanovun 1952-ci il muğam cədvəlində “Rahab” 6 şöbəyə qədər kiçilmiş, “Bərdaşt”, “Rahab”, “Şikesteyi-fars”, “Mübərriqə”, “Əraq”, “Məsihi”, “Rahaba ayaq” hissələri ilə verilmiş və əsasən bu tərkib müasir ifaların özəyini təşkil edir.

İllər keçdikcə “Rahab” muğamı sadələşib, “Bərdaşt (Əmiri ilə)”, “Rahab”, “Şikesteyi-fars”, “Əraq”, “Qərai”, “Məsihi” və “Rahaba ayaq” şöbələri ilə 1982-ci ildə Kamil Əhmədovun tərtib etdiyi cədvəl formasına düşüb.

Həm Əhməd Bakıxanovun, həm də Kamil Əhmədovun tərtib etdikləri “Rahab” muğamı cüzi fərqlərlə bir-birinə bənzəyir. 24 şöbə sonra 13, 9, 6 şöbə və guşədən ibarət olaraq istər-istəməz ifalarda müxtəlifliyi labüd edir.

“Rahab” muğamının vokal variantlarında S.Şuşinski və tələbələrdən Əlibabə Məmmədov, Nəriman Əliyev, Qulu Əsgərov və onların tələbələri eyni şöbə guşələrlə ifa edib öz tələbələrinə öyrədirlər. Artıq dinləyicilər nədən sonra nə oxunacağını əzbər bilirlər. Dinləyicini maraqlandırmaq, heyrləndirmək üçün bəzi şöbə və guşələri əlavə etsək maraqlı olar.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının mərhum professoru Rafiq Musazadənin 2009-cu ildə tərtib etdiyi proqramda adı çəkilən şöbə və guşələrdən əlavə “Böyük Məsihi”, “Kiçik Məsihi” hissələri yerini tapıb (2, s.41, 56).

Instrumental ifa variantlarında bəzi dəyişiklikləri müşahidə edirik. Xalq artisti Hacı Məmmədovun ifa etdiyi “Rahab” muğamında özünəməxsus ustalıqla, lakonik, çox cəlbədicə, texniki ifa üsulları ilə əvəzlənməz muğam nümayiş etdirmişdir.

Başqa bir nümunədə xalq artisti Bəhram Mansurovun ifa etdiyi “Rahab” muğamının nə qədər fərqli olan üsullarla, fərqli tərkibdə ola bilməsini görürük. Bəhram Mansurov zəngin təcrübəsinə əsaslanaraq fərqli bir muğam ifa etmişdir. O, “Rahab” muğamını başlayarkən “Bərdəşt”də “Əmiri”ni “Şur” elementi ilə zənginləşdirib, dinləyiciyə muğamın mənsub olduğu “Şur” məqamı haqda xüsusi mesaj verir və fərqli ifanın əsasını qoyur.

Bildiyimiz kimi “Əmiri”, “Şikəsteyi-fars” pərdəsində “Segah” məqamına, “Rahab” isə “Şur” məqamına aiddir. Artıq ifanın əvvəlində dinləyiciyə qeyri-adi gəzişmə ilə nələr olacağının anonsunu verir, sonra bir cümlə “Əmiri” çalıb ikinci cümlədə “Rahab”a ayaq edir. Müasir ifalarda üç cümlə, bəzən də dörd cümlə “Əmiri” çaldıqdan sonra “Rahab” düşürük. Yadımızdan çıxır ki, “Rahab” muğamını ifa edirik, “Əmiri” muğamını yox. Rahab muğamında “Əmiri” və “Rahab”ın göstərilməsi vacibdir. Bəhram Mansurovun ifasını not yazısı ilə göstərirəm:

Rahab Bərdəşt

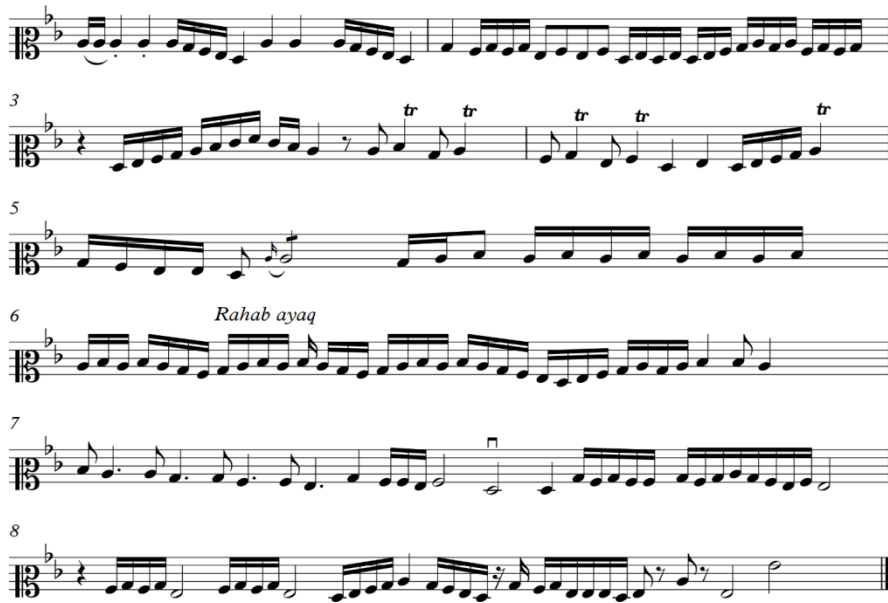


“Rahab” muğamını iki variantda təqdim edək: “Əmiri” do, “Rahab” sol “Şur” və yaxud “Əmiri” sol “Rahab” re kökündə. Bəhram Mansurov sol mayəli Rahab ifa edib. Hacı Məmmədov isə “do” mayəli “Rahab”ın instrumental ifası zamanı istifadə etdiyi zil-bəm elementləri yerinə düşür. “Bərdaşt”ları zildə gəzişəndən sonra ifaçı “Əmiri” çalıb, sonra “Rahab”a düşür.

Əmiri bəmdə



“Rahab” muğamında “Əmiri” “Nəva”nın elementləri ilə daim özünü göstərir. “Nəva” muğamının bir hissəsi sayılan “Nişaburək” “Rahab” muğamında xüsusi yer tutmur. B. Mansurov “Nişaburək”də bir cümlə ifa edib yenə “Rahab”a qayıdır. Bu qayıdışlar hər dəfə yeni elementlər ilə zənginləşdirilir.



Bu muğam “do” mayəsində ifa olunduğu üçün “Şikesteyi-fars”ı zildə ifa etmək yerinə düşür. Hacı Məmmədovun ifasında “Şikesteyi-fars” “Xocəstə” şöbələri zil-bəm ifa olunurdu. B. Mansurov isə “Şikesteyi-fars”ı lakonik göstərüb, “Dilruba” şöbəsiindən istifadə etməklə yenə fərqli ifa nümayiş etdirmiş olub. “Dilruba” segah məqamına aid olub “Şikesteyi-fars”da istifadə oluna bilər.



B. Mənsurov öz bilik və təcrübəsinə əsaslanaraq “Böyük məsihi” adlanan guşəni bəmdə ifa edib, “Rahab”a qayıdır. Gördüyümüz kimi “Rahab” hər dəfə nümayiş etdirməklə o, əsas məzmunu yaddan çıxmağa qoymur.



“Rahab”ın əsas tanınan hissəsi olan “Təxtigah” adı cədvəllərdə çəkilməsə də, onsuz “Rahab”ın “Mübərriqə” hissəsi göydən düşmüş kimi, başqa bir muğam şöbəsinə bənzəyirdi. B. Mansurov burada da fərqli ifa göstərüb, qısa gəzişmədən sonra yenə “Rahab”a qayıdır.

Təxdigar

2

3 *Rahab ayaq*

4 *tr tr*

5

Kulminasiya nöqtəsi kimi əsasən “Əraq” şöbəsinə gözlədiyimiz halda o, “Manəndi-Muxalif” şöbəsinə özünəməxsus texniki üsullarla ifa edərək o gərginliyi, həyəcanı verə bilər. Bir cümlədən sonra “Mövləvi” hissəsi ilə “Rahab”a qayıdır.

2 *Mövləvi*

3

4 *tr tr*

5

Bəhram Mansurovun bu ifası fərqli “Rahab” nümunəsi kimi öyrənilə bilər. Həmişə, standart ifalar eşitdiyimiz üçün belə qeyri-adi muğam nümunəsi bəzən əcaib görünə bilər. Amma muğamları mükəmməl öyrənmək istəyən hər bir ifaçı belə nümunələr vasitəsi ilə gələcəkdə öz sözünü deyə, muğam ifaçısı, muğam bilicisi ola bilər.

Muğam həmişə öyrənmək tələb edir. Muğamları öyrəndikcə, yaddan çıxmış versiyaları bərpa edib ifaçılığa gətirdikcə eyni zamanda muğamların yeni versiyaları da yaranır. Muğam ifaçılığı bu yolla təzələnərək zamanın tələblərinə də cavab verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Zöhrabov R. Muğam. B.: Azəməşr, 1991. 219 s.
2. Musazadə R., Abdullayev A., Dadaşov F. Instrumental muğam tədrisi. B.: MBM, 2014, 220 s.
3. Mansurov B. “Rahab” muğamı. Qrammofon valı. Melodiya firması. 1959-cu il.

Сабир АЛЕКПЕРОВ

старший преподаватель АНК

О СТРУКТУРЕ И ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЯХ МУГАМ «РАХАБ»

***Аннотация:** В статье представлена информация о структуре и содержании мугама «Рахаб». Данные нотные пояснения могут стать полезным материалом в учебном процессе подготовки молодых музыкантов.*

***Ключевые слова:** Рахаб, Бахрам Мансуров, мугам*

Sabir ALAKBAROV

Head teacher of ANC

ABOUT THE STRUCTURE AND PERFORMANCE VERSIONS OF THE MUGHAM "RAHAB"

***Abstract:** This article provides information about the structure and content of the mugham “Rahab”. These note’s explanations can become a useful material in the educational process of training young musicians.*

***Keywords:** Rahab, Bahram Mansurov, mugham*

Rəyçilər: professor Ağasəlim Abdullayev;
dosent Malik Mansurov

Sənubar BAĞIROVA

AMEA-nın aparıcı elmi işçisi,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Əməkdar incəsənət xadimi

E-mail: sanubar.baghirova@gmail.com

AZƏRBAYCAN MUSIQISINDƏ “MUĞAM” ANLAYIŞI

Annotasiya: *Məqalədə Azərbaycan musiqisində muğam fenomeninin dərk edilməsi üçün vacib olan bir sıra məsələlərdən bəhs edilir. İstənilən tədqiqatda istifadə olunan məfhumların məzmunu ilə bağlı əvvəldən razılığa gəlmək vacibdir, ona görə də bu məqalədə muğam və dəstgah kimi hamıya məlum olan anlayışların məzmununa yenidən baxılır, çünki bunlar zənn ediləndən daha geniş kontekstdə ola bilər. Daha sonra məqalədə dəstgahın məqam quruluşu, bu janrın təşəkkülü və XX əsrdəki təkamülü, dəstgah kompozisiyasının təməlində duran ideyası da diqqətə çatdırılır. Muğamın bu cür müxtəlif rakurslardan tədqiqi bu musiqi hadisəsinə hərtərəfli baxışı təmin edir ki, bu da bizə belə bütöv baxışı “konsepsiya” adlandırmağa imkan verir.*

Açar sözlər: *muğam, dəstgah, çoxjanrlı kompozisiya, çoxməqamlı kompozisiya*

“Konsepsiya” sözü lüğəti mənasına görə “tam bir fikir, anlayış, və ya müəyyən hadisəyə baxışlar sistemi” kimi şərh edilir (6). Təbii ki, muğam konsepsiyasını qısa bir məqalədə tam şəkildə təqdim etmək mümkün deyil, bu səbəbdən onun tərkibini təşkil edən bəzi vacib məsələləri işıqlandırmaqla kifayətlənməli olmalıyam. Burada, xüsusilə Azərbaycan musiqisində *muğam* və *dəstgah* anlayışları, bu gün “muğam” adını daşıyan musiqi janrının təşəkkül prosesini və XX əsrdə inkişafını, onun məqam quruluşu, musiqi forması və *dəstgah* kompozisiyasının əsasında duran bədii ideyası haqqında fikirlərimi təqdim edəcəyəm. Bu mövzular mənim 40 ildən artıq müddət ərzində muğam sahəsi üzrə araşdırdığım elmi problemlərin yalnız bir hissəsidir. Lakin onlar birlikdə muğam fenomeninə nisbətən tam baxış yaradır ki, bu da onu “konsepsiya” adlandırmağa imkan verir.

Azərbaycan musiqisində “muğam” anlayışı haqqında

Musiqi elmimizdə belə bir oturmuş fikir var ki, Azərbaycan musiqisində “muğam” termini **lad (məqam)** və **janr** kateqoriyalarını ifadə edir. Lakin mənim fikrimcə, bu termini ilk növbədə Üzeyir Hacıbəylinin “bəhrsiz hava” adlandırdığı **melodiya növünə** aid etmək lazımdır. Məhz elə “bəhrsiz hava”, yəni hərfi mənada “müntəzəm vəznə olmayan melodiya” muğam janrının əsas xüsusiyyətidir ki, o, bu janrın bütün mövcud növlərində özünü büruzə verir (7, 3; 8, 29). Məlum olduğu kimi, belə növlər 1) vokal – instrumental muğam, 2) instrumental muğam, 3) zərbi-muğam və 4) dəstgahdır. Burada Azərbaycanın dini mərasim musiqisinin

də sırf avazla oxunan muğamın mövcudluğunu da xatırlamaq olar. Bütün muğam kompozisiyası növləri ifaçı heyətinə, musiqi fakturasına (zərbi-muğam) və məqam strukturunun miqyasına (muğam və ya dəstgah) görə fərqlənə bilər. Lakin onları vahid musiqi janrında birləşdirən ümumi element, şübhəsiz ki, müntəzəm vəznə olmayan, bəhirsiz muğam melodiyası növüdür. Maraqlıdır ki, azərbaycanlılar məişət şəraitində xanəndədən muğamın ifasını xahiş edəndə çox vaxt belə bir ifadə ilə müraciət edirlər: “bir-iki ağız muğam oxu”. Bunu deməklə onlar məhz bu növ bəhirsiz melodiyanı nəzərdə tuturlar (2, 225).

Muğam terminini janr mənasında istifadə olmasına gəldikdə isə məsələ heç də göründüyü kimi sadə deyil. İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, muğam termini musiqi janrının adı kimi nisbətən yaxın keçmişə malikdir: bildiyimiz qədər, o, Azərbaycanda və bütün Cənubi Qafqazda XX əsrin ilk onilliklərində istifadə edilməyə başlamışdır. Məsələn, 1884-cü ildə Mir Möhsün Nəvvabın tərtib etdiyi “Vüzühül-ərqam” adlı musiqi risaləsində *muğam* termini janr mənasında istifadə edilmir. Lakin bu əsərdə ilk dəfə olaraq XIX əsrin ortalarında Azərbaycan musiqi təcrübəsində *dəstgah* adı altında yer tapmış yeni musiqi janrından söz açılmışdır. Risalədən aşağıdakı parça Nəvvabın bu əsərdə işlətdiyi terminologiya baxımından maraqlıdır: “*Bu fününün əhalisi məzkur olan nəğamat və şöbədat üçün neçə dəstgah və z edibdirlər.... Bu dəstgahlar, İnşallahtaala, əyan ediləcək və bu nəğməcat və ləhniyyat üçün tərkibat, yəni təsnifat müəyyən ediblər. Belə ki, onların zikri və bəyanı bu müxtəsər risalədə lüzumiyyəti yoxdur, çünki təsnifat təğənni edəninin mərifətinə bağlıdır. Hər bir əş`arı ki əlhana münasibəti var, onu təğənni edirlər*” (14, 35-36). Yuxarıda verilmiş hissədən aydın olur ki, *nəğamat* və *şöbədat* dəstgahın ümumi məqam tərkibini, belə demək mümkünsə, onun əsas “inşa olunma materialı”nı təşkil edən ladlara aiddir. Təsniflərin seçimi isə sərbəst olaraq dəstgahı ifa edən xanəndənin ixtiyarına buraxılmışdır.

Musiqi janrının adı kimi “muğam” termini təxminən XX əsrin əvvəllərində istifadə olunmağa başladı: mən onu Cabbar Qaryağdı oğlunun tarda Şirin Axundov və kamançada Qulu Əliyevin müşayiəti ilə 1911-ci il iyunun 23-də İrəvanda verdiyi konsertin afişasında tapdım. Burada, Azərbaycan dilində afişanın sağ sütununda musiqiçilərin çıxış edəcəyi əsərlərin adları bildirilmişdir: 1. *Arasbarı və Osmanlı*, 2. *Şur dəstgahı*, 3. *Mahur tamam dəstgah*, 4. *Bayatı İsfahan muğamı*, 5. *Kabili və sair havalar*¹ (Şəkil 1).

¹ Məqalədə verilmiş bütün afişaların foto-surəti Firidun Şuşinskinin kitabından götürülüb (16).

Şəkil 1. Cabbar Qaryağdı oğlunun 1911-ci ildə İrəvandakı konsertinin afişası



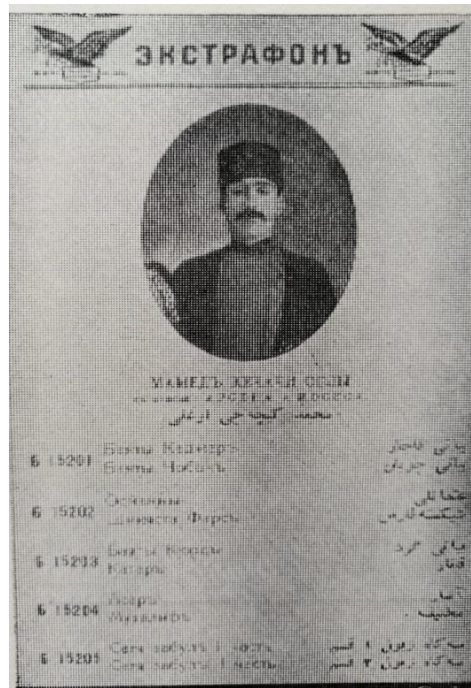
Adətən, bu cür konsertlərin afişalarında və ya qrammofon şirkətlərinin kataloqlarında, məsələn, Əbülhəsən Xan İqbalın 1914-cü ildə Tiflisdə verdiyi konsertin afişasında olduğu kimi, janrı qeyd olunmadan yalnız ifa edilən əsərlərin adları göstərilirdi. Azərbaycan əsilli görkəmli İran xanəndəsi, digər görkəmli İran musiqçisi tarzən Dərviş Xanın müşayiəti ilə bu konsertdə Mahur, Dilkeş, Bayatı İsfa-

han, Bayatı Race, Fərəhəngiz muğamlarını ifa etsə də, afişada *muğam* və ya *avaz* terminləri yoxdur, burada yalnız melodiyaaların adları bildirimişdir (Şəkil 2, 3).

Şəkil 3. Əbülhəsən Xan (İqbal)Tahirzadənin
İran tarzəni Dərviş Xan ilə 1914-cü ildə
Tiflisdəki konsertinin afişası



Şəkil 2. Şəkili Ələsgərin “Ekstrafon”
şirkəti üçün yazılmış valının kataloqu



22 fevral 1927-ci ildə Bakıda Hüseynqulu Sarabskinin konserini elan edən afişada “Proqramda: **Muğamat**, Azərbaycan xalq mahnıları və rəqsləri” olması bildirilmişdi (Şəkil 4.). Maraqlıdır ki, Üzeyir Hacıbəyli də “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində *muğam* və hətta *dəstgah* terminlərinin sonradan yaranmasını qeyd edir. O, yazır ki, «məqamat və dəstgahlardan ən məşhur və müstəməlləri: ‘Rast’, ‘Mahur’, ‘Şur’, ‘Çahargah’, ‘Segah’, ‘Kabili’, ‘Bayatı-Şiraz’, ‘Bayatı-kürd’, ‘Bayatı-Qacar’ və sairədir. Qədim musiqarlar bunların hamısına məqam və dəstgah deməyib də, bəzilərini ‘guşə’ ya ‘şöbə’ ya ‘avaz’ adlandırıb»...(12, 184)

Şəkil 4. Hüseynqulu Sarabskinin 1927-ci ildə Bakıdakı konsertinin afişası



Janr mənasında “muğam” terminini o dövrün tanınmış musiqiçisi, kamançaçı və “Dan ulduzu” jurnalının köşə yazarı Saşa Oqanezaşvili də 1929-cu il üçün “*Azərbaycan xalq musiqisinin vəziyyəti*” adlı məqaləsində işlədir. Burada onun “*şərqi klassik əsərləri (yaxud məqamları)*” ifadəsində açıq şəkildə muğam və musiqi əsəri anlayışları arasında bərabərlik işarəsi qoyulur (15, 33).

1920-ci illərdən etibarən *muğam* termini tədricən janrın ümumi adına çevrilməyə başladı, onun bütün növlərinə, hətta dəstgahlara da şamil olundu. (8, 29). Bəzən eyni kitabda, məqalədə və ya not nəşrində eyni muğam əsəri Nəriman Məmmədovun “Azərbaycan muğamı Çahargah” (19) və “Azərbaycan muğamı Rast” (20) not nəşrlərində gördüyümüz kimi gah muğam, gah da dəstgah adlandırılı bilər. Qeyd etmək lazımdır ki, instrumental muğam kompozisiyaları dəstgah kimi ifa olunsada, həmişə bizdə birmənalı şəkildə muğam adlandırılır. Məsələn, tarzən və tar müəllimi Əkrəm Məmmədlinin “Azərbaycan instrumental muğamları”nın (21) not nəşrində Rast, Bayatı Qacar, Mahur-Hindi, Orta mahur, Zəbul Segah, Xaric Segah, Şur, Bayatı Şiraz, Çahargah, Humayun və Rahab əslində instrumental dəstgahlar, yəni tam lad silsiləsi kimi nota alınsada, muğam adı ilə təqdim olunur. Mən instrumental dəstgahlara qarşı bu cür “ayrı-seçkiliyin” səbəblərini birincisi, dəstgahların tarixi formalaşmasında, onların ilkin vokal-instrumental və çoxjanrlı olmasında, ikincisi isə azərbaycanlıların milli musiqi zövqünün xüsusiyyətlərində, onların alətin səsinə daha çox insan avazına üstünlük verməsində görürəm.

Azərbaycan dəstgahının janr, məqam sistemi və musiqi forması xüsusiyyətlərinə dair

– *Dəstgahın janr xüsusiyyətləri*

Dəstgah özünün tərkibində müxtəlif janrları birləşdirmiş musiqi əsəri kimi formalaşmışdır. Mir Möhsün Nəvvabın risaləsinin materiallarından belə nəticə çıxarmaq olar ki, bu janrın hələ lap ilkin formalaşma mərhələsində dəstgahda muğam şöbələri ilə birgə aralıq *təsniflər* də ifa olunurdu. Mirzə Fərəc, Cabbar Qaryağdı oğlu və Məşədi Məlik Mansurovun XX əsrin ilk onilliklərinin muğam ifaçılıq təcrübəsini əks etdirən dəstgahlarında təsniflərə nadir hallarda rast gəlinir, Nəvvabın dəstgahlarında isə təsniflər ümumiyyətlə qeyd olunmur. Lakin bu o demək deyildi ki, onlar o dövrdə dəstgahların tərkibində ifa edilmirdilər. Sadəcə olaraq, qədim dəstgahların siyahılarında adətən yalnız mütləq yeri olan muğam şöbələri və onların sıralaşması göstərilirdi. Üzeyir Hacıbəyli özünün 1919-cu il tarixli məqaləsində dəstgahda təsniflərin və rənglərin olmasından söz açmış, hətta onların dəstgah kompozisiyasındakı yerini bildirmişdir. Hacıbəylinin sözlərinə görə, *rənglər* dəstgahın ortasında, *təsniflər* isə daha çox kompozisiyanın sonunda, bəzən də ortasında ifa olunur (12, 194).

19-cu əsrin sonu – XX əsrin birinci rübünə aid Azərbaycan dəstgahlarında *dəraməd* kimi hissə çox nadir hallarda qeyd olunur: müstəsna olaraq Nəvvabın Nəva dəstgahında “Dəramədi Şahnaz” adına, eləcə də Mirzə Fərəc Rzayev və Məşədi Məlik Mansurovun Şur dəstgahının tərkibində *dəramədə* rast gəlirik. Bu siyahılardan da aydın olduğu kimi, heç bir halda *dəraməd* dəstgahın lap əvvəlində ifa edilməmişdir. Buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, XX əsrin əvvəllərindəki dəstgahlarda *dəraməd* müasir Azərbaycan dəstgahında olduğu formada sərgiləmə funksiyasına sahib olmayıb.

Dəstgahın kompozisiya ideyası çoxjanrlı suitavari musiqi əsəri kimi müasir Azərbaycan dəstgahında ardıcıl və ən məntiqi şəkildə təcəssüm olunur. Belə ki, o, müasir muğam repertuarında mövcud olan, demək olar ki, bütün kiçik müstəqil musiqi janrlarını özündə cəmlədir. (7, 29). Məsələn, bəhirsiz *muğam* havaları **meditasiya** mənşəli, *təsniflər* **mahnı** janrını, *dəraməd* və *rəng* kimi instrumental pyeslərin birincisi çox vaxt **marş** xarakterli olur, digəri isə **rəqs** janrını təmsil edir, və nəhayət vokal-instrumental *zərbi-muğam*, mənəcə, mənşəyini Azərbaycan aşiq musiqisindəki **şikəstə** janrından almışdır². Bu gün bəzi müasir muğam ifaçıları dəstgah və muğamlara hətta xalq mahnılarını və ya klassik Azərbaycan bəstəkarları – Üzeyir Hacıbəyli, Cəhangir Cəhangirov, Fikrət Əmirovun melodiyalarını daxil edir və bununla da dəstgahın janr tərkibini daha da zənginləşdirirlər.

Bəzi dəstgahların tərkibində bir neçə fərqli vokal-instrumental hissələrə rast gəlirik ki, onları ritmik quruluşuna görə nə bəhirsiz muğam havalarına, nə müntəzəm bəhri təsniflərə, nə də qarışıq bəhri *zərbi-muğamlara* aid etmək olmaz. Mən burada Rast dəstgahında Üşşaq, Humayun dəstgahında Məsnəvi, Bayatı-Şiraz dəstgahında Dilruba kimi hissələri nəzərdə tuturam. Bu havalar Azər-

² Məmmədsaleh İsmayilov (11), İradə Köçərli (13), Kamilə Atakişiyeva (9) də şikəstə janrının xüsusiyyətlərindən və onların *zərbi muğam* janrına yaxınlığından yazıblar.

baycan dəstgahlarının tərkibində ifa olunan digər hissələrdən üslub baxımından fərqlənirlər. Onların metrik quruluşlarında müəyyən üsul sezilsə də, o, müntəzəm ölçülü təsniflərə nisbətən daha sərbəstdir, digər tərəfdən isə qeyri-müntəzəm ölçülü muğam havalarındakı qədər sərbəst deyil. Hazırda bu melodiyaların janr mənşəyi haqqında dəqiq fikir söyləmək çətindir, lakin onların fərqli stilistik xüsusiyyətləri bizə fərz etməyə əsas verir ki, bu növ havalar Azərbaycan dəstgahlarının tərkibindəki metrik repertuarın daha qədim layını təşkil edir.

Azərbaycanın ifaçılıq təcrübəsində dəstgah forması ən erkən vaxtlardan avaz və təsniflərdən ibarət çoxhissəli kompozisiya, yəni vokal-instrumental musiqi janrı kimi yaranmışdır; sonralar onun tərkibinə instrumental pyeslər və zərbli muğamlar da əlavə edilmişdi. XX əsrin əvvəllərindən bu günə qədər gəlib çatmış “Şərq konsertləri”nin afişələrindən görə bilərik ki, bu konsertlərdə o dövrün tanınmış sazəndələri – tarda Mirzə Sadiq, Mirzə Fərəc, Məşədi Zeynal, Bala Məlikov, kamançada Qulu Əliyev, Saşa Oqanezaşvili və digərləri tez-tez solo nömrələrlə çıxış edirdilər. Lakin onlar belə konsertlərdə, və ya toylarda bütöv bir dəstgahın ifası ilə xanəndənin iştirakı olmadan çıxış etməmişlər və əslində heç belə təkliflər də almamışlar. XIX əsrdə və XX əsrin birinci yarısında muğam ifaçılığı təcrübəsində sazəndənin rolu əsasən xanəndəni müşayiət etməklə məhdudlaşmışdı, çünki Azərbaycan dinləyicilərinin şüurunda və təsəvvüründə dəstgah formasının arxetipi, yəni onun əzəli növü vokal-instrumental əsər kimi formalaşmışdı. Bəlkə də bu səbəbdən instrumental dəstgahlar tam şəkildə, yəni mayədən mayəyə (ayaq nöqtəsinə) qədər bütün əsas məqamlarını göstərmək şərtilə ifa edilsələr də dəstgah adlandırılmır. Bunun səbəblərindən biri həm də odur ki, Azərbaycan dinləyiciləri həmişə xanəndə sənətinə xüsusi meyl göstərmiş və əksər hallarda muğamların vokal-instrumental ifasına üstünlük vermişlər. Bu fikrim Üzeyir Hacıbəylinin xanəndə sənətinin əhəmiyyəti, eləcə də muğam ifaçılığında sazəndənin rolu və dəstgahların instrumental ifası haqqında söylədiyi fikirlərlə üst-üstə düşür. Belə ki, onun 1919-cu il tarixli məqaləsində belə ifadələrə rast gəlirik: *“xanəndəliyin mə`nası böyükdür və xanəndələrin qədər və qiyməti ucadır”*... *“Xanəndəni şövqə gətirməkdə birinci vəzifə çalanındır”* (12, 197), eləcə də, *“dəstgahı, şer vəzninə tabe olaraq oxumaq adətdirsə də, çalmaq qeyri-adi bir şey olduğundan və çalınsa da duzsuz bir şey çıxdığından öylə çalınmaz”*. (12, 188). Yuxarıda deyilənləri nəzərə alsaq, heç də təəccüblü deyil ki, dəstgah anlayışı bu gün də vokal-instrumental kompozisiya növü ilə əlaqələndirilir, baxmayaraq ki, Azərbaycan musiqi məktəblərinin tədris praktikasına və xüsusilə də tar üzrə təlim proqramlarına tam dəstgahın instrumental şəkildə öyrənilməsi ən azı keçən əsrin otuzuncu illərindən daxil edilmişdi. Bu proqramlar 1935-ci ildə Mansur Mansurov, 1965-ci ildə Əhməd Bakıxanov, 1982-ci ildə isə Kamil Əhmədov kimi korifey tarzən pedaqoqlar tərəfindən hazırlanmışdı. Beləliklə, musiqi məktəblərində instrumental dəstgahlar tədris edilsə də, ümumi fikrə görə dəstgah formasının mütləq elementlərini onun vokal-instrumental növü və kompozisiyada mu-

ğam şöbələr ilə bərabər *təsnif, rəng, dəraməd və bərdəşt* kimi hissələr təşkil etməlidir. Bu fikri musiqişünaslar və ifaçıların özü də dəstəkləyirlər. Məsələn, Ramiz Zöhrabov deyir ki, “*kamil formasında dəstgah ... böyük silsilə və ya çoxhissəli musiqi əsəridir. Şöbə və guşələrin, təsnif və rənglərin məntiqi prinsip əsasında ardıcullaşması dəstgaha xas olan ümdə keyfiyyətdir*” (17, 90). Tanınmış rus alimi Viktor Belyaev də dəstgahın əsas hissələrinə muğam şöbələr ilə yanaşı təsnif və rəngləri də aid edir, (4, 153), yəni faktiki olaraq bunlara formyaradıcı əhəmiyyət verir. Lakin əslində dəstgah formasının inkişaf xəttini və məntiqini təkçə dəraməd, (o olmadıqda) bərdəşt və muğam şöbələri təyin edir, deməli məhz onlar formyaradıcı əhəmiyyətə malikdir. Təsnif və rənglər isə dəstgahın bilavasitə inkişaf məntiqinə heç bir təsir göstərmir.

– *Dəstgahın məqam sistemi haqqında fikirlər*

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, dəstgahın musiqi formasında inkişaf obyekti Avropa musiqi formalarında olduğu kimi mövzu, tematik material deyil. Burada ***formanın inkişafı onun əsasını təşkil edən məqam sistemi ilə bağlıdır***. Bu mənada dəstgah və muğam, ilk növbədə, onların əsasında duran məqam sisteminin miqyasına görə fərqlənir. Belə ki, dəstgah çoxməqamlı mürəkkəb kompozisiya olduqda (8, 101), muğam bir və ya iki, nadir hallarda üç məqam özəkləri əsasında qurulan əsərdir.

Burada fikrimi aydın çatdırmaq üçün bir qədər haşiyə çıxmaq gərəkdir. Bildiyimiz kimi, hər müstəqil məqamın səs sırası ən azı iki hissədən, onun alt və üst tetraxordların (bəzən tetraxord və pentaxord) birləşməsindən əmələ gəlir. Müasir məqamların bu cür quruluşu öz kökünü orta əsrlərdə “12 məqam” adı altında bütün Yaxın və Orta Şərqdə yayılmış məqam sistemindən alır, belə ki, qədim məqamların səs sırası da iki – alt və üst tetraxordlardan ibarət olurdu. Məsələn, o zaman *rast* məqamı iki – *mübarqə* (alt tetraxord) və *pəncgah* (üst pentaxord) şöbələrə bölünürdü və onun tam səs sırası qovuşuq üsulla birləşmiş bu iki struktur özəklərindən əmələ gəlirdi³. Orta əsr məqam nəzəriyyəsində ***bütöv məqam*** və ***onun struktur özəyi*** (tetraxord, pentaxord) müvafiq şəkildə “*cəm*” və “*cins*” struktur terminləri ilə ifadə olunurdu. Müasir dəstgah və muğamların məqam sisteminə də bu prinsip qüvvədə qalır. Hazırkı məqamların strukturu yenə də alt və üst tetraxordlara bölünür və bu məqam özəklərinin hər biri lad əhəmiyyətində olaraq dəstgahın və xüsusilə də muğamın şöbə və guşələrinin lad əsasını

³ Mübarqə və pəncgah – şöbə adlarıdır; “12 məqam”ın hər biri iki şöbədən ibarət olduğu üçün qədim şöbələrin sayı iyirmi dörd idi. Lakin burada *məqam* və *şöbə* terminləri XX əsrin əvvəllərində bilavasitə lad mənasında istifadə edilirdi, yəni *məqam* termini altında bütöv lad strukturu, *şöbə* termini altında isə məqamın hissəsi başa düşülürdü. Ona görə də orta əsr bədii ədəbiyyatında və elmi mənbələrdə rast gəldiyimiz *məqam*, *şöbə* və ya *mübarqə*, *pəncgah*, *rast*, *çahargah* və bir çox bu kimi hazırda tanış gəldiyimiz adları müasir muğam və dəstgahların şöbələrinə mexaniki olaraq şamil etmək düz deyil.

təşkil edir. Məsələn, Şahnaz, Dilkəş və Zil Şahnazdan ibarət olan Şahnaz muğamının lad əsasında yalnız iki tetraxord durur və bunlardan biri Şahnaz, digəri isə Dilkəş şöbələrində öz melodik ifadəsini tapır, halbuki Zil Şahnaz şöbəsinin səs sırası əslində Dilkəş şöbəsinin səs sırasını bir oktava yuxarıya köçürür. Bu cəhətdən Qatar muğamı daha da aydın misal kimi götürülə bilər, çünki o, faktiki olaraq bir məqamın əsasında yaranan musiqi əsəridir.

Muğamlarla müqayisədə dəstgahın məqam sistemi daha iridir və tərkibindəki elementlərin müxtəlifliyi ilə səciyyələnir. Çox vaxt bir dəstgahın tərkibinə digər dəstgahların məqamları daxil edilir. Bu baxımdan Rast və Şur dəstgahları xüsusilə çoxşaxəlidirlər. Məsələn, Şur dəstgahının tərkibi **şur** məqamının özündən başqa həmçinin **şahnaz** (Şur-Şahnaz), **rast** (Bayatı Türk) və **segah** (Şikəsteyi - fars) məqamları da daxildir. Dəstgahın Sarənc şöbəsində isə melodik hərəkət hətta iki məqam arasında, gah **segah**, gah **şur**-da qərar tapmağa çalışır.

Dəstgah və muğamların lad sistemində başqa bir xüsusiyyətə də rast gəlinir. Belə ki, dəstgah və muğam kompozisiyası boyu əvvəlki məqamlar və onların tərkib hissələri (tetraxordları) əsasında müxtəlif variant və ya inversiyalar (lad dönmələri) yaranır ki, bunları törəmə ladlar adlandırmaq olar. Törəmə ladların yaranma yolları müxtəlifdir. Burada, məsələn, əvvəlki lad strukturlarının səs yüksəkliyi və ya hərəkət istiqaməti, eləcə də istinad pərdələri dəyişə bilər, bəzən isə əvvəlki struktur çərçivəsində bu və ya digər pillələr alterasiyaya uğrayır. Törəmə ladlar hesabına əvvəlki, əsas məqamlar dəstgahlarda geniş, muğamlarda isə nisbətən az qolbudaq ataraq musiqi formasının şaxələnməyinə, inkişafına səbəb olur.

Variantlıq və müxtəlif inversiyalar, ümumiyyətlə, musiqi formasının inkişafına “işləyən” priyomlardır ki, onlar Avropa musiqisində geniş istifadə edilir. Göründüyü kimi, onlar Azərbaycan dəstgah sistemində də özünə yer tapmışlar. Lakin Avropanın klassik, bəstəkar musiqisində, istər polifonik və ya homofonik musiqi olsun, inkişaf priyomları melodik material əsasında işə salınır. Azərbaycan dəstgah və muğamlarında isə, yəni Azərbaycanın ənənəvi klassik musiqisində inkişaf obyektini məqam sistemi təşkil edir. Avropa musiqi nəzəriyyəsində bu texniki priyomlar “motiv inkişafı və mövzu işləməsi” terminləri ilə tanınır. Azərbaycan muğam nəzəriyyəsində isə bu məsələ özünün əsaslı elmi tərifini hələlik tapmayıb. Bu baxımdan muğamşünas alim Ramiz Zöhrabov tərəfindən irəli sürülən “aralıq ladlar” termini müəyyən dərəcədə yararlı ola bilərdi, lakin onun elmi mahiyyəti tam aydın deyil (18) və bəzi alimlər onu qəbul etmirlər. “Aralıq ladlar” termini əvəzinə mən hələlik “törəmə ladlar” terminini, sadaladığım inkişaf priyomlarının isə ümumi adı kimi “modal texnika” ifadəsini təklif edirəm. Burada modal texnikasının heyvətamiz fenomeni kimi, Çahargah dəstgahını misal gətirmək olar. Aşağıda verdiyim cədvəldən görmək olur ki, dəstgahın çoxməqamlı kompozisiyasının əsasını dörd tetraxord təşkil edir və onlardan törənən müxtəlif lad strukturları əvvəlki əsas məqamlara müəyyən dərəcədə qohum sayıla bilər (Cədvəl 1) (8, 43).

**Cədvəl 1. Müasir Çahargah dəstgahının məqam strukturunun
tərəfimizdən edilən təhlili**

Maye-Çargah:	g - a - h - <u>c</u> - des - e - f - g - a
Maye Çargah	g - a - h - <u>c</u> - des - e - f - g - a
Beste-Nigar	h - <u>c</u> - des - e - f - ges - a
Manendi-Mukhalif	e - f - g - a
Hisar	d - e - fis - <u>g</u> - as - h - c - d - e
Maalif	h - c - des - e
Gerre	h - c - d - e
Mukhalif	e - f - g - a - h - c
Maghlub	g - a - h - <u>c</u>
Mansuriye	g - a - h - <u>c</u> - des - e
Zerbi-Mansuriye	e - f - <u>g</u> - a - h - <u>c</u> - des - e - f
Uzzal	g - a - h - <u>c</u> - des - e - f

If we examine the scales cited above attentively, we can see that the basis of the lad structure of the dastgah Çargah is formed essentially by four tetrachords, which in different combinations are sung during the whole composition:

g - a - h - <u>c</u>	f - e - des - <u>c</u>	e - f - g - a	h - c - des - e
t	t		pillar t.
g - a - h - <u>c</u> - des - e - f - g - a			
t	pill. t.	pill. t.	

Azərbaycan musiqişünaslığında **lad qohumluğu** mövzusunə ilk dəfə Üzeyir Hacıbəyli toxunmuş və ondan sonra bu mövzu Məmmədsaleh İsmayılov tərəfindən işlənmişdir. Mən öz işimdə bu məsələyə başqa tərəfdən yanaşıram. Belə ki, məqamların qohumluğuna dəstgah çərçivəsindən baxaraq onu ilk növbədə formanın bütövlüyünü təmin edən amil kimi görürəm və dəstgahın tərkibindəki məqamları lad qohumluğu nöqteyi-nəzərdən bir neçə dərəcəyə ayırıram. Burada ümumi tonallığı və istinad pərdəsi olan şöbələr ən yaxın qohumluq dərəcəsini təşkil edir. Məsələn, Rast dəstgahında Mayə Rast və Üşşaq eyni məqamlı şöbələrdir, lakin onların birincisi məqamın alt tetra-xordu, ikincisi isə onun üst tetra-xordu əsasında qurulur. Əsas məqamın başqa bir səs yüksəkliyinə köçürülməsi və ya onun inversiya nəticəsində yaranan yeni tetra-xordlar lad qohumluğunun daha uzaq dərəcəsini təşkil edir. Buna misal kimi, Çahargah dəstgahında Mayə

Çahargah və Hisar şöbələri arasındakı qohumluq əlaqəsini göstərmək olar. Burada Mayə Çahargahın səs qatırı kvinta yuxarıya köçürülür.

Dəstgahın məqam sistemi daxilində ən uzaq qohumluq, məncə, onun əsas məqam ilə bilavasitə əlaqəsi olmayan, yəni digər müstəqil məqamların müdaxiləsilə bağlıdır. Mən burada Rast dəstgahında *şur məqamını* təmsil edən Dilkəş, Dəşti və Kürdü, *segah məqamını* göstərən Xocəstə, Şikəsteyi – fars və Mübərriqə və *şuştər məqamının* abu-havasını yaradan Vilayəti şöbələrini nəzərdə tuturam. Eləcə də yuxarıda göstərdiyim Şur dəstgahının tərkibi buna digər misaldır; belə ki, bu dəstgahın tərkibindəki *rast, şahnaz və segah* məqamlarının şur məqamının özü ilə birbaşa qohum əlaqəsi yoxdur.

Dəstgah formasının daxilində lad qohumluğu haqqında fikirlərimə yekun vuraraq, onları bir daha cəm halında çatdırmaq istərdim. Zənnimcə, muğam və dəstgahların şöbələri arasında lad sistemi baxımından üç qohumluq dərəcəsi var: bunlardan ən yaxın qohumluğu eyni məqamı olan şöbələr, daha uzaq qohumluğu əsas, əvvəlki məqamlardan yaranan törəmə ladlar, və nəhayət ən uzaq qohumluğu digər dəstgahların məqamları təşkil edir, çünki, sonuncu qrupa aid olan məqamların dəstgahın ilkin, yəni əsas məqamları ilə birbaşa əlaqəsi yoxdur. Maraqlıdır ki, belə birbaşa qohum əlaqələri olmayan ladlar dəstgah formasının inkişaf mərhələsinin zirvəsinə təsadüf edir, bu isə yuxarıda dediyimin təsdiqidir.

– *Dəstgahın musiqi formasına dair*

Bütövlükdə, dəstgahın musiqi forması onun ilkin məqam özəyinin müxtəlif dönmələr və digər müstəqil məqamlar hesabına şaxələnməsi, genişlənməsi və silsilə şəklini alması əsasında yaranır. Burada *formanın inkişafı* ilkin məqam formulasından get-gedə uzaqlaşması, onun *tamamlanması* isə Mayəyə, yəni ilkin lad özəyinə qayıdışı nəticəsində baş verir. Azərbaycan dəstgahlarında Dəraməd, Bərdəşt və müəyyən dərəcədə Mayə şöbəsi formada ekspozisiya funksiyasını daşıyır, lakin *Dəraməd və Bərdəşt qısa tərzdə dəstgahın bütöv məqam sistemini, yəni ümumi musiqi simasını, Mayə şöbəsi isə dəstgahın əsas musiqi ideyasını sərgiləyir.*

Bu məqalədə dəstgahın formasının təhlilinə geniş yer vermək imkanı olmadıqda sadəcə bu məsələyə yanaşmamı qısa da olsa izah etmək mənə lazımlı görünür. Hələ fəlsəfə fənninin dərsliklərindən bilirəm ki, məzmun bu və ya digər forma şəklində üzə çıxır, halbuki istənilən forma (struktur) özü özlüyündə də müəyyən məzmun yükü daşıyır. Dəstgahın formasının təhlilində mən bu fikri əsas tutaraq, onu sanki digər baxış bucağından, yəni, dəstgahın struktur qaydalarının hansı məzmun və hansı bədii-fəlsəfi ideyanı təcəssüm etdirdiyini araşdırıram. Belə yanaşma dəstgahın quruluşunda əks olunan təfəkkürün, *hərəkət* və *inkişafın* mahiyyəti, *bütöv* və *hissə*, *məkan* və *zaman* və bir sıra başqa məsələlərin ilk dəfə qoyulmasına gətirərək dəstgah forması haqqında yeni təsəvvür yaratmağa imkan verdi. Sadaladığımız bu məsələlər bir çox digər elmi mövzularla bərabər mənim 1980-ci illərdə nəşr olunmuş məqalələrimdə (2; 7; 8; 10) və daha müfəssəl

şəkilə “Muğamda formayaranma prosesi” adlı dissertasiyamda (1984 il) işıqlandırılmışdı və bu səbəbdən onlara burada çox yer verməyə ehtiyac görmürəm.

XX əsrdə Azərbaycan dəstgahının təkamülü haqqında

Dəstgahın bugünkü məqam sistemi və musiqi forması XX əsrin əvvəllərindən formalaşma və təkamül prosesini yaşamışdır. O dövrün musiqi təcrübəsində

Cədvəl 2. *Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhil ərqam” risaləsində gətirdiyi Çahargah dəstgahının şöbə düzümü*

Nəvvabın risaləsi (1884)
1 Çahargah
2 Segah
3 Zəbul
4 Yed Hissar
5 Muxalif
6 Məğlub
7 Mənsuriyyə
8 Zəminxara
9 Məvəran-nəhr
10 Hicaz
11 Şahnaz
12 Azərbaycan
13 Əşirən
14 Zəngi
şuturu
15 Kərkuki

dolanan ayrı-ayrı muğam havalarının qrammofon səs yazılarının mövcud olduğuna baxmayaraq, bütöv dəstgahların heç bir səs yazısı qalmayıb. Hələlik əlimizdə olanlar – Nəvvabın, Mirzə Fərəc Rzayevin, Cabbar Qaryağdı oğlunun və Mansurovların məclislərində ifa olunan dəstgah tərkiblərinin siyahılarıdır. Bu siyahılar, Nəvvabın

dəstgahları istisna olmaqla, təxminən XX əsrin ilk onilliklərinin musiqi təcrübəsini əks etdirir. Qədim və müasir dəstgahların siyahılarını müqayisə etdikdə bir çox şöbə və guşə adlarının üst-üstə düşdüyünü asanlıqla görmək olar, lakin onların forma və məqam düzümü fərqlidir. Qədim dəstgahların düzümü, xüsusən də Nəvvabın dəstgahlarının quruluşu, müasir dəstgahlar ilə müqayisədə xaos, systemsiz və hətta məntiqsiz görünür (cədvəl 2).

Gördüyümüz kimi, Nəvvabın risaləsindəki Çahargah dəstgahı **çahargah** məqamı ilə başlayır, ondan dərhal sonra **segah** məqamı üç şöbə (2, 3, 4), sonra yenə də **çahargah** məqamı üç şöbə (5, 6, 7), sonra **bayatı-qacar** məqamını göstərən iki şöbə gəlir (8, 9), ardınca **şur** məqamı üç şöbə (10, 11, 12), yenə **segah** məqamına aid bir şöbə (13), sonra **rast** məqamı (14) və sonda **şur** məqamı (15) ilə tamamlanır. Maraqlıdır ki, bu 15 bölmədən doqquzu Nəvvabın Rast

dəstgahında da yer alır. Beləliklə, Nəvvabın Çahargah dəstgahının tərkibini və məqam ardıcılığını **çahargah, segah, çahargah, bayatı-qacar, şur, segah, rast** və **şur** məqamları təşkil edir və gördüyümüz kimi bunların heç biri bu kompozisiyada vahid bir mərkəz rolunu oynamır. Hətta dəstgah **çahargahla** başlasa da, bütün dəstgah boyu nə ona arabir “ayaq” verilir, nə də sonda həmin məqamla bitmir ki, bu formanı bir növ çərçivəyə salaraq onun müəyyən dərəcədə tamlığını təmin etsin. Bu baxımdan, Mirzə Fərəcənin siyahısındakı həmin dəstgah daha məntiqli şəkildə qurulmuş görünür və müasir Çahargah dəstgahının məqam quruluşuna daha yaxındır.

Cədvəl 3. XIX əsrin sonu – XX əsrin ilk onilliklərində musiqi təcrübəsində yayılan Çahargah dəstgahının ifa variantları tərəfindən hazırlanan cədvəli

Dəstgah Çahargah

Növabın risaləsi (1884)	M.Mansurovun məclisi (1909 ilədək)	Fərəc Rzayevin dəstgahı (1927 ilədək)	1922/23-cü ilin tədris proqramı	Cabbar Qaryağdı oğlunun dəstgahı (30-cu illər)	1935 ilin tədris proqramı
1 Çahargah 2 Segah 3 Zəbul 4 Yed Hisar 5 Muxalif 6 Məğlub 7 Mənsuriyyə 8 Zəminxərə 9 Məvəran-nəhr 10 Hicaz 11 Şahnaz 12 Azərbaycan 13 Əsirən 14 Zəngi şuturu 15 Kərkuki	1 Bali Kəbutər 2 Cövhəri 3 Bəstə Nigar 4 Mənəndi - Muxalif 5 Yed Hisar 6 Hisar 7 Pəs Hisar 8 Muxalif 9 Məsnəvi* 10 Məalif 11 Qürre 12 Məğlub 13 Mənsuriyyə 14 Rubənd 15 Üzzal	1 Çahargah 2 Bəstə Nigar 3 Firuz 4 Mənəndi - Muxalif 5 Məalif 6 Cövhəri 7 Muxalif (Kərimahadı) 8 Hisar 9 Gülriz 10 Zirkəş 11 Rubənd 12 Qürre 13 Muxalif 14 Məğlub 15 Mənsuriyyə 16 Üzzal 17 Çahargah	1 Maye - Çahargah 2 Bali Kəbutər 3 Bəstə Nigar 4 Mənəndi - Muxalif 5 Muxalif 6 Hisar 7 Qürre 8 Muxalif 9 Məğlub 10 Mənsuriyyə 11 Üzzal 12 Muxalif 13 Çahargah	1 Maye - Çahargah 2 Güşə Zəbul 3 Güşə Beste Nigar 4 Mənəndi - Muxalif 5 Muxalif 6 Çahargah 7 Təsnif* 8 Zərbi Mənsuriyyə 9 Məğlub 10 Mənənd 11 Maye Çahargah	1 Maye Çahargah 2 Bali Kəbutər 3 Bəstə Nigar 4 Mənəndi Muxalif 5 Hisar 6 Qürre 7 Muxalif 8 Məğlub 9 Mənsuriyyə 10 Üzzal 11 Muxalif 12 Çahargah

[Hisar bu siyahıda
yeni şöbə kimi
təqdim edilir]

Yuxarıda gətirdiyimiz cədvəli diqqətlə nəzərdən keçirəndə XX əsrin birinci rübündə Azərbaycan dəstgahının təkamül prosesi üzə çıxır (10, 138). Bu prosesdə 1920-ci illərdə Azərbaycanda peşəkar muğam musiqi təhsili sisteminin formalaşması və muğamat üzrə ilk tədris proqramlarının hazırlanması mühüm rol oynamışdır. Bu işə rəhbərlik edən Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə o dövrün tanınmış musiqiçiləri, xanəndələrdən Seyid Şuşinski, Cabbar Qaryağdı oğlu, tarzənlərdən Mirzə Fərəc Rzayev, Mirzə Mənsur Mansurov və başqaları tədris proqramların hazırlanması üçün dəvət olunmuşlar. Musiqiçilərin qarşısında dəstgahların şagirdlər tərəfindən mənimsənilməsinə asanlaşdırmaq üçün onları qısaltmaq və sadələşdirmək vəzifəsi qoyulmuşdu. Təbii ki, musiqi məktəblər üçün işlənmiş bu tədris proqramlarında müxtəlif regional muğam ifaçılıq məktəblərinin yerli xüsusiyyətləri silinmiş və ümumiləşdirilmiş olmalı idi⁴.

1920-ci illərdə, Azərbaycan cəmiyyətinin muğam sənətinə və muğam ifaçılığına ən yüksək tələbatı olduğu dövrdə dəstgahların həcmi qısaltmaq və onların tərkibindəki bir çox şöbə və guşələri ixtisar etmək zərurəti bu proqramları tərtib edən musiqiçilərin anlaşılmazlığına və kifayət qədər başa düşülən müqavimətinə səbəb oldu. Proqram tərtibatçıları tez-tez tarzən Mirzə Fərəc Rzayevin (1847-1927) evinə toplaşdılar. Tarzənin nəvəsi Ruqiyyə xanım Rzayeva-Bağırova mənə danışdı ki,

⁴ Bu gün hər bir təcrübəli muğam müəllimi bilir ki, yeni başlayan tələbəyə muğamı nisbətən asan qavramaq üçün ona bir ifa variantını öyrətmək daha məqsədəuyğundur: əks halda ona şifahi şəkildə ötürülən və əzbərlədiyi muğamın müxtəlif ifa versiyalarını mənimsəmək çox çətin olacaq. Bu, müasir səs yazı vasitələrinin çoxluğuna baxmayaraq, indi də müşkül bir məsələ olaraq qalır.

bu proqramların hazırlanması prosesi onların tərtibçiləri üçün kifayət qədər ağırlı idi və fikir mübadiləsilə bərabər, bəzən inciklik də baş verirdi. “Adətən təmkinli, az danışan Mirzə Fərəc bu mübahisələrdə dəyişirdi, ixtisara düşən hər melodiyanı israrla müdafiə edirdi. Mübahisələr tükənəndə o, tarını sinəsinə basaraq çılğınlıqla onu çalaraq ümitsiz halda soruşurdu: “Belə havanı necə kəsib atmaq olar?”. Qonaqlar dağılışandan sonra da bu havaları özü üçün uzun-uzadı çalardı. (3, 32-33).

Qeyd etmək lazımdır ki, XX əsrin əvvəllərində dəstgahların tədris və konsert variantları fərqli idi, belə ki, iyirminci illərdə Bakıda, Şuşada, Ağdamda, Şamaxıda, ümumiyyətlə Azərbaycanın və Cənubi Qafqazın digər iri şəhərlərində hələ də toy və məclislərdə dəstgahlar köhnə qayda ilə tam şəkildə ifa olunurdu. Lakin vaxt keçdikcə dəstgah və muğamların qısaldılmış tədris variantları təkcə tədrisdə deyil, həm də konsert və məclis ifaçılıq praktikasında yayılmağa başladı, ixtisar edilmiş qədim şöbə və guşələr isə 1970-ci-1980-ci illərdə əksər musiqiçilər tərəfindən unudulmuşdu və məhz bir neçə yaşlı ustad musiqiçilərin hafizəsində qalmışdı.

Muğamat üzrə tədris proqramlarının hazırlanması prosesini müşayiət edən bütün mədəni itkilərə baxmayaraq, bu kollektiv işin ictimai-mədəni əhəmiyyəti danılmazdır. Çünki o, Azərbaycan muğam sənətinə xas olan cəhətlərin üzə çıxarılmasına, Azərbaycan dəstgahının məqam sistemi və kompozisiya qaydalarının formalaşmasına, sabitləşməsinə və ümumilikdə götürsək, onun özünəməxsus milli simasının aydınlaşmasına gətirib çıxartdı (2, 70).

1930-cu illərdə Azərbaycan musiqisinin temperasiya sisteminin dəyişməsi də qədim dəstgahların tərkibindəki havaların ixtisarına səbəb oldu. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi ictimaiyyəti tərəfindən bərabər temperasiyaya keçmək zərurəti ilə bağlı müzakirələr getməyə başlamış, və bu, Azərbaycan mədəniyyətinin gələcək tərəqqisi ilə əlaqələndirilmişdir. 1903-cü ildə çıxan “Kaspi” qəzetinin naməlum müəllifi hətta yazırdı ki, muğamın aparıcı musiqi aləti olan tarın səs sisteminin dəyişdirilməsi “tarın çoxəsrlik təcriddən çıxarılması, onun mədəniyyət işığına və bədii inkişafa qovuşması deməkdir” (1, 106). Lakin bu problem 1920-ci illərdə xüsusi aktualıq kəsb etdi, çünki ilk peşəkar Azərbaycan bəstəkarları Avropa və milli musiqi alətlərini birləşdirən instrumental ansamblar üçün musiqi yazmağa başladılar. Avropa instrumental ansambl və orkestrləri üçün yazılmış əsərlərə tar və kamançanın daxil edilməsi milli alətlərin bərabər temperasiya sisteminə uyğunlaşdırılmasını tələb edirdi. 1920-ci illərdə Üzeyir Hacıbəylinin tapşırığı ilə məşhur tarzən Mansur Mansurov (1887-1967) tardə bərabər temperasiya sistemini tətbiqi işinə başlamış və 1933-cü ildə onu başa çatdırmışdır. Tarın temperasiyasının dəyişməsi onun səs sırasındakı bəzi çərək tonların xaric ediləməsinə səbəb oldu ki, bu da köhnə dəstgahlardakı bir sıra şöbə və guşələrin aradan çıxması ilə nəticələndi.

1930-cu illərdən sonra milli alətlərin temperasiya problemi 1990-cı illərə qədər Azərbaycan musiqiçiləri tərəfindən bir o qədər də qabardılmırdı. Lakin XXI əsrdə bu məsələ yenidən gündəmə çıxarıldı. Belə ki, Azərbaycan musiqi

mühitində, əsasən muğam ifaçıları və müəllimləri arasında tarın indiki temperasiyasının muğam ənənəsinə və səs sisteminə nə dərəcədə uyğun olub-olmaması barədə vaxtaşırı qızğın mübahisələr gedir. Musiqiçilərin bir qismi temperasiyalı tarı sovet mədəniyyət siyasətinin qalığı hesab edərək ondan tam imtina etməyi, ya da tədrisdə iki növ tardan-muğam və orkestr tarlarından ayrı-ayrılıqda istifadə etməyi təklif edirlər (5, 112). Lakin tarın bərabər temperasiyasının ləğvinə qarşı çıxan çox sayda Azərbaycan musiqiçiləri, bəstəkarları və nəzəriyyəçiləri var və bu heç də onların sovet keçmişinə bağlılığından irəli gəlmir. Azərbaycan muğamının XX əsrdə formalaşmış üslub və ifadə tərzı bu gün bütün dünyada tanınaraq milli mədəni “brend” kimi qəbul edilir. Tarın səs sisteminin dəyişilməsi, əlbəttə ki, istər-istəməz onda ifa olunan muğamların özünəməxsus musiqi “lüğətinin”, ifadə tərzının dəyişməsinə gətirib çıxaracaq ki, bu da Azərbaycan muğamını artıq sabitləşmiş milli simasından məhrum edəcək. Və bu mədəni itki öz əhəmiyyətinə görə müəyyən sayda muğam melodiyalarının itirilməsini üstələyir.

Əlbəttə, bu o demək deyil ki, muğam sənətində heç bir dəyişiklik baş vermir: o, yeni zamanda və yeni cəmiyyətdə yaşayır, bu da muğamın müasir musiqi dilində, onun forma və fakturasında, müasir zaman və ritm duyumunda və nəhayət, bu sənətin çağdaş dinləyici ilə ünsiyyət formalarında əks olunur. Lakin bu məsələlər artıq başqa söhbətin mövzusudur.

ƏDƏBİYYAT:

Rus dilində

1. А.П. Восточная музыка, ея обработка, будущность и восточный оркестр (продолжение), – Газета «Каспий», 1903, 4 марта – *XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1901-1911), I kitab*, Toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi prof. Fərəh Əliyeva. Bakı: Nurlan, 2005, ss.101-107
2. Багирова, Санубар, *Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады.* – Баку: Элм, 2007, 289 с.
3. Багирова, Санубар, *Азербайджанская музыка и музыканты*, Баку: ТэкНур, 2011, 230 с.
4. Беляев, Виктор, «Азербайджанская народная песня», – *О музыкальном фольклоре и древней русской письменности*, Москва, 1971, с.108-162.
5. Гусейнова, Лала, «Проблемы обучения игре на народных инструментах в Азербайджане» // жур. “Musiqi dünyası”, 3/88-2021, с.112
6. Словарь иностранных слов, 3е издание, ред. И.В. Лёхин и проф. Ф.Н. Пертова, Москва, 1949, 333 стр.

İngilis dilində:

7. Baghirova, Sanubar, “Mugham: the Art of Performance and Listening”, Asia-Pacific Arts Forum, TNUA, Taipei, 2003, 12 s.
8. Baghirova, Sanubar, “The Azerbaijanian Mugham: Artistic Idea and Structural Series” – *Regionale maqam – Traditionen in Geschichte und Gegenwart*, Berlin, 1992, pp.28-50, 305 pp.

Azərbaycan dilində:

9. Atakişiyeva, Kəmalə, *Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi: aşığı və xanəndə yaradıcılığı*. – Bakı: Elm və təhsil, 2020, 152 s.
10. Bağirova, Sənubər, *Azərbaycan muğamı. Məqalələr, məruzələr, tədqiqatlar*, – Bakı: Elm, 2007, II cild, 151 s.
11. İsmayılov, Mamedsaleh, *Azərbaycan xalq musiqisinin janrları*. – Bakı: Işıq, 1984, 100 s.
12. Hacıbəyli, Üzeyir, “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında”, – *XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1918-1920), III kitab*, Toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi prof. Fərəh Əliyeva. – Bakı: Nurlan, 2006, s. 181-206
13. Köçərli, İradə, *Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstə*. – Bakı: Tural, 2003, 124 s.
14. Nəvvab, Mir Möhsün, “*Vüzhül-ərqam*”, risaləni çapa hazırlayanı, ön söz, lüğət və şərhlərin müəllifi Z.Səfərova. – Bakı: Elm, 1989, 85 s.
15. Oqanezaşvili, Saşa, Azərbaycan xalq musiqisinin vəziyyəti // “*Dan yıldızı*” jurnalı, Tiflis, 1929, №4, 33 s.
16. Şuşunski, Firidun, *Azərbaycan xalq musiqiçiləri*, – Bakı: Yazıcı, 1985, 478 s.
17. Zöhrəbov, Ramiz, *Muğam*. – Bakı: Azərənşr, 1991, 119 s.
18. Zöhrəbov, Ramiz. *Rast muğam dəstgahının nəzəri əsasları*, Bakı, 2002, 146 s.

Not nəşrləri:

19. Мамедов, Нариман, *Азербайджанский мугам Чаргях*, – Москва: Советский композитор, 1970, 79 сс.
20. Мамедов, Нариман, *Азербайджанский мугам Раст*, – Москва: Советский композитор, 1978, 110 сс.
21. Мəmmədli, Əkrəm, *Azərbaycan muğamları*, – Bakı: Azərbaycan, 2010, 328 s.

Sanubar BAGHIROVA

Leading Research Fellow of the Institute
Architecture and Arts of ANAS,
PhD in Art, Associate Professor
Honored Art Worker of Azerbaijan

TO THE CONCEPT OF MUGHAM IN AZERBAIJANI MUSIC

Abstract: *The article considers a number of topics important for understanding the concept of mugham in Azerbaijani music. It starts with such, at first glance, well-known notions as mugham and dastgah, which may have a broader content than is commonly believed. The paper also focused on the process of formation of the Dastgah, on its modal system, musical form, and its evolution in the 20th century. The study of mugham from these various angles provides some holistic view of the phenomenon of mugham, which allows us to call such a holistic vision a "concept".*

Keywords: *mugham, dastgah, multi-genre composition, multi-mode composition*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor İradə Köçərli;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova

Нурбану ЖОЛДАСОВА

Казахский национальный университет искусств,
Музыковед, этномузыковед, преподаватель

Адрес: Республика Казахстан, Астана, проспект Тәуелсіздік 50

E-mail: n_zholdasova@mail.ru

СХОДНЫЕ ОТКРЫТЫЕ ПРОДОЛЬНЫЕ ФЛЕЙТЫ – КАЗАХСКИЙ СЫБЫЗҒЫ И БАШКИРСКИЙ КУРАЙ ИЗ ТРОСТНИКА Общность способа изготовления

Аннотация: Казахский сыбызғы и башкирский курай – сходные музыкальные инструменты – открытые продольные флейты. В статье в виде сопоставления изложены этноорганологические сведения о способе изготовления этих инструментов из тростника. Цель статьи – осветить общность технологии их создания: подбор природных материалов, предварительная обработка и способ изготовления сыбызғы и курая. Сходство технологии создания двух инструментов свидетельствует об общности казахской и башкирской традиционных культур в области изготовления музыкальных инструментов.

Ключевые слова: открытая продольная флейта, казахский сыбызғы, башкирский курай, «тотам», сыбызғышы, курайсы

В «Систематике музыкальных инструментов» сыбызғы и курай соответствуют следующему определению: «42 (Собственно) духовые инструменты. Колеблющийся столб воздуха ограничен самим инструментом». «421.11 Продольные флейты. Исполнитель направляет струю воздуха на край верхнего отверстия трубки». «421.111 Одиночные одностольные флейты». «421.111.1 Открытые одиночные флейты. Конец флейты открыт». «421.111.12 С боковыми отверстиями». [1, с.255]. По замечанию Р. Ф. Зелинского, курай является «...открытой флейтой без сердечниковой щели...» [2, с.27].

В казахской и башкирской традиционной музыкальной культуре название открытой продольной флейты – сыбызғы и курая – произошло от названия природного материала, из которого первоначально (то есть в более ранний исторический период) изготавливались эти музыкальные инструменты.

По поводу значения слова сыбызғы в лингвистике и этномузыкознании Казахстана имеется несколько мнений:

1) По мнению лингвиста Қ. К. Жубанова, название этого музыкального инструмента восходит к казахскому слову «сыбыс». Хорошо известно, что многие слова в казахском языке имеет несколько значений (минимум – два). Слово «сыбыс» относится к таковым и имеет следующие значения: 1) слух, молва, то есть то, что было услышано, 2) дыбыс, то есть «звук», 3)

қамыс – одно из названий растения – тростника, камыша, 4) название духового музыкального инструмента типа открытой продольной флейты *сыбызгы*, изготавливаемого из тростника [Қ.Қ.Жұбанов. Цит. по: 3, с.5]. Заметим, что растение «тростник» в казахском языке называется не только словом *қамыс*, но также и словом *қурай*, то есть совпадает с названием этого же растения в башкирском языке. Мнение о взаимосвязи названия музыкального инструмента *сыбызгы* со словом «*сыбыс*» в значении «тростник» как материал для изготовления этого инструмента разделяет и этноорганолог Б. Ш.Сарыбаев [4, с.73]. Имеется заметка известного этнографа XVIII в. И. Лепехина о *сыбызгы* западноказахстанского – уральского – региона, в которой указано на её название: «Калмыки пишат сию дудуку цур, татары курай, а яицкие казаки, у коих она также употребительна, называют как оную дудку, так и сам подсолнешник чибизгою.» [И. И. Лепехин. Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства 1768 и 1769 гг. СПб, 1771, кн. 1, с.481. Цит. по: 4, с.71] (здесь автор называет казахов «казаками» – Ж.Н.]

(2) Этимология названия инструмента *сыбызгы* связывается со спецификой его звукового колорита, происходящего от большого количества обертонов, слышимых в процессе звукоизвлечения: «...название этого инструмента происходит от специфики звучания, то есть от звукового колористического темброидеала, возникшего от чуткого слухового восприятия обертонов, слышимых во время исполнения того или иного *сыбыз*-гового кюя.» [5, с.179].

Более ранняя традиция изготовления открытой продольной флейты *сыбызгы* была связана со стеблем растения – тростника *қурая* и его разновидностями, такими как: *көкқурай*, *жаужапырақ қурай*, *танқурай* [6, с.70-71], *қара қурай*, *сары қурай*, *өгіз қурай* [7, с.88] (переводы названий наши: *қара* – чёрный, *сары* – жёлтый, *көк* – синий, голубой, *өгіз* – вол, то есть домашнее животное). Растение *қара қурай* произрастало на северном склоне высоких гор [7, с.88. 8, с.20], а *сары қурай* – на северном склоне таких гор, как Алтай и Тянь-Шань, в местах обитания оленей [7, с.88].

Народное (традиционное) название башкирской открытой продольной флейты «*курай*» также происходит от одноименного названия природного материала – *курай*. Из литературно-этнографических источников XIX в. – повести В. Зефирова «Рассказы башкирца Джантюри» и рассказа писателя, этнографа и лексикографа В.И.Даля (1801-1872) «Башкирская русалка» – очевидно, что, наряду с этим названием, употреблялось и название *һыбызгы* или *һыбызгы* (по В.Зефирову – «чебызге»), фонетически созвучное названию казахской открытой продольной флейты *сыбызгы*. Исполнителей на *курае* В.И.Даль называет «чибизгами» [Башкирия в русской литературе. Уфа. 1961. Т. 1. С.261; 216. Цит. по: 9, с.198. 10, с.82-83]. По мнению

С.Г.Рыбакова, инструмент изготавливался из гладкого, пустого и чистого внутри, правильной формы и иногда просушенного «стебля полевого растения, называемого также “*курай*”» (из стебля растения, одноименного с названием инструмента) [С.Г.Рыбаков Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. Излагается по: 11, с. 30]. По информации выдающегося башкирского исполнителя-*курайсы* юго-восточной исполнительской традиции Г.З.Сулейманова, инструмент изготавливается из гладкого, пустого и чистого внутри стебля растения, называемого «*такья баи курай*» [11, с.33]. В этом названии содержится как указание на само растение *курай*, так и на его форму. Оно имеет мохнатую верхушку из нескольких расходящихся в стороны маленьких стебельков-отростков от основного ствола растения, вкуче образующих «зонтик», то есть его «голову» (*баи*) в виде округлой национальной башкирской шапочки «*такья*». Ботаническое название природного материала – стебля зонтичного растения *курая*, из которого создается музыкальный инструмент – «реброплодник уральский», «*Pleurospermum Uralense*» [11, с.13]. Это свидетельствует об исконности данного материала для территории Башкортостана и всего Южного Урала и означает, что в башкирской традиционной культуре народное название музыкального инструмента *курай* происходило от названия избираемого для его изготовления природного материала. Исторически ранним видом является инструмент из стебля зонтичного растения – дудникового лесного *курая*, называемого *көпиэ курай*.

Таким образом, открытая продольная флейта у казахов и башкир изготавливалась из однотипных природных материалов. Таковыми служили стебли тростника и зонтичного растения, от названий которых произошли названия казахской и башкирской открытой продольной флейты. Название казахского инструмента *сыбызгы* произошло от названия тростника «*қамыс*» в одном из его наименований – «*сыбыс*», а также от названия тростника, именовавшего *курай* и перечисленных его разновидностей, произраставших в определенных природно-климатических зонах на территории Казахстана; название башкирского инструмента *курай* – от названий зонтичного растения «*такья баи курай*» и *көпиэ курай*, произраставшего в горных и горно-лесных ареалах Башкортостана. То, что более ранняя традиция изготовления открытых флейт *сыбызгы* и *курай* была связана со стеблем тростника, отразилось в названии инструментов. Это свидетельствует, о том, что, с одной стороны, наиболее устойчивыми ареалами распространения традиций изготовления и исполнительства на открытых флейтах были ареалы преимущественно с горными и горно-лесными ландшафтами. Здесь в природной среде произрастал естественный материал для изготовления инструментов. В Казахстане это восточный регион, горы Алтай и Тарбагатай, а в Башкортостане – горные и горно-лесные террито-

рии. С другой стороны, факт одноимённости названия двух национальных инструментов с названием природного материала указывает на существование общности при выборе конкретного материала, наиболее оптимального для изготовления сходных открытых продольных флейт, предпочтение которому выработалось в процессе многовековой практики создания этих инструментов в казахской и башкирской музыкальной культуре.

Обращает на себе внимание и типологическое а, возможно, и генетическое сходство народной (традиционной) технологии изготовления *сыбызгы* и *курая*. Мастерами изготовления *курая* в башкирской инструментальной традиции являлись сами исполнители – *курайсы* [2]. В казахской инструментальной культуре мастеров по изготовлению *сыбызгы* было особенно много в среде скотоводов, пастухов. В силу своей профессиональной деятельности они, постоянно пребывая на склонах и у подножия гор, в низинах и на холмах, высматривали те растения, которые были наиболее подходящими для создания музыкального инструмент. Нередко даже специально ухаживали за ними [6, с.70].

Процесс изготовления *сыбызгы* и *курая* из тростника был несложным, состоял из двух этапов. Для изготовления инструментов на первом этапе подбирался и заготавливался природный материал [2, 3, 4, 6]. В конце лета и в начале осени (в августе-сентябре), то есть в природно-сезонно-обусловленное время года – в период созревания растения – подбирали выросшие и окончательно созревшие тростники с широким диаметром: к этому времени они отцветали и приобретали желтоватый оттенок. Качество материала потенциально заключало в себе характер звучания инструмента, его высотные и тембровые свойства. Стебли с толстыми, рыхлыми внутренними стенками способствовали матовому, приглушенному звучанию. Тонкостенные стебли создавали звенящий тембр [2]. Подбор стеблей различного качества определялся индивидуальными предпочтениями исполнителей и региональными особенностями их музыкального мышления. Неодинаковые акустические свойства различных стеблей позволяли исполнителю изготовить и иметь при себе набор инструментов разного строя⁵. Для изготовления открытых флейтовых аэрофонов из тростника применялись стебли конической формы. Диаметр одного края трубки должен был быть, как правило, шире, чем противоположного [6, с.71-72].

При подборе-замере длины будущего музыкального инструмента каждый исполнитель, срезая тростники, руководствовался не только длиной и толщиной природного материала, но и своими индивидуальными физическими характеристиками: ростом, длиной рук, шириной ладоней [4,

⁵ Этот факт мы замечаем и у современных *сыбызгыши* и *курайсы*.

с.73. 6, с.71-72. 12, с.19]. В башкирской культуре существовала народная мера длины инструмента, называемая «*тотам*». Один *тотам* равнялся ширине ладони или четырех пальцев исполнителя. В связи с этим применялись народные обозначения длины инструмента – это: *курай* длиной в восемь «*тотамов*», в девять или десять «*тотамов*» и аналогичные. Каждый изготовитель инструмента избирал удобную для себя длину исходя от этой народной меры [12, с.19]. Вместе с тем, по мнению А.М.Кубагушева, существовали различия в длине инструмента, обусловленные и региональными различиями в традиции исполнения: «...инструменты у южной исполнительской школы отличаются от юго-восточной традиции размером и настройкой. При изготовлении *курая* обхват составляет от 10 до 11 ширины ладони, а в юго-восточной традиции этот обмер составляет от 8 до 9. ...у кураистов южной исполнительской традиции инструменты имеют сравнительно длинную трубку и низкий регистр, с богатыми обертонами...» [11, с.58]. По этому поводу он апеллирует к мнениям известных исполнителей на *курае*, носителям данных региональных традиций. По словам *курайсы* Г.З.Сулейманова, музыканта юго-восточной исполнительской традиции: «Для определения длины кураист отмеряет от широкого конца срезанного стебля 8 (иногда 9) раз ширину ладони, охватывая стебель четырьмя согнутыми пальцами поочередно каждой руки.» [11, с.33]. С. И. Дильмухаметов, представитель южной исполнительской традиции, отметил: «Общая длина трубки 10 или 11 обхватов...» [11, с.34]. В дополнение к этим мнениям А.М.Кубагушев приводит и свои собственные соображения о длине *курая*. В целом они совпадают с предыдущими: «...обхватывая стебель руками поочередно, отмеряют от 8 до 10 раз ширины ладони, затем подрезают.» [11, с. 13].

Сыбызгы по длине был относительно коротким. *Кураи* в разных региональных «школах» различаются по длине. *Курайсы* из рода *кыпсак* в своем исполнительстве используют относительно длинные инструменты, а исполнители из рода *тамьян* (восток Башкортостана), – напротив, короткие [2, с.67]. Традиционно длина и ширина музыкальных инструментов в среднем не превышала следующих показателей. Наиболее распространенными были *сыбызгы* длиной 500-700 мм [4, с. 73], 550-750 мм с диаметром верхнего широкого конца инструмента (в него вдувался воздух) в отрезке от 20-ти до 24 мм, с диаметром нижнего узкого конца в отрезке от 14-ти до 18-ти мм [6, с.71-72], 65-80 см [8, с.20]. «Длина наиболее распространенного типа *курая* от 712 до 775 мм. Более короткие, а также более длинные инструменты встречаются реже. Однако наибольшая длина *курая* не может быть произвольной, она ограничена длиной рук играющего.» [11, с. 33, 48]. Диаметр широкого конца инструмента в среднем находился в пределах от 15-ти до 22-х мм, диаметр узкого конца – в пределах от 10-ти до 13-ти мм

[12, с. 19-20] и до 15-ти мм [11, с. 49]. От конусности трубки инструмента зависит ровное и устойчивое звучание *курая* во всех регистрах. «Соотношение верхнего и нижнего диаметра *курая* in C составляет 15:10, это значение у *курая* in G – 20:15.» [11, с. 49]. После уточнения и выверения длины будущего музыкального инструмента у стеблей тростника удаляли основание и мохнатую верхушку (зонтик или шапочку) и очищали полость.

Из изложенного следует, что выбор длины *сыбызгы* и *курая* варьировался в пределах определённой средней нормы и был обусловлена физическими характеристиками исполнителя и региональными особенностями. Полученные заготовки-трубки подсушивали в тёмном и сухом помещении [2. 6, с.71-72].

Вторым этапом являлось собственно изготовление музыкального инструмента. На стволе основательного высушенной трубки проделывались игровые отверстия. Согласно историко-этнографическим материалам, в традиции их количество на инструментах было различным. В указанной выше заметке этнографа И. Лепехина (XVIII в.) о *сыбызгы* западно-казахстанского, уральского региона, сказано, что инструмент имел 3 игровых отверстия [И.И.Лепехин. Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства 1768 и 1769 гг. СПб, 1771, кн. 1, с.481. Цит. по: 4, с.71]. Академик А.И.Левшин (1799-1879), один из крупнейших этнографов, исследователь Казахстана, в статье «Свидание с ханом Меньшей киргиз-кайсацкой орды» (1820) привёл сведения о том, что на территории современного Западного Казахстана (на землях Младшего Жуза) встретил музыканта с инструментом с 3-мя игровыми отверстиями, расположенными ближе к нижнему краю. В другой своей весьма значительной работе «Описание киргиз-казацких или киргиз-кайсацких орд и степей. Ч. 1-3» (1832)⁶ он говорит о существовании в казахской традиционной среде *сыбызгы* с 3-мя, а также с 5-6-ю игровыми отверстиями, изготовленной из камыша длиной примерно в один аршин [13, с.8, 11-12].

Этноорганолог Б. Ш. Сарыбаев, изучив в процессе своей научной работы традиционные народные *сыбызгы*, в частности, привёл данные об инструменте из восточного Казахстана с 3-мя игровыми отверстиями и об инструменте из западного Казахстана с 4-мя отверстиями [4, с.76-77]. По другим сведениям, на *сыбызгы* делали 3 либо 4 игровых отверстия [6, с. 71-72]. Инструменты с 3-мя игровыми отверстиями существовали в восточном Казахстане [8, с.20. 3, с.10) и среди казахского населения Горно-Алтайской автономной области РФ [5, с.26]. По сведению А.К.Жубанова, известный

⁶ В XIX-начале XX вв. российские этнографы казахов называли этнонимом «киргизы», «киргиз-кайсаки» или «киргиз-казахи».

западно-казахстанский, уральский *сыбызгышы* XIX в., исполнитель и создатель кюев для этого инструмента Сармалай (настоящее имя – Садык; 1835 – примерно 1885) играл на созданных им самим *сыбызгы* с 6 игровыми отверстиями «...вместо трех или четырех...», тогда как «...в других уголках Казахстана до сего времени у сыбызгы продолжают оставаться только три-четыре отверстия...» [14, с.264].

Следовательно, инструменты с 3-мя игровыми отверстиями были распространены в среде казахов восточного Казахстана и смежной с ним территории Горного Алтая РФ. В западном Казахстане же, согласно сведениям А.И.Левшина (2-я половина XVIII столетия), а также А.К.Жубанова большее распространение имели инструменты с тремя, четырьмя и более 5-ю и 6-ю игровыми отверстиями.

Согласно традиционной технологии, мерой расстояния между игровыми отверстиями на *сыбызгы* и *курае* служила ширина пальцев исполнителя, изготавливавшего инструмент. Игровые отверстия на *сыбызгы* вырезались в следующем порядке. На инструменте с 3-мя игровыми отверстиями все три располагались на лицевой стороне трубки ближе к её нижнему, более узкому по диаметру краю. На инструменте же с 4-мя игровыми отверстиями первые три отверстия располагались на лицевой стороне трубки ближе к её нижнему краю, а четвертое находилось на её обратной, «тыльной стороне» [4, с.77]. От нижнего конца трубки на расстоянии ширины ладони вырезалось первое отверстие. Расстояния между всеми последующими отверстиями не превышали ширины четырех пальцев исполнителя [4, с.73].

Этноорганологические сведения о башкирском *курае* показывают, что в разных регионах современного Башкортостана, а также в местах исторического проживания башкир на территориях РФ, расположенных в направлении востока, юга и юго-запада от современной территории Башкортостана, существовали традиционные *кураи* трёх типов с разным количеством игровых отверстий.

Первый тип – это *курай* типа открытой продольной флейты. Он характерен для следующих регионов: юг, юго-восток и восток Башкортостана, регион реки Дёма (Дим), Оренбургская область РФ (Медногорский район, Александровский район, он же Тук-Соранский регион), граничащая с Башкортостаном на юге и юго-востоке Челябинская область РФ (Аргаяшевский район), граничащая с территорией Башкортостана на востоке Курганской область РФ (Альменовский район), Самарская область РФ (Пугачевский район), Саратовская область РФ (Перелюбский район).

Среди башкирского населения Курганской области (Альменовский район) бытовал инструмент с 2-мя-3-мя игровыми отверстиями.

На юге, юго-востоке и востоке Башкортостана, в регионе р. Дёма, в Оренбургской области РФ (Медногорский район, Александровский район,

он же Тук-Соранский регион) и в Челябинской области РФ (Аргаяшевский район) был и остается распространенным *курай* с 5-ю игровыми отверстиями [11, с.13, 14, 17]. При игре на этом типе инструмента исполнители добавляли низкий гортанный звук, то есть играли приемом *узлау*.

Каждый из исполнителей и исследователей приводит свои данные о *курае* из тростника с 5-ю игровыми отверстиями и их расположении.

От нижнего конца инструмента первое отверстие располагается на расстоянии длины трех пальцев, расстояние между первым и вторым равняется длине 2,5 пальцев, между вторым и третьим – 2-х пальцев, между третьим и четвертым – длине 1,5 пальцев, «...5-е отверстие вырезается сзади выше 4-го.» [С.Г.Рыбаков, «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта». Излагается по: 11 А.М.Кубагушев, с. 30]. Первое игровое отверстие длиной 10 мм имело овальную форму и проделывалось «...на расстоянии ширины 4-х (5-ти) пальцев...» от нижнего конца трубки. Отверстия с первого по четвертое – округлые и находились друг от друга на расстоянии ширины 2-х пальцев. Пятое отверстие вырезалось на обратной (тыльной) «...стороне инструмента на расстоянии 2-3 пальцев от верхнего края.» [М. Я. Береговский. Башкирские народные музыкальные инструменты. Уфа, 1942. 31 с. УГИИ им. З. Исмагилова. Фольклорный кабинет. На правах рукописи. Излагается по: 12, с.19-20].

По сведению Г.З.Сулейманова: «На ...стебле вырезается пять отверстий, из них четыре на одной стороне, а одно на обратной стороне, руководствуясь такой схемой: первое снизу отверстие (V) вырезается на расстоянии 4-х (реже пяти) пальцев от нижнего края. Расстояние между следующими тремя (IV, III, II) отверстиями составляет два пальца. Последнее отверстие (I) вырезается на обратной стороне трубки и находится на расстоянии 2-3 пальцев от отверстия II. Расстояние отмеряется не от центра отверстия, а от его края.» [11, с.33]. По информации С.И.Дильмухаметова, носителя южной исполнительской традиции, «...с нижнего узкого конца трубки прикладывается шесть пальцев, затем следующие отверстия находятся на расстоянии в следующем порядке: 3-х, 4-х, 3-х, 4-х пальцев. Если верхние звуки «картавят», то сверху постепенно срезают, а если нижние звуки не строят, то снизу подрезают до получения необходимого правильного строя.» [11, с.34]. «Отверстия вырезаются, начиная снизу: первое – на расстоянии 4-5 пальцев, между вторым и третьим отверстиями 2,5 пальца, остальные отверстия находятся между собой на расстоянии 3-х пальцев; пятое отверстие вырезается на обратной стороне ствола на таком же расстоянии. ... Нижнее отверстие *курая* может находиться только на таком месте, куда легко достает четвертый (или большой) палец левой (или правой) руки в положении, удобном для игры. Обычно нижнее отверстие бывает на

расстоянии 65-67 см от точки 0, а длина всей трубки от 70 до 80 см является наиболее удобной.» [11, с.13, 3].

Обобщая эти данные, можно заключить, что, при общих для каждой региональной традиции мерах длины инструментов с 5-ю игровыми отверстиями и расстояний между их игровыми отверстиями, значительную роль играли физические параметры каждого исполнителя, изготавливавшего инструмент – ширина ладоней и пальцев. Это имело своим следствием то, что каждый инструмент, даже изготовленный одним и тем же исполнителем-мастером был индивидуален и не совпадал с другими.

Второй тип – это *курай* типа губно-щелевой свистковой флейты или продольной свистковой флейты длиной около 700 мм с 2-мя или с 2-мя-3-мя игровыми отверстиями на лицевой стороне. Верхний его конец имеет косой срез, возле которого располагается свистковое отверстие. Он распространен, в основном, в среде башкир, проживающих на западе и северо-западе Башкортостана, а также среди башкир рода гайнинцев, живущих на территории Пермского края, граничащего с севером Башкортостана. Традиционное название этого типа инструмента – *кыйык-курай* или «*девичий курай*» [11, с.13, 15, 38].

Третий тип – это *курай* типа поперечной флейты, называемый *сыбызгы* (*һыбызгы*) [11, с.13]. Следовательно, типы *курая* и количество их игровых отверстий различались по региональному признаку.

Исследователь А.М.Кубагушев высказывает мнение, что в историческом развитии *курая* существовала эволюционная преемственность между инструментами с меньшим и большим количеством игровых отверстий: «Сравнительно развитым типам ныне встречаемых инструментов предшествовали *кураи* с 2-4 игровыми отверстиями.» [11, с.17]. Мы, соглашаясь с этим мнением, полагаем, что, возможно, различия в типах инструментов и в количестве игровых отверстий на них может являться внешним показателем (признаком) некоторого различия в этническом музыкальном мышлении у разных региональных групп башкирского населения, проживавшего и проживающего как на территории собственно Башкортостана, так и на других территориях современной РФ. Этот момент, на наш взгляд, требует специального изучения.

Таким образом, очевидна общность материала, из которого изготавливались тростниковые *сыбызгы* и *курай*, общность технологии их изготовления и конструкции. По такому критерию, как тип музыкального инструмента – открытая продольная флейта *сыбызгы* казахов восточного Казахстана, казахов Горного Алтая и Баян-Олгейского аймака МНР сходна с *кураем* следующих регионов: юга, юго-востока, востока Башкортостана, двух районов Оренбургской области РФ – Медногорского и Александровского (он же Тук-Соранский регион), Аргаяшевского района Челябинской

области РФ, Альменовского района Курганской области РФ, Пугачевского района Самарской области и Перелюбского района Саратовской области РФ. С *кураем* типа продольной губно-щелевой свистковой флейты, называемым *кыйык-курай* или «*девичий курай*», бытующим среди башкир запада, северо-запада Башкортостана, среди башкир-гайнинцев Пермского края, граничащего с севером Башкортостана, *сыбызгы* типологически не сходна, различна.

По критерию количества игровых отверстий (3 или 3-4) – *сыбызгы* казахов восточного Казахстана, Горного Алтая РФ обнаруживает сходство с *кураем* с двумя–тремя игровыми отверстиями, распространённым среди башкир Курганской области РФ [149 Кубагушев, с. 13, 36] и различается с *кураем* с 5-ю игровыми отверстиями, бытующим на юге, юго-востоке, востоке Башкортостана, в двух районах Оренбургской области РФ – Медногорском и Александровском (он же Тук-Соранский регион), в Аргаяшевском районе Челябинской области РФ, в Альменовском районе Курганской области РФ, в Пугачевском районе Самарской области и Перелюбском районе Саратовской области РФ.

Общим в технологии изготовления *сыбызгы* и *курая* является то, что для определения расстояния между игровыми отверстиями служила традиционная при изготовлении духовых музыкальных инструментов народная мера – это ширина ладоней и пальцев исполнителя. Количество игровых отверстий на *сыбызгы* варьировалось в региональном аспекте: три-четыре игровых отверстия на востоке и от трех-четырех до пяти-шести игровых отверстий на западе республики. На *курае* так же: в одних регионах было от двух до трех игровых отверстия, в других – пять. Общим является и порядок расположения игровых отверстий на *сыбызгы* с 4-мя игровыми отверстиями и на *курае* с 5-ю игровыми отверстиями, при котором последнее отверстие располагалось на обратной стороне трубки выше предыдущих, а остальные предыдущие снизу – на лицевой стороне. Различия между казахским и башкирским тростниковыми инструментами состоят в количестве игровых отверстий.

Перечисленные черты общности в технологии изготовления инструментов типа открытых продольных флейт – казахского *сыбызгы* и башкирского *курая* из тростника свидетельствуют о существовании общности между казахской и башкирской традиционными культурами в области создания музыкальных инструментов, в частности, аэрофонов. Это обстоятельство дают основание предположить, что истоки общности двух традиционных музыкальных культур находятся в более ранних этапах их истории.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Хорнобостель Э.М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и

- материалов в 2-х частях. Под общ. ред. Е.В.Гиппиуса. Ред.-составитель И.В.Ма-
циевский. Ч. 1. Москва: Советский композитор, 1987, 264 с. с.229-261
2. Зелинский Р.Ф. Башкирский курай. / Народные музыкальные инструменты и
инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в 2-х частях. Под общ.
ред. Е.В. Гиппиуса. Ред.-сост. И.В. Мациевский. Ч. 2. Москва: Советский
композитор, 1988, 325 с. с. 127-136
 3. Мұқышев Т. Сыбызғы сазы. Моңғолиядағы Баян-Өлгей казактарының
сыбызғы күйлері. Музыкалық білім беретін оқу орындарына арналған оқу
құралы. Алматы: Өнер, 2005, 80 б.
 4. Сарыбаев Б.Ш. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата: Жалын,
1978, 174 с., с илл., нот.
 5. Жузбасов К.Т. Музыкальный фольклор казахов Горного Алтая. Алматы:
Өнер, 2007, 168 с.
 6. Бейсенбекұлы О. Сазды аспаптар сыры (ұлттық музыкалық аспаптар жайында).
Алматы: Ана тілі, 1994, 128 б.
 7. Бекенов У. Күй керуені. Алматы: Өнер, 2002, 144 б.
 8. Бекхожина Т. Даламның назды саздары. Алматы: Өнер, 1996, 208 б
 9. Ихтисамов Х.С. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортан-
ного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов. /
Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей
и материалов в 2-х частях. Под общ. ред. Е.В.Гиппиуса. Ред.-сост. И.В.
Мациевский. Ч. 2. Москва: Советский композитор, 1988, 328 с. с. 197-216
 10. Лебединский Л.Н. Башкирские народные песни и наигрыши. 2 изд. Москва:
Музыка, 1965, 246 с., нот.
 11. Кубагушев А.М. Курай. К 100-летию Г.З. Сулейманова. Учебное пособие.
Уфа: УГАИ им. З. Исмаилова, 2012, 144 с., нот., ил.
 12. Ахметжанова Н.В. Башкирская инструментальная музыка. Наследие. Уфа:
1996, 105 с.
 13. Аравин П.В. Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. Ал-
ма-Ата: Жалын, 1979, 184 с. с. 6-24
 14. Жубанов А.К. Струны столетий. Алматы: Дайк-Пресс, 2001, 280 с.

Nurbanu Kadibayevna JOLDASOVA

Qazax Milli İncəsənət Universiteti
Musiqişünas, etnomusiqişünas, müəllim

BƏNZƏR ÇƏPƏKİ FLEYTALAR – QAMIŞDAN QAZAX SIBIZĞISI VƏ BAŞQORD KURAYI Ümumi istehsal metodu

***Xülasə:** Qazax sıbizğısı və başqord kurayı – açıq çəpəki fleytalar – oxşar musiqi alətləridir. Məqalədə bu alətlərin qamışdan hazırlanma üsulu ilə bağlı müqayisəli etno-orqanoloji məlumatlar verilmişdir. Məqalənin məqsədi – onların yaradılması texnologiyasının ümumiliyini – təbii materialların seçilməsi, onların ilkin emalı, sıbizğı və kurayı düzgün istehsal üsulunu vurğulamaqdır. Hər iki alətin yaradılması texnologiyasının ox-*

◆
şarlığı qazax və başqord ənənəvi mədəniyyətlərində musiqi alətlərinin hazırlanması sahəsində ümumi cəhətlərdən xəbər verir.

Açar sözlər: *açıq çəpəki fleyta, qazax sızıgı və başqord kurayı, təbii material – qamış kuray, «totam», sızıqısı, kuraysı, çalğı dəlikləri*

Zholdassova Nurbanu

Kazakh National University of Arts
Musicologist, ethnomusicologist, lecturer

**SIMILAR OPEN LONGITUDINAL FLUTES – KAZAKH SYBYZGY
AND BASHKIR KURAI FROM CANE
Generality of the Manufacturing Method**

Abstract: *Kazakh sybyzgy and Bashkir kurai are similar musical instruments are open-ended longitudinal flutes. This article presents ethno-organological information on the method of manufacturing these instruments from reed in a comparative manner. The aim of the article is to highlight the commonality in the technology of their creation: the selection of natural materials, preliminary processing, and the method of making sybyzgy and kurai. The similarity in the technology of creating these two instruments indicates the shared Kazakh and Bashkir traditional cultures in the field of musical instrument craftsmanship.*

Keywords: *open-ended longitudinal flute, Kazakh sybyzgy, Bashkir kurai, totam*

Rəyçilər: *sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
sənətsünashlıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva*

Məmmədali MƏMMƏDOV

AMK Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi
və bərpası elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri,

AMK-nın dissertantı

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

E-mail: mammadali.mammadov@mail.ru

**BİR SIRA MUSIQI ALƏTLƏRİNİN BƏRPASI
VƏ TƏKMİLLƏŞDİRİLMƏSİNƏ DAİR
(Kontr rübab, Kaman (yay), təkmilləşmiş Cəğanaq və Yatuqan)**

***Xülasə:** Məqalədə Kontr Rübab, Kaman (yay), təkmilləşmiş Cəğanaq və Yatuqan kimi alətlərin hazırlanması, ölçüləri, menzurası, kök sistemi, hazırlamaq üçün istifadə olunan materiallar haqqında və alətin kəlləsində yeni üsulla tellərin kökləmə üsulu haqda məlumat verilmişdir.*

***Açar sözlər:** Kontr Rübab, menzura, böyük və kiçik çanaq, kökləmə sistemi və kəllə aşıqları, Kaman (yay), təkmilləşmiş Cəğanaq və Yatuqan*

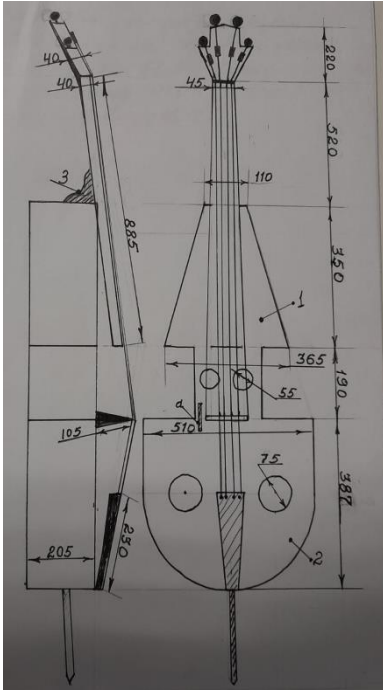
Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin səs diapozonunu artırmaq məqsədi ilə kontr səsli musiqi alətlərinə böyük ehtiyac var. Bu məqsədlə laboratoriyamızda müxtəlif milli musiqi alətlərimizin bazasında kontr səsli musiqi alətləri (misal olaraq: “Qoşaçanaq kontr kamança”, “Kontr yektaş”) hazırlamışıq.

Elmi tədqiqat laboratoriyamızda layihələndirilmiş Kontr sazı göstərmək olar. Səid Rüstəmov adına xalq çalğı alətlərində dirijor Nəriman Əzimov kontrabas musiqi alətindən istifadə edirdi. Düşünürük ki, bu tembrin orkestrə nə qədər vacib olmasını bilərək, orkestrdə kontrabas musiqi alətindən istifadə edirdi. Elə bu səbəbdəndir ki, laboratoriyamızda həm bas, həm də kontr səsli musiqi alətləri hazırlamaq qərarına gəldik. Qazaxıstan, Özbəkistan və başqa ölkələrdə bu problem, yəni orkestrin səs diapozonunu 7 oktavaya çatdırılması problemi öz həllini tapmışdır. Elmi tədqiqat laboratoriyamızda bu istiqamətdə müxtəlif səpkidə işlər görülmüşdür. Hazırladığımız bu alətləri kontrabas çalan sənətkarların ifasında səsləndiririk. Onların irad və təkliflərini nəzərə alaraq alətdə təkmilləşmə işlərini də aparırıq.

Qoşaçanaq kontr kamançanın AMK-nın böyük zalında təqdimatı olmuşdur. Bu alət “Əsrlərin sədası” ansamblında Azərbaycan bəstəkarlarının böyük səs diapozonuna malik əsərlərinin ifasında istifadə olunmuşdur. Nəsiminin 650 illiyinə həsr olunmuş beynəlxalq festivalda H.Əliyev mərkəzində ansamblın tərkibində yer almış və ifaçılar tərəfindən bəyənilmişdir.

Bu səpkidə milli musiqi alətimiz olan sazın əmsallarından və ölçüsündən istifadə etməklə yeni Kontr saz aləti hazırladıq (Şəkil 1. Sxem 1). Sazda çanaq

eninin çanaq uzunluğuna olan nisbət əmsalı 1,818 olduğundan yeni hazırladığımız **Kontr rübabda** bu əmsaldan istifadə olunur. Böyük çanağın eni 510 mm x 1,818= 927,18 mm $\approx$ 927



Sxem 1



Şəkil 1

Sxem 1-dən göründüyü kimi kiçik çanağın eni 350 mm, çanağın orta hissəsinin hündürlüyü 190 mm, böyük çanağın uzunluğu 387 mm, çanağın ümumi uzunluğu 927 mm, eni isə 510 mm-ə bərabərdir. Böyük çanağın üzərindəki dəliklərin diametrləri 75 mm, orta hissəsindəki dəliklərin diametri isə 55 mm-dir.

Sxem 1-də kiçik çanaq 1 rəqimilə, böyük çanaq isə 2 rəqəmi ilə işarələnmişdir. Kiçik çanağın aşağı hissəsində eni 365 mm, yuxarı hissəsində eni 110 mm-ə bərabərdir. Böyük çanağın (2) uzunluğu 387 mm, hündürlüyü 205 mm, eni isə 510 mm-ə bərabərdir.

Kontr rübabin menzurası 1050-1060 mm-dir. Alətin ümumi uzunluğu 387+190+350+521+220=1667 mm-ə bərabərdir. Kəllənin uzunluğu 220 mm-di. Qolun kəllə hissəsində eni 45 mm, hündürlüyü 40 mm. Çanaq üstü xəbərin hündürlüyü – 105 mm, simgirin uzunluğu – 230 mm. Alətdə istifadə olunan tellər kontrabas musiqi alətinə məxsusdur. Sxem 1-də 4 rəqəmi alətin şişini göstərir.

Kontr rübabin 1, 2, 3 və 4-cü tellərinin köklənməsi: 1-ci sim böyük oktava – fa, 2-ci sim kontroktava – si, 3-cü sim kontroktava – fa, 4-cü sim subkontroktava – si kökünə tənzimlənir. Alətin səs diapozonu 3,5 oktavaya bərabərdir.

Alətin kəlləsində yığılmış kökləmə sisteminin analoqu yoxdur. Bu, kontr və bas musiqi alətləri üçün çox effektiv kökləmə sistemidir və ilk dəfə olaraq tərəfimizdən musiqi alətlərimizə tətbiq olunmuşdur. Sxemdə göstərilən “a” xətti alətə yerləşdirilmiş rezonatoru göstərir ki, bu da bir ilkdir. Yayla çalınan bu alətin səs tembri yumşaq və gec sönən rəqsə malikdir. Musiqi alətində yerləşdirilən dəliklər çanaq içi səsləri xaric etmək üçündür. Qollar çanaq arasında kiplik yaratmaq məqsədilə (3) detaldan istifadə edilmişdir.

Kontr rübabın üz, arxa və yan tərəfləri maxaqon ağacındandır. Bu ağac Afrikada bitir və Türkiyə vasitəsi ilə əldə edilir. Çanağın içərisində və qolunda fıstıq ağacından istifadə olunmuşdur. Kəllə qoz və fıstıq ağacından hazırlana bilər.

Kaman (yay) aləti. Kaman idiofonlu (yəni özənsəsli) titrəmə yolu ilə səslənən alətdir. Onun adı qədimdə ovçuluqda və döyüşdə istifadə edilən eyniadlı silahdan götürüb.

Bu alət haqqında professor Abbasqulu Nəcəfzadə “Çalğı alətlərimiz” kitabında məlumat vermişdir (6, s.55). Əfzələddin Xaqani, Nizami Gəncəvi (XII əsr), İmadəddin Nəsimi (XIV əsr), Məhəmməd Füzuli (XVI əsr) kimi klassik şairlərimiz əsərlərində kamanı təsvir ediblər. Deməli XII-XVI əsrlərdə kamandan Azərbaycanda daha geniş istifadə olunub (Şəkil 2, Sxem 2). Alət aypara şəklindədir və ağac materialdan hazırlanır. Alətin ucları kəndirdə dartılaraq dağlanır. Kəndirin üzərinə hər 5-6 sm-dən bir dəmir zıncırovlar bağlanır.

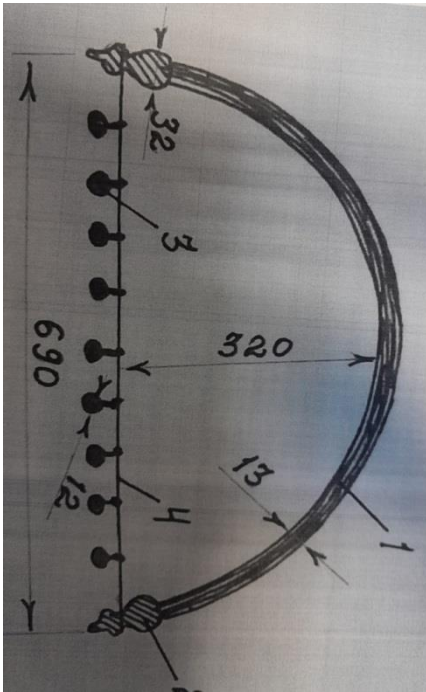
Alət adətən yallı gedən yallıbaşılarda olub. Yallıbaşı baş rəqqas hesab edilir və o, rəqslərin, yallıların əsas aparıcısı sayılır. Yallıbaşı rəqs edə-edə kamanı sağ əlində tutub silkələməklə rəqsin ritminə uyğun səsləndirir. Deməli kamanın çalğı aləti kimi yallılarımızın inkişafında və formalaşmasında rolu olub.

Kamanı hazırlamaq üçün 4 çubuq götürürük və onların hər birini əvvəlcədən hazırlanmış qəlibə yerləşdiririk. Qəlibdə əyilmiş vəziyyətdə olan çubuqlara isti hava üfərən fenlə yüksək temperatur veririk ki, qəlibin formasını alsın. Yüksək temperatur vermədən çubuqları əymək məsləhət deyil, çünki bu halda çubuqlar sına bilər (Sxem 2). Çubuqları isti temperaturla əydikdən sonra onları biri-birinə yapışqanla yapışdırırıq. Qəlibdə bir gün qaldıqdan sonra yayı götürüb artıq hissələrini yonub səliqəli şəkllə salırıq. Yayın uclarına kəndiri bağlamaq üçün taxtadan aşixa oxşar hissələr hazırlanır və yayın uclarına taxılır. Bundan sonra kəndirlə yay ucları dartılır və zıncırovlar hər 5-6 santimetrdən bir kəndir üzərinə bərkidilir.

Alətin hissələri:

1. Kaman (yay)
2. Kəndir bağlamaq üçün aşix
3. Zıncırovlar
4. Kəndir

Alətin ölçüləri sxem 2-də verilmişdir.



Sxem 2



Şəkil 2

Çəğanaq. Çəğanaq yayla (kamanla) səsləndirilən simli alətdir. Onun adı araşdırmaçı Əlihüseyn Dağlının “Ozan-qaravəlli” adlı əlyazmasında çəkilir. Çəğanaq alətinin bilavasitə özünə isə C.Cabbarlı adına Dövlət Teatr muzeyinin musiqi alətləri kolleksiyasında rast gəldik və onun parametrləri ilə tanış olduq. Bu zaman bir sıra konstruktiv səhvlər aşkarladığımız və qərara aldıq ki, bu alətin yeni versiyasını yaradaq.

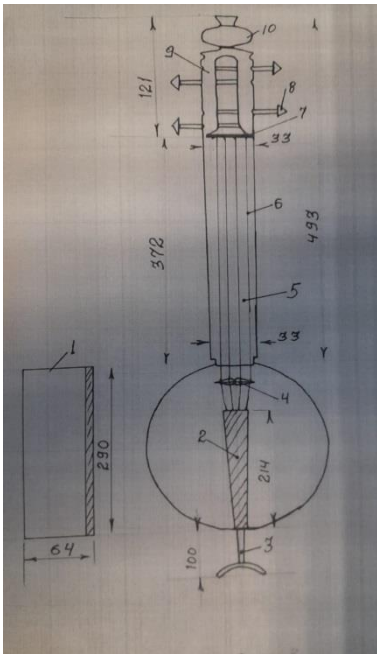
Çəğanaq sözü bizim də fikrimizcə çağanağa istinadən yaranıb. Çağanaq qavala, ələyə, xəlbirə və s. keçirilən çənbərə (dairəyə) deyilir. Gördüyümüz kimi, bu musiqi aləti usta-sənətkarlarımız tərəfindən rekonstruksiya edilmişdi. Açıqlığı deyək ki, alətin nə menzurası, nə simlərin diametrləri, tərkibi və bununla bərabər səs tembr, ifası bizi qane etmədi. Bu səbəbdən də aləti sıfırdan yığaraq təkmilləşmə işləri aparıldı və ifa üçün yararlı bir musiqi aləti ərsəyə gəldi (Şəkil 3, Sxem 3). Çəğanaq musiqi alətinin ölçüləri sxem 3-də verilmişdir. Alətin çanağı tut ağacından, qolu və aşışları qoz ağacından hazırlanmışdır.

Alətin hissələri:

1. Çanaq
2. Simgir (qırmaq)
3. Dizüstü şiş
4. Xərək (çanaq üstü)
5. Qol

6. Sim
7. Xərək (qol üstü)
8. Aşır
9. Kəllə
10. Tac

Çəğanaq musiqi alətinin səs diapazonu 2,5 oktavadır. Kiçik oktavanın do səsindən, birinci oktavanın lya səsinə qədər.



Sxem 3



Şəkil 3

Yatuğan. Yatuğan unudulmuş simli musiqi alətidir. Bu alət barədə məlumata professor Abbasqulu Nəcəfzadənin “Calğı alətlərimiz” kitabında rast gəlik (6, s.123). Alətin adına Əbdülqadir Marağayinin (XIV əsr) əsərlərində rast gəlik. Yatuğan Çindən gətirilən alətdir. 17 simi olan bu alət bir növ qanun kimi səsləndirilirdi. Türkiyəli alim B.Ögel yatuğanın türkdilli xalqlara məxsus alət olduğunu bildirir. Görünür, yatuğan aləti türk dünyasına Çində yaşayan türkdilli uyğurlar vasitəsi ilə yayılıb. B.Ögel yatuğan alətinin qucaqda çalındığını və yatuğan sözünün uyğunluq mənasını ifadə etdiyini bildirir (Şəkil 4, Sxem 4).

Fikrimizcə, Azərbaycanda mükəmməl qanun alətinin inkişafı ona qohum olan yatuğanı sıradan çıxarıb. Zamanında istifadə olunmuş və illər keçdikcə unudulmuş bu alətlərin bərpası rəbərlik laboratoriyamızın qarşısında dayanan ən mühüm məsələlərdəndir. Elə bu səbəbdən aləti bərpa etməyi qarşımıza bir məqsəd kimi qoyduq və icrasını uğurla tamamladıq.

Alətin (yatıqan) hazırlanmasında istifadə olunan materiallar:

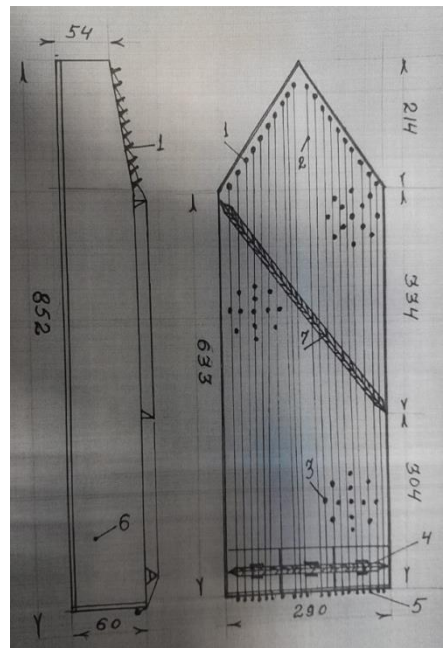
1. Çanaq qoz ağacından
 2. Üz hissəsi m axon ağacı və dəri Simlər (kapron)
 3. Xərək fısqıq ağacı
- Yatıqanın hissələrinin adları:

1. Aşxıqlar qoz ağacı
2. Simlər (kapron)
3. Nəfəslik
4. Dəri üstü xərək
5. Simgir (qırmaq)
6. Alətin gövdəsi
7. Sinə üstü xərək

Musiqi alətinin səs diapozonu 1,6 oktavaya bərabərdir. Xromatik səs düzü-
münə malikdir. İstənilən halda səs diapozonunu 1.5 oktavaya çatdırmaq olar ki,
buna alətin imkanları yol verir. Yatıqanın diapazonu kiçik oktavanın do səsindən
birinci oktavanın fa səsinə qədərdir.



Şəkil 4



Sxem 4

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı, Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Anatolluoğlu A. Tarla bağlı təkmilləşmə. // “Qobustan” jurnalı. №1/2012 s.78-82
3. Əbdulqasimov V. Böyük tarzən Mirzə Sadiq Əsəd oğlunun tar islahatları.// “Musiqi dünyası” jurnalı № 1-2 /2001, s.102-105
4. Kərimi S.Ə. Məmmədov M.M. Musiqi alətlərimizin təkmilləşdirilməsində texniki elmlərdən istifadə qaydaları. // “Konservatoriya” jurnalı № 2 (24) 2014. s.12-18.
5. Kərimi S.Ə., Quliyev A.N., Əliyev M. Saz məktəbi. Bakı, İ. Əfəndiyev adına bədii-ədəbi xeyriyyə fondu, 2007, 232 s.
6. Nəcəfzadə A. İ. Çalğı alətlərimiz. Bakı, MBM, 2004, 128 s.
7. Nəcəfzadə A. İ. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqonoloji-tarixi tədqiqat). – Bakı, MBM, 2010, 280 s.
8. Umudov M.M. Alətsünaslıq. Bakı, “Afpoliqraf”, 2016

Маммадали МАММАДОВ

Заведующий научно-исследовательской лабораторией
по усовершенствованию народных
музыкальных инструментов АНК

О РЕКОНСТРУКЦИИ И УСОВЕРШЕНСТВОВАНИИ НЕКОТОРЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (контр ребаб, кяман, чаганаг и ятуган)

Аннотация: В статье представлена информация об изготовлении контр ребаба, кямана (лук), усовершенствованного чаганага и ятугана – параметрах, материалах, использованных для их изготовления, а также о новом способе настройки струн в головке инструментов.

Ключевые слова: контр ребаб, кяман, чаганаг, ятуган, мензура, усовершенствование музыкальных инструментов

Mammadali MAMMADOV

Head of the National Musical Instruments Improvement
and Restoration scientific research laboratory,
PhD candidate of the ANC

CONCERNING THE RESTORATION AND IMPROVEMENT OF A RANGE OF MUSICAL INSTRUMENTS (Contr rebab, Keman, Improved chaganag and Yatugan)

Abstract: The article provides information about the preparation of the counter rebab, keman, chaganag, yatugan their dimensions, measurement, root system, materials used for its preparation, and the new method of tuning the strings in the head of the instrument.

Keywords: counter rebeb, keman, mensura, large and small chaganag, yatugan, improvement of musical instruments

Rəyçilər:

sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Dilarə QULİYEVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın baş müəllimi

Ünvan: Bakı şəhəri, Ş.Bədəlbəyli 98

E-mail: dilaraquliyeva85@gmail.com**BƏSTƏKAR LALƏ CƏFƏROVANIN YARADICILIĞINDA
VƏTƏNPƏRVƏRLİK MÖVZUSU**

Xülasə: Məqalə Azərbaycan bəstəkarı Lalə Cəfərovanın yaradıcılığına həsr edilib. Araşdırmada bəstəkarın vətənpərvərlik mövzularına həsr edilmiş əsərləri işıqlandırılır, onların ifa tarixçələri haqqında məlumat verilir.

Açar sözlər: Lalə Cəfərova, vətənpərvərlik mövzusu, bəstəkar

Lalə Cəfərova müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin layiqli nümayəndələrindən biridir. O, bəstəkar olmaqla yanaşı, həm də musiqişünas, pianoçu və pedaqoqdur. Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Respublikasının əməkdar müəllimi, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvüdür. L.Cəfərova fortepiano üçün prelüdlər və 3 hissəli sonata, Simli kvartet, fortepiano və simfonik orkestr üçün 2 konsert, “Bir Xəzər Əfsanəsi”, “Rüstəm və Söhrab” baletləri, tar və fortepiano üçün rəqslər, simfonik orkestr üçün “Marş”, “Daimi hərəkət”, “Adagio” və “Rəqs” əsərləri, viola üçün solo “Xatirə” poeması, simfonik orkestr üçün “Bu gecə”, “Səbr et”, “Azərbaycan”, “Əbədiyaşar Heydər” romansları, “Ata”, “Vətənimin övladları”, “Ulduz ol” mahnıları, dodekafoniya sistemi ilə yazılmış Sonata, “Caz və estrada əsərləri”, “Qələbə Bayramı”, “Sərhəddi” marşları, “Qız Qalası” və ya digər adıyla “Məbədin ürəyi” [25], “Qafqazın bu üzündə” [29] sənədli filmlərinə musiqinin müəllifidir.

“L.Cəfərovanın yaradıcılığından bəhs edərkən xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, o, yüksək səviyyədə peşəkarlığı ilə seçilən bəstəkarlardandır. Onun yaradıcılığı zəngin və rəngarəngdir. Bəstəkarın orijinal musiqi üslubu həmişə tədqiqatçıların diqqətini özünə cəkməmişdir. ...Onun yüksək professional bilikləri, bacarığı həm pianoçu, həm də bəstəkar kimi üzvi surətdə cəmlənib” [31, s.3-5]. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, dünya şöhrətli Arif Məlikovun sinfinin məzunu olan L.Cəfərova öz bacarıq və istedadı ilə onun seçilən tələbələrindən biri olub. Qeyd edək ki, L.Cəfərova dissertasiya mövzusu qismində sevimli müəlliminin yaradıcılığını tədqiq etmişdir [1, 2, 3]. L.Cəfərovanın əsərlərində milli ruh, xalq musiqimizin çalarlarından bacarıqla istifadə üsulları diqqətəlayiqdir.

L.Cəfərova 1966-cı ildə Bakıda anadan olmuşdur. 1982-86-cı illərdə Asəf Zeynallı adına Musiqi Kollecinə fortepiano sinfini bitirərək Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında fortepiano və bəstəkarlıq ixtisasları üzrə təhsilini davam

etdirmiş, 1991-ci ildə fortepiano, 1997-ci ildə bəstəkarlıq üzrə bitirmişdir. Daha sonra bəstəkarlıq üzrə aspiranturanı 1999-cu ildə sona çatdırmışdır. BMA-nın dosenti (2012), sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktorudur (2007). Beş dərs vəsaitinin [4, 5, 11, 12, 13] müəllifidir. 1999-cu ildən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvüdür. Əsərləri Azərbaycan Bəstəkarlarının Antologiyasına daxil edilmişdir. Beynəlxalq müsabiqələr laureatıdır [22, 23]. Qazandığı uğurları sırasında 30 yanvar 2022-ci ildə premyerası baş tutan “Bir Xəzər əfsanəsi” baleti də vardır. Librettosu müəllifə aid olan bu qəhrəmanlıq داستانında Vətən mövzusu daha qabarıq əks edilmişdir.

İstər kiçik nəğmə, istərsə də böyük səhnə əsərlərində Vətən, onun layiqli övladlarının həyat hekayəsinin əks edilməsi istəyi müəllifin həyat mövqeyi ilə bilavasitə səsləşir.

Bəstəkarın vətənpərvərlik mövzusunda olan vokal-xor əsərləri silsilə xarakterlidir. Bu əsərlər içərisində ümummilli lider Heydər Əliyevə ithaf olunmuş xor üçün “Ağlayan qəlb”, “Zəfər marşı” [24] vardır (Nümunə 1). “Azərbaycan sərhəd qoşunları bu gün” adlı müsabiqəyə təqdim olunan, solist, xor və nəfəs alətləri orkestri üçün “Sərhədçi marşı” (Nümunə 2) birinci dərəcəli diploma layiq görülmüşdür (Dirijor Xalq artisti, professor, General-mayor Yusif Axundzadə).

Nümunə 1

Ümummilli lider Heydər Əliyevə ithaf olunur

39

"Ağlayan qəlb"

a cappella

Lalə Cəfərova

Score for "Ağlayan qəlb" (a cappella) by Lalə Cəfərova. The score is for Soprano, Alto, Tenor, and Baritone/Bass voices. The tempo is marked *Lento*. The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Nümunə 2

14

Ümummilli lider Heydər Əliyevə ithaf edirəm

"Sərhədçi marşı" (Ana Vətən)

söz: Lalə Cəfərova
söz: Vəqif Vəliyev

Score for "Sərhədçi marşı" (Ana Vətən) by Lalə Cəfərova and Vəqif Vəliyev. The score is for solo Tenor voice and piano accompaniment. The tempo is marked *Eroico*. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part includes triplets and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the final section.

Bəstəkarın “Vətənin övladları”, “Bakı-Tbilisi-Ceyhan” (Nümunə 3), “Azərbaycan” (söz: R.Muxtar) adlı (Nümunə 4) vokal əsərləri günümüzün aktual mövzularını özündə təcəssüm etdirir. Vətənpərvərlik mövzusu onun bir çox janrlarda yazdığı əsərlərdə ön plandadır. Hətta caz və estrada janrlı əsərlərində bunu aydın izləmək mümkündür.

Nümunə 3

"Bakı-Tbilisi-Ceyhan"

mus:Lalə Cəfərova
söz:Ramiq Muxtar

Maestoso

Nümunə 4

Azərbaycan

Söz.Ramiq Muxtar

Moderato

2014-cü il 24 iyul tarixində Qəbələ VI Beynəlxalq Musiqi Festivalında Fortepiano və simfonik orkestr üçün bəstələdiyi 2 saylı konsert [32] atasının əziz xatirəsinə həsr olunub və maraqla qarşılanıb (solist müəllif, dirijor – xalq artisti Fəxrəddin Kərimov).

Lalə Cəfərovanın konsert proqramları sırasında 2019-cu ildə “Yarat” yaradıcılıq mərkəzində “Musiqinin sehiri” adlı estrada və caz əsərlərindən ibarət müəllif konsertini [26] xüsusi qeyd etmək olar.



Bəstəkarın sənədli və bədii kinofilmlərə yazdığı musiqi əsərlərində Vətən mövzusu həmişə olduğu kimi ön plandadır. “Qafqazın bu üzündə” [29] adlı Qarabağda baş verən hadisələrdən bəhs olunan birsaatlıq sənədli filmdə müəllif özünün daxili hisslərini sanki dilə gətirmişdir (2020). “Qız qalası” sənədli filminə yazdığı musiqi də bir daha Vətən sevgisinin dərinliyinə dəlalət edir. Xatırladaq ki, bu film dünyanın müxtəlif ölkələrində keçirilən müsabiqələrə qatılmışdır (2004).

Lalə Cəfərovanın fortepiano əsərləri müxtəlif ölkələrdə klassik musiqi nümunələri ilə yanaşı eyni konsert proqramında ifa edilib. 2018-ci il, 19 may tarixində ABŞ-da həmyerlimiz Namiq Sultanovun dünya musiqi inciləri ilə yanaşı L.Cəfərovanın da əsərini proqrama daxil etməsi təsadüfi hadisə deyildi. L.Cəfərova həm də bir pianoçu olaraq öz əsərlərini təqdim edir. Uluslararası Art Sanat Yarışmasında musiqi bölümü üzrə bəstəkar L.Cəfərova “Grand Prix Diploması”na layiq görülmüşdür (17.10.2018). L.Cəfərovanın əsərlərinin fortepiano partiyası kifayət qədər mürəkkəbdir.

Piano Recital
Saturday May 19th at 7:00 PM
Address: St. Mark's Episcopal Church
600 Colorado Ave. Palo Alto, CA 94306

NAMIK SULTANOV
PIANO

Works by F. Schubert- F. Liszt, F.Chopin, L. Jafarova, S. Rachmaninoff, J. Brahms.

Participating in numerous national festivals throughout Eastern Europe, Dr. Sultanov represented his country at the International Music Festivals in Moscow, Istanbul, Mexico City and in Germany. He has performed in various concert venues including Great Hall of the Moscow Conservatory, in San Francisco Bay Area, New York City (Carnegie Hall), Vancouver, Central Hall in Istanbul, Izmir, Ankara, Mexico City, St. Petersburg, Kiev, Minsk, Almaty, Tallinn, and Baku. He recorded several CDs in USA and Switzerland. Currently, he holds a faculty position in San Jose State University, California, USA.

*Məşhur pianoçu Namiq Sultanovun
Kolorado ştatındakı konsertinin afişası*

Lalə Cəfərovanın əsərlərində qəhrəmanlıq mövzusu da daima ön plandadır. “Zəfər günü”nə həsr edilmiş “Qarabağ Azərbaycandır” konsertində onun “Zəfər marşı” Azərbaycan prezidenti, Ali Baş komandan İlham Əliyevə həsr olunmuşdur. 2021-ci il 2 noyabr tarixində Heydər Əliyev adına Sarayda keçirilən bu tədbirdə həmin əsər Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestrinin (dirijor F.Kərimov), Azərbaycan Dövlət Xor kapellası (bədi rəhbər G.İmanova) və solist Fəxri Kazım Nicatın ifasında səslənmişdir.

Nümunə 5

Zəfər marsı

mus. Lalə Cəfərova
söz: Əhməd Elbrus

Alma marcia

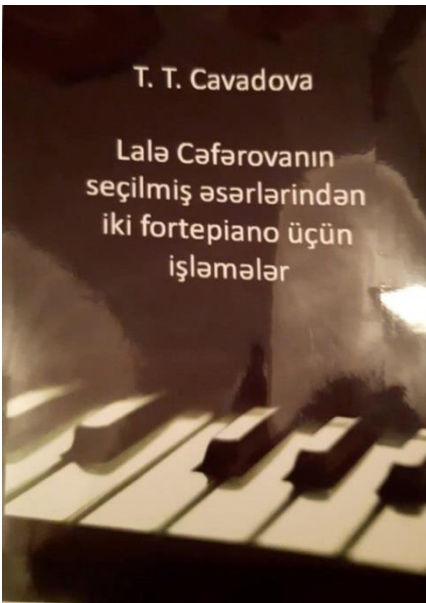
Tenor

mf

Lalə Cəfərovanın pedaqoji fəaliyyəti də göz önündədir. 2001-ci ildə ilin ən yaxşı bəstəkarı nominasiyası üzrə müsabiqədə birinci mükafat almış L.Cəfərova yorulmadan öz bilik və bacarığını bugünkü gənclərdən əsirgəmir. 30 illik pedaqoji fəaliyyəti ərzində yetişdirdiyi tələbələri hal-hazırda Respublikanın müxtəlif musiqi müəssisələrində və ondan kənarda çalışırlar.



Bəstəkar 1 simfoniya, fortepiano və simfonik orkestr üçün 2 konsert, simfonik süitlər, vokal-xor əsərləri, onlarla fortepiano sonatası və prelüdlərin, bədii-sənədli filmlərə musiqinin, mahnıların müəllifi olmaqla yanaşı bir neçə dərs vəsaitinin də müəllifidir. Müxtəlif illərdə “Musiqi dünyası”, “Konservatoriya”, “Qobustan”, “Harmony” jurnallarında [1, 3, 16] elmi məqalələri dərc edilmişdir. Onun haqqında bəstəkarlıq fəaliyyətinə başladığı illərdən, “Exo”, “Ekran-efir”, “Bakı Sun”, “Günşəhər”, “Kaspiy” qəzetlərində məqalələr [7, 8, 9, 15, 20, 21] dərc edilmişdir.



Lalə Cəfərovanın uğurlarının böyük hissəsi məhz vətənpərvərlik mövzularının əksi ilə bağlıdır. 2020-ci il 9 may Böyük Vətən müharibəsinin (1941-1945) 75 illiyinə həsr olunmuş mahnı müsabiqəsində “Qələbə bayramı” mahnısı I dərəcəli diploma layiq görülmüşdür.

“Vətənpərvər mahnılar” adlı dərs vəsaitində olan vokal əsərlərindən biri də “Bakı-Tbilisi-Ceyhan” mahnısıdır. Sözləri Ramiz Muxtara aid olan bu mahnı 2006-cı ildə Azərbaycan Yazıçılar Birliyi, “Belçika Azərbaycan Evi” və “Avropa xəbər” qəzetinin təşkil etdiyi mahnı müsabiqəsində I mükafatı qazanmışdır. Əsərin ilk və yeganə ifaçısı xalq artisti Fidan Hacıyevadır. Bəstəkarın diliylə desək, “Metso soprano özünün yumşaq, məxməri tembrinə görə bir bəstəkar kimi mənə də cəlb edib”. Metso-soprano tembrinə aludəliyi daha bir gözəl “Ata” mahnısını bəstələnməsi ilə nəticələndi. Mahnı bəstəkarın atasının xatirəsinə ithaf olunmuşdur. Sözləri S.Şahbəylinindir. Solo ifa əməkdar artist Rəşidə Behbudovaya məxsusdur. Amma digər vokal səslər də bəstəkarın diqqətindən kənarda qalmamışdır. Məsələn, tenor kişi səsi üçün bəstələdiyi “İşıqçılar”, “Ulduz ol” mahnıları diplom və mükafatlara layiq görülmüşdür (2005, ifaçı Amil Həsənoğlu).

Lalə Cəfərova mütəmadi olaraq öz yaradıcılığını ictimaiyyətin diqqətinə təqdim edir. 2016-cı ildə keçirdiyi müəllif konsertində əməkdar artist, Opera və Balet teatrının solisti Zemfira İsmayılovanın ifasında “Azərbaycan” mahnısı tamaşaçı rəğbəti qazanmışdır. Təqdim olunan vokal əsərlərin bir çoxu tanınmış müğənnilərin, vokalçıların repertuarına daxil olaraq müxtəlif səhnələrdə, televiziya efirlərində səslənmişdir.



Bəstəkarın vətənpərvərlik duyğuları əlbəttə ki, milli musiqi ənənələrinə münasibəti ilə birbaşa əlaqədardır. Dərs vəsaitlərinə daxil etdiyi əsərlər siyahısında sözləri Məhəmməd Füzuliyə aid olan “Bu gecə” romansı milli musiqi ənənələrindən qaynaqlanan melodiya əsaslıdır. Xalq melodiylarına yanaşma, bəstəkarın “Bülbüllər oxur” adlı xalq mahnısına yeni arajimanda daha səciyyəvidir. Instrumental girişin mahnıya xüsusi rəng qatması bəstəkarın dolğun təxəyyülünün təzahürüdür.

L.Cəfərova respublikada keçirilən müsabiqə və festivallarda Vətən mövzusunda yaradılmış əsərlərini təqdim etməklə seçilir. Bu əsərlər həm dinləyici rəğbətini qazanır, həm də nüfuzlu münəşirlər heyəti tərəfindən layiqincə qiymətləndirilir. 2000-ci ildə ilk ifası olmuş kiçik həcmli simfonik əsər Bəstəkarlar İttifaqı, İdman və Gənclər Nazirliyinin diplomuna layiq görülmüşdür. 2006-cı ildə isə Bəstəkarlar İttifaqı və Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən keçirilən uşaq xoru üçün musiqi müsabiqəsində xüsusi diploma layiq görülmüşdür.



Vətənpərvərlik mövzusunun kulminasiya nöqtəsini “Bir Xəzər əfsanəsi” baletini [19] hesab edə bilərik. “Bir Xəzər əfsanəsi” baletinin premyerası 30 yanvar 2022-ci ildə Azərbaycan dövlət Opera və Balet Teatrında oldu. Balet 2 pərdəlidir, libretto müəllifidir. Obrazların dolğunluğu əsərdə böyük maraq doğurur. Turanla Türkanın toy səhnəsindəki rəqsdə istifadə olunan “Mirzəyi” el havasının həzinliyi dinləyiciyə xüsusi zövq verir. Qəhrəmanlıq, döyüş səhnələrində isə “Çahargah” məqamının sədaları xarakterik olaraq səslənir.


Azərbaycan Respublikası
Mədəniyyət Nazirliyi

AZƏRBAYCAN DÖVLƏT AKADEMİK OPERA VƏ BALET TEATRI

30 yanvar 2022-ci Lalə Cəfərova

PREMYERA

«BİR XƏZƏR ƏFSANƏSİ»

(2 pərdəli balet)

İştirak edirlər:

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artistləri

ANAR MİKAYİLOV
(Xəzər şah)

MAKAR FERŞTANDT
(İbrahim şah)

solistlər

AYAN EYVAZOVA
(Türkan)

S EY MUR QƏDİYEV
(Turan)

və

İSLAM MƏMMƏDOV
(Diyat)

Quruluşçu baletmeyster
KAMİLLA HÜSEYNOVA
Xalq artisti, "Zirvə", "Qızıl Dəvriş" və "Humay" mükafatlarının laureatı

Musiqi rəhbəri və dirijor
ORXAN HƏŞİMOV
Dirijorların Antal Dorati adına beynəlxalq müsabiqəsinin laureatı

Taməja saat 19.00-da başlanır
Biletlər teatrın kassasında, Mərkəzləşdirilmiş və "ASAN XİDMƏT" in kassalarında
saat 11.00-dən 19.00-dək satılır
Məlumat üçün telefonlar: 493-31-88, 493-34-49, (050) 216-53-50

Baş rolların ifaçıları: Respublika müsabiqələri laureatı Ayan Eyvazova (Türkan), Seymur Qədiyev (Turan), İslam Məmmədov (Oğuz), əməkdar artistlər: Anar Mikayılov (Xəzər şah), Makar Terstaudr (İbrahim şah) yüksək peşəkarlıq nümayiş etdirdilər. Əsərin quruluşçu baletmeysteri Azərbaycan xalq artisti, “Zir-və”, “Qızıl dərviş”, “Humay” mükafatları laureatı Kamilla Hüseynova, dirijor Orxan Həşimov, quruluşçu rəssam əməkdar mədəniyyət işçisi Tehran Babayev, tamaşanın direktoru Əməkdar artist Yuri Lobaçovdur.

Bəstəkarın digər “Rüstəm və Söhrab” baletindən “Tar və fortepiano üçün işləmələri” Azərbaycanın bir sıra görkəmli tarzənləri tərəfindən müxtəlif səhnələrdə ifa olunmuş və olunmaqdadır. Bu əsər Əyyub Quliyevin ifası və simfonik orkestrin müşayiəti ilə lentə alınaraq Azərbaycan Televiziya və Radiosunun “Qızıl fondu”nda qorunulub saxlanılır.

Bəstəkar L.Cəfərovanın milli köklərimizlə bağlılığı musiqisinin elə ilk xanələrindən özünü büruzə verir. “Rüstəm və Söhrab” baletindən “Qızların rəqsi” milli xalq rəqslərinin, eləcə də milli balet ənənələrinə uyğun bəstələnmiş əsərdir. Rəqsdə sazın çalğı üslubundan, aşıq havaları fakturasından istifadə edilmişdir. “Turan igidlərinin rəqsi”ndə də aşıq musiqi elementlərinə istinad olunmuşdur. Dahi Üzeyir bəydən bəri Azərbaycan bəstəkarlarının diqqət nəzərdə saxladığı bu şifahi ənənəli xalq professional musiqi qatının təsiri çox böyükdür. Qəhrəmani obrazların təcəssümündə aşıq musiqisinin istifadəsi xalqın səs yaddaşında oturmuş obrazlarla sıx bağlıdır. “Rüstəm və Söhrab” baletində igidlərin qəhrəmani obrazları aşıq ritmləri ilə canlandırılmış, harmoniyalarda saz köklərinə istinad edilmişdir. Musiqi toxumasında axsaq ritmlərin peyda olması da qədim türk musiqisinin əhvalını çatdırır.

Bəstəkar, musiqişünas, pedaqoq, pianoçu kimi fəaliyyət göstərən Lalə Cəfərova bütün ömrünü sənətə həsr etmiş fədakar insanlardandır. Müraciət etdiyi janrlarda – opera, balet, simfoniya, kamera musiqisi, filmə musiqi, vokal əsərlər, caz və pop-musiqisi, marşlarda – Vətən, xalq, millətin azadlıq mübarizəsi həmişə ön plandadır və daha parlaq təmsil edilib. Xalqın qəhrəmanlıq duyğularından ilhamlanan müəllifin bu tərz əsərləri müasir zamanda xüsusilə aktualdır. Vətənə vurğun bəstəkara yeni uğurlara imza atmaq və daim sənət zirvəsində olmasını diləyirik.

ƏDƏBİYYAT:

1. Cəfərova L.T. Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletində tembr dramaturgiyası və fakturaya dair. // “Musiqi dünyası” № 3-4 2006. 224 p. (3591–3814). URL:http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=633 İstifadə tarixi: 2022-04-01.
2. Cəfərova L.T. Arif Məlikovun balet musiqisində tembr və faktura xüsusiyyətləri [Mətn]: sənətsü. n. al. dər. a. üçün təq. ol. dis.: 17.00.02. /L.T.Cəfərova; Bakı Musiqi Akad.- B, 2007.- 188 s. URL:<http://www.millikitabxana.az/dissertations/musiqi?l=C>.
3. Cəfərova L.T. A.Məlikovun balet musiqisində xoreoqrafiya və rəssamlığın vəhdəti. // “Konservatoriya” jurnalı, 2010-3, s. 69-73. URL:http://konservatoriya.az/lib/Konservatoriya_2010-3.pdf İstifadə tarixi: 28.03.2022

4. Cəfərova L.T. Arif Məlikovun balet musiqisində tembr və faktura xüsusiyyətləri. (Dərs vəsaiti). B.: Mütərcim, 2011, 206 s.
5. Cəfərova L.T. İfaçılıq sənətinin tarixi. Nəfəs və zərb alətləri ixtisası üzrə. Dərs vəsaiti. B.: 2022.
6. Həmidə Nizamiqızı. “Əsrarəngiz “Bir Xəzər əfsanəsi”. // “Mədəniyyət.az” 02-02-2022. URL:<https://medeniyyet.az/page/news/61017/Esrarengiz-Bir-Xezer-efsanesi.html>. İstifadə tarixi: 2022-03-31.
7. Həsənova C. Azərbaycan bəstəkarlarının Zəfər bayramı töhfələri . // 525-ci qəzet. 11.11.21. URL:<https://525.az/news/179962-azerbaycan-bestekarlarinin-zefer-bayrami-tohfeleri> İstifadə tarixi: 29.03.2022
8. Həsənova C. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı pandemiya dövründə. // Mədəniyyət. –2020. 1 iyul, s.5. URL:<http://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/2020/iyul/714117.htm> İstifadə tarixi: 2022-03-31.
9. İsmayılova Güllü. Bir musiqi festivalından – sənət bayramından təəssüratlar. // 525-ci qəzet. – 2014. 13 noyabr, s.8. URL:<http://anl.az/down/meqale/525/2014/noyabr/401987.htm> İstifadə tarixi: 28.03.2022
10. Lalə Cəfərovanın kamera-instrumental əsərləri və onların ifaçılıq xüsusiyyətləri. –B.: Elm və Təhsil, 2016.
11. Lalə Cəfərovanın fortepiano Prelüdləri və Sonatasının ifaçılıq problemlərinə dair. Dərs vəsaiti. B.: 2016.
12. Lalə Cəfərovanın 2 sayılı fortepiano konsertinin faktura xüsusiyyətlərinə dair. (Dərs vəsaiti) ADPU. Bakı, 2017.
13. Lalə Cəfərovanın Vokal Silsiləsinin yazı üslubu. (Dərs vəsaiti) ADPU. Bakı, 2017.
14. Rzayeva A. Gənc pianoçunun repertuarında Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisi. Bakı 2011.
15. Təhmirazqızı S. Arif Məlikov yaradıcılığına daha bir nəzər. (resenziya)// “Mədəniyyət.az”, 02-06-2010. İstifadə tarixi: 28.03.2022. URL:<https://medeniyyet.az/page/news/13272/Arif-Melikov-yaradiciligina-daha-bir-nezer.html>

Rus dilində

16. Джафарова Л.Т. Легенда о любви. // “Harmony” elektron jurnal. URL:<http://harmony.musigi-dunya.az/blue/archivereader.asp?s=1&xtid=210> İstifadə tarixi: 28.03.2022
17. Лала Джафарова: миссия выполняю // Журнал “БАКУ”, 1 мая 2022. URL:<https://baku-media.ru/publications/kultura/muzyka/lala-dzhafarova-missiya-vypolnima/> İstifadə tarixi: 13.06.2022

Saytoqrafiya:

18. Bakı Musiqi Akademiyasında müəllif konserti. // “AZƏRTAC” Azərbaycan Dövlət İnformasiya Agentliyi. 24.02.2016. URL:<https://azertag.az/xeber/Baki-Musiqi-Akademiyasinda-muellif-konserti-930071> İstifadə tarixi: 29.03.2022
19. “Bir Xəzər əfsanəsi”. // Teatro sənət portalı. 2022-01-25 URL:<https://teatro.az/az/post/bir-xezer-efsanesi-719> İstifadə tarixi: 2022-03-31.

20. Həsənova C. Milli bəstəkarlıq məktəbinin nailiyyətlərinin nümayişi // Memorial.az saytı. 04 dekabr 2019. URL:<https://kaspi.az/az/milli-bestekarliq-mektebinin-nailiyyetlerinin-numayisi> İstifadə tarixi: 29.03.2022
21. Əliqızı S., Hüseynova L. Bəstəkarlar İttifaqının 70 illik yubileyinə həsr olunmuş kamera musiqisi festivalı. URL:http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=420 İstifadə tarixi: 28.03.2022.
22. Lalə Cəfərova Discogs-da. URL:<https://www.discogs.com/artist/11041850-Lal%C9%99-C%C9%99f%C9%99rova> İstifadə tarixi: 28.03.2022
23. Lalə Cəfərova. Vikipediya, azad ensiklopediya. URL:<https://az.wikipedia.org/wiki/Lal%C9%99-C%C9%99f%C9%99rova#%C6%8Fs%C9%99rl%C9%99ri>
24. Lalə Cəfərova “ZƏFƏR MARŞI”. Əsər Cənab Prezident İlham Əliyevə həsr olunub. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=5YKrSHzjIqI>
25. “Məbədin ürəyi” (2005) Sənədli film. İstifadə tarixi: 28.03.2022. URL:<https://tobeawoman.az/az/event/18>
26. “YARAT Müasir İncəsənət Məkanı “FREESTYLE” layihə çərçivəsində XX-XXI Əsrlər Azərbaycan Rəngkarlığı Muzeyində yeni musiqi tədbirini təşkil edir. “Musiqinin sehiri” adlı konsert proqramı əhvalınıza sehirli ovqat qatacaqdır”. 19 Aprel 2019. URL:<https://www.yarat.az/index.php?lang=az&page=12&yrtMaincatID=13&yrtCalYear=2019&yrtCalMonth=4&yrtSubcatID=4&yrtEventID=2122> İstifadə tarixi: 2022-03-29.
27. Qəbələ dünya musiqiçilərini bir araya gətirib.//“Mədəniyyət.az”,25-07-2014. URL:<https://medeniyyet.az/page/news/15148/Qebele-dunya-musiqicilerini-bir-araya-getirib.html?lang=ru> İstifadə tarixi: 28.03.2022
28. XIII Beynəlxalq Musiqi Festivalı çərçivəsində kamera musiqisi axşamı keçirilib. // Cultura.gov.az 22.09.2021. URL:<http://mct.gov.az/az/umumi-xeberler/13740> İstifadə tarixi: 29.03.2022
29. “Qafqazın bu üzündə” filminin təqdimatı keçirilib.// “Fakt” onlayn qəzet. 27 dekabr 2021, URL:<https://www.faktinfo.az/news/qafqazin-bu-uzunde-filminin-teqdimati-kecirilib> İstifadə tarixi: 2022-03-31.

Notoqrafiya:

30. Azərbaycan Milli Konservatoriyası. Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının “Tar ilə fortepiano üçün işlənmiş və köçürülmüş” əsərləri. Bakı, 2014.
31. Cəfərova L.T. Kamera instrumental əsərləri və onların ifa xüsusiyyətləri. (Dərs Vəsaiti). Bakı, 2016, 200 s. URL:https://www.musicacademy.edu.az/images/elmi_neshrlr/ceferova_1_kamera_instrumental_eserleri.pdf
32. Cəfərova L.T. Forteplano və simfonik orkestr üçün konsert № 2. Bakı, 2015, 106 s. URL:https://www.musicacademy.edu.az/images/elmi_neshrlr/ceferova_1_konsert.pdf
33. Cəfərova L.T. Forteplano prelüdləri və sonatasının ifaçılıq problemlərinə dair. Bakı, 2016, 88 s. URL:https://www.musicacademy.edu.az/images/elmi_neshrlr/ceferova_1_prelud1.pdf
34. Qarayusifli Ə. Gənc nəsil bəstəkarlarının klarnet və fortepiano üçün seçilmiş əsərləri (Dərs vəsaiti). Bakı, 2016.

Диляра ГУЛИЕВА

Старший преподаватель БМА имени У. Гаджибейли

**ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА
ЛАЛЫ ДЖАФАРОВОЙ**

***Аннотация:** Статья посвящена творчеству Лалы Джафаровой, представительницы современной композиторской школы Азербайджана. В исследовании выделены произведения, посвященные патриотической тематике. Собраны библиографические сведения о композиторе и приведены истории исполнения некоторых произведений.*

***Ключевые слова:** Лала Джафарова, патриотическая тема, композитор*

Dilara GULIYEVA

Senior Lecturer at BMA named after U. Hajibeyli

**THE THEME OF PATRIOTISM IN THE WORKS OF COMPOSER
LALA JAFAROVY**

***Abstract:** The article is devoted to the work of Lala Jafarova, who represents a new generation of Azerbaijani composers. The study highlights works dedicated to patriotic themes. Bibliographic information about the composer is collected and the history of the performance of some works is given.*

***Keywords:** Lala Jafarova, patriotic theme, composer*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, BMA-nın professoru Elnarə Dadaşova
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın dosenti Səadət Verdiyeva

Zümrüd MƏMMƏDOVA

ADMİU-nun dosenti

Ünvan: Bakı, İnşaatçılar prospekti 39

MUĞAMLARIN İFASINDA QƏZƏL SEÇİMİ PROBLEMİNƏ DAİR

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə muğam ifasında qəzəllərin düzgün seçimi probleminə diqqət yetirilir. Muğamlarda istifadə olunan poetik mətnlərin şöbələrə uyğun olaraq seçilməsi, onların mənə yükünün xanəndə tərəfindən düzgün ötürülməsi, ayrı-ayrı sözlərin tələffüzündə nöqsanlara yol verilməməsi hazırda muğam tədrisində aktuallığını itirməyən məsələlərdir. Bütün bunlar istər Orta ixtisas musiqi məktəblərində və Musiqi kolleclərində, istərsə də Konservatoriya və İncəsənət Universitetində tədrisin nisbətən zəif hissəsini təşkil edir.

Açar sözlər: muğam, əruz, qəzəl, zərbi-muğam

Məlumdur ki, vokal-instrumental muğam ifaçılığı sənəti poeziya ilə sıx bağlı olub paralel şəkildə inkişaf etmişdir. Bədii ədəbiyyatın, şeirin, xüsusilə əruz vəznində yazılan qəzəllərin musiqinin ahənginə uyğun olaraq seçilib ifa edilməsi nəticəsində şifahi ənənəli professional musiqi janrı olan muğamın dərin məzmunu daha qabarıq şəkildə üzə çıxır. Azərbaycanın görkəmli ədəbiyyatşünas alimi, əruzun tanınmış tədqiqatçısı Əkrəm Cəfər yazırdı: “VII əsrdə ərəblər tarixi səhnədə islamıyyət şüarı altında hərəkət etdikləri vaxtdan onların poeziyası güclü inkişaf yolu keçmiş, dastançılar və xanəndələr vasitəsilə şifahi olaraq yayılmışdır” [3].

Əruz vəzni təkcə ərəb ədəbiyyatı ilə məhdudlaşmayıb, klassik fars və türk ədəbiyyatının əsas vəzni olan hecanı tez bir zamanda əvəz edərək bu ədəbiyyatın əsas vəznlərindən birinə çevrilmişdir.

Muğamlarda istifadə olunan poetik mətnlərin seçimi, xüsusən qəzəllərin şöbələrə uyğun olaraq təsnifləndirilməsi, qəzəldəki sözlərin mənasının xanəndə üçün aydın olması, ayrı-ayrı sözlərin tələffüzündə nöqsanlara yol verilməməsi məsələsi xüsusi diqqət tələb edir. Meydana çıxan bu xoşagəlməz vəziyyət uzun illər xalq musiqiçilərinin imicinin formalaşmasına mənfi təsir göstərmişdir. Problemin aradan qaldırılması yollarını axtarıb tapmaq üçün onu bir neçə hissəyə ayırmaq:

1. Xüsusi qabiliyyətə malik olan gənclərin digər fənləri, xüsusən onlara lazım olan humanitar fənlərin öyrənilməsinə az diqqət yetirilməsindən bir sıra çətinliklər meydana çıxır. Adətən yaxşı səsə malik olan şagird müəllimlərin, ailəsinin xüsusi rəğbətini qazanır və kiçik yaşlarından bir sıra tədbirlərdə iştirakı, ətrafının sevimlisinə çevrilməsi məktəbdə onun üçün bir növ yaşıl işıq rolunu oynayır. Musiqidən başqa digər dərslərə laqeyd münasibət formalaşır. İstedadını nəzərə alaraq ona ədəbiyyat, Azərbaycan dili fənnindən layiq olmadığı yaxşı qi-

mətlərin yazılması, sinifdən-sinfə keçməsi və bu şəkildə kollecə imtahan verib daxil olması ənənə halını alır. Hətta ali məktəblərə qəbul zamanı test imtahanlarından lazım olan minimal balı toplaya bilməyən abituriyentlərə xüsusi köməklik göstərüb tələbə olmasına yardım edilən zaman bunu o gənc istedadın yaradıcılığına nə qədər mənfi təsir göstərdiyini təxmin edə bilmirlər.

Hamımıza məlumdur ki, 21 yaşlı bir xanəndə poeziya ilə bağlı lazım olan bilikləri bir dəfəyə əldə edə bilməz. O, buna məktəb yaşlarından proqramlara uyğun dərsləri mənimsəyərək hazır olmalı idi. Hər hansı bir ifaçı oxuduğu muğama uyğun qəzəl seçimi məsələsində müəyyən sərbəstliyə malikdir. Sadəcə ondan musiqinin ahənginə müvafiq olan əruzda yazılmış qəzəli uyğunlaşdırıb ifa etmək tələb olunur. Təəssüf doğuran haldır ki, çoxsaylı lent yazılarında, televiziya, radio və canlı konsertlərdə müxtəlif xanəndələrin adətən eyni qəzəllərə müraciət faktı ilə rastlaşırıq. Muğamların tədrisi prosesində M.Füzuli, Ə.Vahid qəzəlləri üstünlük təşkil edir. Nəsimi, Nizami, Xətai, S.Ə.Şirvani, Natəvan, Nəbatinin yaradıcılığına aid bir neçə qəzəl ifa olunur. Gənc xanəndələr tədris zamanı ifa etdikləri qəzəli sonrakı yaradıcılıq fəaliyyəti dövründə demək olar ki, təkrarlayaraq lentə yazdırıb tamaşaçıya çatdırırlar. Xanəndələr arasında oxunmayan yeni orijinal qəzəllərin musiqiylə vəhdətini yaradıb dinləyiciyə çatdıran ifaçılar isə azlıq təşkil edir. Bunun əsas səbəbi isə yuxarıda dediyimiz kimi, ədəbiyyat fənninin tədrisində nəzərə çarpan boşluqların yaratdıqları fəsadlardır. Əgər şagird Azərbaycan ədəbiyyatında Qövs Təbrizi, Bahari Şirvani, Kazım Ağa Salik, Heyran xanım, Mirzə Şəfi Vazeh, Fatma xanım Kəminə, Mirzə Məhəmməd Tağı Qumri, Molla Ağa Hacı Tağı oğlu Bihud, Şahnigar Rəncur və digər qəzəl ustalarını tanımış olsaydı, onların yaradıcılıqlarından da bəhrələnərdi.

Eyni zamanda XIX-XX əsrdə yaşayıb yaratmış el xanəndələrinin təkcə əldə olan bir iki lent yazısını dinləməklə kifayətlənməyib, onlar haqqında Ə.Bədəlbəyli, Bülbül, F.Şuşinski, R.Hüseynov, S.Qəniyev, S.Veysoyun bədii şəkildə qələmə alınmış kitablarını, eyni zamanda Azərbaycan musiqisində iz qoyan Mansurovlar sülaləsinə aid olan “Xatirələr”i mütaliə etmiş olsaydı, orada özünə ustad bildiyi klassik xanəndələrin oxuduğu bəzi qəzəllər və onların müəllifləri barədə müəyyən informasiya almış olardı. Nəticədə bu ona qəzəl axtarışında yardımçı olar, yaradıcılığının poetik mətn hissəsini zənginləşdirməsinə xidmət edərdi.

Şablon şəkildə verilmiş bir-iki qəzəli əzbərləməkdən başqa heç bir ədəbi şeir nümunələrinin tapılmasına maraq göstərməyən gənc ifaçının yaradıcılıq fəaliyyəti mətn baxımından çox kasıb olur. Təəssüf doğuran hal odur ki, kütləvi şəkildə qəzəlləri ifa olunan Füzuli və Vahid yaradıcılığı belə bir çox ifaçılar üçün qaranlıq qalır. Məsələ təkcə Füzulinin sufi-təsəvvüf yönümlü poeziyasının ifaçı tərəfindən dərk olunmasında deyil. Hərçənd bu özü də çox böyük problem olub söz və musiqinin üzvi vəhdətinin yaranmasına mənfi təsir göstərir. Lakin daha betər vəziyyət ondan ibarətdir ki, musiqi təhsili görən gənc xanəndələrin çoxu adı çəkilən müəlliflərin ən uzağı 10-12 qəzəlini əzbər bilir. Beləliklə, birinci məsələ ilə bağlı fikir-

lərimizi ümumiləşdirsək xanəndələrin Şərq ədəbiyyatından bixəbər olması, Azərbaycan ədəbiyyatını, klassik poeziyanı zəif bilməsi onların yaradıcılığının formalaşmasında əngəl törədir. Bu məsələnin həlli yolunda bir sıra addımlar atılsa da, təəssüf ki, hələ də öz həllini tam şəkildə tapa bilməmişdir. Bu addımlara misal olaraq, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının tədris planında Azərbaycan ədəbiyyatı, Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, Əruz adlı dərslərin xanəndələrə tədris olunmasıdır. Lakin, etiraf edək ki, bir semestr ərzində 10-12 ilin boşluğunu doldurmaq mümkün deyil.

2. İfaçıların biliklərinin azlığı, söz seçimində çətinlik çəkərək eyni mətndən istifadə etmələri xüsusən zərbi-muğamların ifasında özünü açıq şəkildə göstərir. Zərbi-muğamların oxunma texnikası bir qədər fərqlidir: burada rəqətiativ ilə kantilen ifa tərzinin sintezi yaranır. Vokal partiyasında rəqətiativ-deklamasiya üslubu üstünlük təşkil edir və bu zaman melo-poetik əlavələrdən, nidalardan istifadə olunur. Bu nidalara ey, ay, ha, da və başqalarını aid etmək olar. İstifadə edilən çağırış intonasiyaları sözlər arasında əlaqələndirici rol oynayır. Sözlərin məna yükünü zənginləşdirən nidalər musiqi və sözün davamı olub, sözün musiqi səsləri vasitəsilə uzadılması kimi qəbul edildiyindən əlavələr sayılır.

Məsələn, Heyratı zərbi muğamı rast məqamına əsaslanan Mahur-Hindi muğamı kökündə ifa olunan nikbin, cəngavər əhval-ruhiyyəli bir muğamdır. Musiqişünaslar onu qəhrəmanlıq, təntənə ifadə edən musiqi parçası kimi səciyyələndirirlər. Sözün hərfi mənası Herat şəhərinin adı ilə bağlıdır. Teymurilər zamanında paytaxt olan Herat Şərqin ən gözəl şəhərlərindən biri idi. Şəhərin Qaraqoyunlu Cahan şah tərəfindən fəthi tarixdə Qaraqoyunluların Teymurilərdən asılılığının sonu kimi qeyd edilir. Bu zərbi muğamın ifası zamanı istifadə olunan Nizami və Vahid qəzəllərinə diqqət yetirsək görürük ki, hər üç qəzəl sevgiliyə ithaf edilən lirik şeirlərdir. Məlumat üçün qeyd edək ki, “Youtube” kanalındakı muğam ifalarına, yaxud ayrı-ayrı xanəndələrin CD-lərinə qulaq asmaq fikrinə düşsək, N.Gəncəvinin “Gözüm aydın gözümə surəti canan görünür”, “Ay üzlü Nigarım kimə mehman olacaqsan”, Ə.Vahidin “Sən zülfünü aç tök üzünə şənəsi məndən” qəzəllərinin səsləndiyinin şahidi olarıq.

Mənsuriyyə zərbi muğamında isə vəziyyət daha da bərbaddır. Bu zərbi muğamı qəhrəmanlıq, mübarizlik simvolu kimi təqdim edən musiqişünaslar öz tədqiqatlarında görkəmli xanəndələrin istifadə etdiyi qəzəllərlə bağlı bir kəlmə də yazmamışlar. Nəticədə, Mənsuriyyənin məzmunu haqqındakı fikirlərlə real ifası arasında paradoksal ziddiyyət yaranır: dahi Füzulinin “Can vermə qəmi eşqə ki eşq afəti candır”, “Ey geyib gül gün dəmadəm əzbi-cövlan eyləyən” qəzəlləri Mənsuriyyənin daxili məzmunu ilə üst-üstə düşmür.

Şur muğam və məqamına əsaslanan, başqa zərbi muğamlara nisbətən daha irihəcmli olan Səmayi-şəms ayrıca zərbi muğam olmaqla eyni zamanda Şur dəstgahının kulminasiya şöbəsini təşkil edir. Səmayi-şəms zərbi muğamının Cəlaləddin Rumi və Şəms Təbrizinin adı ilə bağlı olduğu barədə fikirlər irəli sürülsə də, təəssüf ki, bu muğamın ifasında hər iki mütəfəkkirin yaradıcılığına aid olan heç

bir nümunə istifadə olunmamışdır. Qeyd etməliyik ki, Səmayi-şəmsin poetik mətni əruz vəznində yazılan qəzəllərdən təşkil olunur.

Heydəri zərbi muğamının ifasında biz yalnız bir qəzəl – Şah İsmayıl Xətəinin “Yarə yar olmaq dilərsən, qeyri sən yar istəmə” qəzəlinin ifasına şahid oluruq. Arazbarı, Mani, Ovşarı zərbi muğamlarında da bayatılar, gəraylılardan istifadə etmək üçün seçim azadlığı olsa da, təəssüf ki, eyni mətnlərin təkrarına rast gəlirik. Söylədiklərimizi ümumiləşdirsək, söz seçimində yekcinslik, təkrarlıq kimi halların olması zərbi muğamların ifasında özünü daha qabarıq şəkildə göstərir.

3. Musiqi ilə sözün vəhdətindən ifa zamanı üzə çıxan problemlərdən biri də ifaçıların oxuduqları mətnin mənasını bilməməsi ilə bağlıdır. Məsələ ondadır ki, muğam şöbələrinin ifasında istifadə olunan şeirlərin çoxu əruz vəznində olur. Ərurun yayıldığı areal Yaxın Şərqi əhatə edir. 19 bəhri olan bu vəznin Azərbaycan poeziyasında 12 bəhri istifadə olunmuşdur. XV-XIX əsrlərin şeir dilində daha çox ərəb-fars mənşəli sözlərdən istifadə olunması və bunların müasir Azərbaycan dilindən fərqlənməsi onların hansı mənə kəsb etdiyini anlamaqda həm ifaçıya, həm də dinləyiciyə çətinlik törədir.

Türkdilli xalqlarda uzun hecaların yoxluğu ərəb-fars dillərindən alınma sözlərdən istifadəni zəruri edir, çünki bu dillərdəki uzanan saitlər müvafiq hecaların yaranmasına kömək edir (bəzən Azərbaycan dilində yazılan qəzəlləri əruz vəzninə uyğunlaşdırmaq üçün süni yolla hecalar uzadılır, çox vaxt isə vurğulardan istifadə olunur).

Beləliklə, iki problem meydana çıxır. Ərəb-fars mənşəli sözlərin düzgün tələffüzü və onların ifadə etdiyi fikrin mənası. Təəssüf ki, bu problemlərin həlli öz yolunu tapa bilmir.

Lakin nəinki qəzəllər, bəzən bayatı, gəraylı kimi şeir növündən istifadə edərkən də ifaçılar sözləri aydın, səlis, rəvan ifadə etmirlər. Xalq arasında məşhur olan ifaların bəzilərinin mətninə dinləyici dəfələrlə qulaq assa belə, xanəndənin nə oxuduğunu anlaya bilmir.

4. Azərbaycan xanəndələrinin ifasına xas olan bir xüsusiyyət də diqqəti çəkir: onlar ilk növbədə öz səs imkanlarını nəzərə çarpdırmağa çalışır, melodiyanı daha çox dinləyiciyə sevdirmək üçün ərurun vəznlərini sabit halda oxumur, ritmi pozurlar.

Muğamların tədrisi prosesində müəllimlər hər muğamın ayrı-ayrı şöbələri, onların mənası, xasiyyəti, çalınma texnikası haqqında şagirdlərə lazımi məlumat verməli, nəzəri bilikləri çalğıda əyaniləşdirməlidirlər. Bu prosesdə müəllim tərəfindən bəzi ştrixlərin, guşələrin oxumaq yolu ilə şifahi göstərilməsi, izah edilməsi də müsbət nəticə verir. Ayrı-ayrı şöbələrin, guşələrin çalınma texnikasını izah edərkən müəllim şagirdin səhv qavradığı çalğı tərzini çalıb göstərməli və şagird həmin musiqi cümləsini düzgün mənimsəyərək təkrar etməlidir.

Tədris prosesində hər muğamın ifa tempi, ölçü mizanları haqqında məlumatın verilməsi də diqqət mərkəzində saxlanılmalıdır. Bu məsələnin praktik əhəmiyyəti

yətini şagirdlərə daha inandırıcı şəkildə çatdırmaq üçün bir sıra muğamların və onların şöbələrinin müvafiq qəzəllərlə vəhdətdə səslənməsi nümunə göstərilməlidir.

Müəllimlər şagirdlərin diqqətini ona yönəltməlidirlər ki, hər hansı bir muğamda birləşən təzadlı şöbələrin arasında ahəngdarlığın necə yaranmasını bilsinlər. Ayrı-ayrı şöbələrin keçidlərində, bağlamalarında hansı ştrixlərdən, çalğı texnikasından istifadə olunur? Muğamın ifa dinamikasında daha nələr nəzərə çarpır?

Əlbəttə, muğamlarımızın indisini və gələcək taleyini düşünən müəllimlər öyrədəcəyi nümunənin mənasını, məzmununu düzgün dərk etmək üçün öz çalğısında və yaxud nümunə göstərdiyi çalğıda bu cəhətlərə xüsusi fikir verməlidirlər.

Muğamlarımızın vokal şəkildə klassik ifaçılıq ənənələrindən baş çıxaran müəllimlər, tarzənlər olan yerdə heç zaman yad nəfəslər, yad xallar, guşələr “ayaq açıb yeriməz”. Bu da məlumdur ki, “dəl-dələ-dələ”, “da-di-bi-dad”, “haha-ha”, “yar-yar aman” kimi qıylara, nidalara muğamların vokal ifaçılığında lazımı yer verilir. Lakin bu o demək deyildir ki, müğənni həmin hecaların, nidaların ahəngdarlığını pozsun, yersiz vurğulara, fasilələrə yol versin, bir səsi tutaraq yerli-yersiz fermatolara, habelə bir nəfəsə bir neçə dəfə təkrarlara yol versin.

Xanəndənin oxumağını müşayiət etmək, onun avazını dinləyiciyə daha parlaq bir tərzdə çatdırmaq üçün tarzən xüsusi müşayiət qabiliyyətinə malik olmalıdır. Bu məsələ muğam sənətində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Çünki, sərbəst improvizasiya yolu ilə ifa edilən musiqidə müşayiətçinin vəzifəsi daha mürəkkəb, daha çətindir, çünki burada müşayiətçi eyni zamanda həm müəllif, həm də ifaçıdır. O, çalacağı musiqini xanəndənin avazı ilə əlaqədar olaraq dərhal tərtib etməli və çalmalıdır. Buna görə də muğam ifaçılığında tarzənin öhdəsinə xüsusi-lə mühüm və çətin vəzifə düşür.

Solo instrumental ifaçılıqda isə vəziyyət bir qədər başqa cürdür. Burada tar, kamança və ya hər hansı başqa bir xalq çalğı aləti ifaçısı musiqi alətinin texniki-bədii imkanlarını nümayiş etdirməli, muğamın melodiyasını bütün zənginliyi ilə dinləyiciyə çatdırmağı bacarmalıdır. Bu zaman o, sözün əsl mənasında yaradıcı və ifaçı kimi çıxış edir. Solo instrumental muğamların da əsas xüsusiyyəti onların məhz bir ifaçının təfsirini əks etdirməsi ilə bağlıdır.

Muğam sənətində bir xüsusiyyət də özünü çox qabarıq büruzə verir: hər bir xanəndə ifa zamanı eyni bir muğam dəstgahının yeni variantını yaradır. Hətta bir sənətkar eyni muğam dəstgahını və ya onun şöbəsini ifa edərkən onu müəyyən qədər əlavələr və ixtisarla dəyişdirir, yəni bu prosesdə o, yaradıcı sənətkar kimi iştirak edir. Beləliklə, şifahi professional musiqi əsərinin təfsiri zamanı hər bir ifaçı yaradıcıya çevrilir. Məhz xanəndə və sazəndənin şəxsi sənətkarlığı, onun ənənəvi üslub əsasında ciddi yaradıcılığı improvizasiya ilə əlaqədardır. Belə improvizə tərzli muğamların müxtəlif variantlarının yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Bütün bunlar xanəndələrin səs yazılarında da üzə çıxır. Muğamın hər ifası canlı bir yaradıcılıq prosesidir və hətta eyni bir muğamatçının müxtəlif vaxtlara aid ifası bir-birindən fərqlənir. Muğamların müxtəlif ifaçılıq versiyalarında no-

ta yazılması muğam ustadlarının ifaçılıq ənənələrinin qorunub saxlanması və bərpası deməkdir. Odur ki, not yazılarının konkret ifaçısı və tarixi qeyd olunmalıdır ki, biz, musiqişünaslıq tədqiqatlarında da onları müqayisə edərək, muğam sənətinin təkamül prosesini izləyə bilək.

Sonda yuxarıdakıları nəzərə alaraq qeyd etmək istədik ki, təkcə muğam tədrisi ilə bağlı ali məktəblərdə deyil, 6-7-yaşlarından muğamı öyrənməyə gələn hər bir şagirdə musiqi məktəbi bazasında da müxtəlif qəzəllər, əruzun növləri, o cümlədən, bayatı, gəraylı kimi şeir növləri də öyrədilməlidir. Eyni zamanda muğam məclisləri ənənəsi bərpa edilməli və hər məclisdə bütün xanəndələr müxtəlif qəzəllərin ifası ilə çıxış etməlidirlər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əkrəm Cəfər. “Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzü ərəb, fars, türk, tacik və özbək əruzları ilə müqayisədə”. Filologiya elmləri doktoru dissertasiyası, 1969

Зумруд Мамедова

доцент АЗГУКИ

О ПРОБЛЕМЕ ВЫБОРА ГАЗЕЛЕЙ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНЕНИЯ МУГАМА

Аннотация: В представленной статье поднимается проблема неправильного выбора газелей в современной исполнительской практике мугама. Рассматриваются аспекты поэтического текста, используемого в мугамах, особенности изучения вопроса о произношении газелей по разделам дастгяха. Требуется особое внимание выбору поэтического текста, правильная передача его смыслового содержания, недопущение ошибок при произношении отдельных слов. Недостаточный уровень преподавания в колледжах, Консерватории и Университете Культуры и Искусств связана с проблемами, которые мы выделили выше.

Ключевые слова: мугам, аруз, газель, зарби-мугам

Zumrud Mammadova

Associate Professor of Azerbaijan State University of Culture and Arts (ASUCA)

SELECTION OF GHAZALS DURING PERFORMING MUGAMS

Abstract: The presented article presents the lack of knowledge among students and the incorrect selection of ghazals (a genre of Azerbaijani poetry). The aspects of choosing poetic texts used in mughams (a form of traditional Azerbaijani music) are examined, as well as the peculiarities of studying the pronunciation of ghazals in designated sections. A particular focus is given to the idea that the meaning of the words used should not remain hidden from the singer. The insufficient level of teaching in colleges, the Conservatory and the University of Culture and Arts is linked to the issues highlighted above.

Keywords: mugham, aruz, ghazal, zarbi-mugham

Rəyçilər: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Qurbansoy

Kəmalə MUSTAFAYEVA

Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı

Ünvan: Bakı 1029 Heydər Əliyev prospekti 58

Elmi rəhbər: Bayram Hacızadə – sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Əməkdar İncəsənət xadimi, professor

E-mail: kamalamustafazadeh@gmail.com

AZƏRBAYCAN RƏSSAMLARININ YARADICILIĞINDA QARABAĞ MÖVZULU KARİKATURALAR

Xülasə: Məqələdə XX əsrin 80-ci illərinin sonlarında ölkədə və respublikada baş verən siyasi hadisələri əks etdirən karikaturalardan bəhs edilir. Ermənistanın və onu dəstəkləyən ölkələrin işğalçı siyasətini tənqid etməyə yönəlmiş karikaturaların mahiyyəti və əhəmiyyəti vurğulanır. Demokratiya, yenidənqurma və Qarabağ problemləri mövzusunda vətənpərvərlik ruhunda yaradılmış çoxsaylı əsərlər təhlil edilmişdir.

Açar sözlər: siyasi karikatura, demokratiya, işğal, siyasi hadisələr, yaradıcılıq, rəssam

Uzun və keşməkeşli yol keçmiş milli karikatura sənətimiz Azərbaycanın müstəqillik dövründə də özünün nadir və mübariz sənət növü olduğunu sübut etmişdir. Bu illər ərzində rəssamlarımız dövrün aktual problemlərinin işıqlandırılması, torpaqlarımızın işğalı, təcavüz, ölkəmizə qarşı olan ədalətsizlik, ikili standartlar, siyasi oyunlar və bu kimi haqsızlıqların geniş oxucu-tamaşaçı kütləsinə çatdırılması istiqamətində öz peşəkar səriştə və bacarığını əsirgəməmiş, azğın düşməyə kəskin satira vasitəsi ilə tutarlı cavab vermişlər. Müstəqil respublikamıza sovet ittifaqından miras qalmış “Qarabağ problemi” və onun ətrafında baş verən hadisələr, çirkin siyasi oyunlar, Azərbaycanı parçalamaq üçün edilən cəhdlər, iqtisadi və sosial çətinliklər rəssamlarımızın yaradıcılığına birbaşa təsir edir, yeni məzmunlu, yeni ruhlu əsərlərin meydana çıxmasına zəmin yaradırdı.

Dövr, mürəkkəb siyasi vəziyyət rəssamlarımızdan faciənin əsl mahiyyətinə nüfuz etmək, onun mayasındakı acı gülüşü aşkarlamaq və yüksək professionalıqla yanaşı, həm də sözün əsl mənasında böyük vətənpərvərlik hissi tələb edirdi. Bütün bu keyfiyyətləri öz yaradıcılığında birləşdirən karikaturaçı rəssamlarımızın əsərlərində gülüşün mahiyyəti artıq dəyişmişdir. Bu gülüş xarakter etibarı ilə ciddi problemlər qaldıran, qaçılmaz həqiqətləri çatdıran, ürək ağrısı ilə işlənmiş acı gülüş idi. Qondarma “Dağlıq Qarabağ Respublikası”-nın elan olunması və buna dünya birliyinin, beynəlxalq təşkilatların loyallıq münasibəti erməni separatçılarını şirnikləndirmiş, onlara hərbi əməliyyatlara başlayaraq, strateji əhəmiyyətli məntəqələri ələ keçirmələrinə şərait yaratmışdır. Bununla da Azərbaycan respublikası erməni işğalçıları tərəfindən elan edilməmiş ədalətsiz müharibəyə sürüklənmişdir.

Ölkədə və respublikada baş verən bu hadisələrin nə qədər mürəkkəb və ciddi olduğunu hələ də tam anlamayan, şahidi olduqları çirkin siyasi oyunların gələcəkdə nə qədər dəhşətli faciələr törədəcəyini heç ağlına gətirməyən vətəndaşlarımız, eləcə də rəssamlarımız bu problemlərin bir qrup ekstremistin, separatçının və ya bir neçə millətçi erməninin əməli olduğuna inanır, gec-tez sağlam düşüncənin qalib gələcəyini zənn edirdilər. Elə buna görə də rəssamlarımızın o illər işləyib hazırladıqları karikaturalarda sülhə çağırış, problemin danışıqlar masası arxasında həll edilməsi arzusu aydın hiss olunurdu.

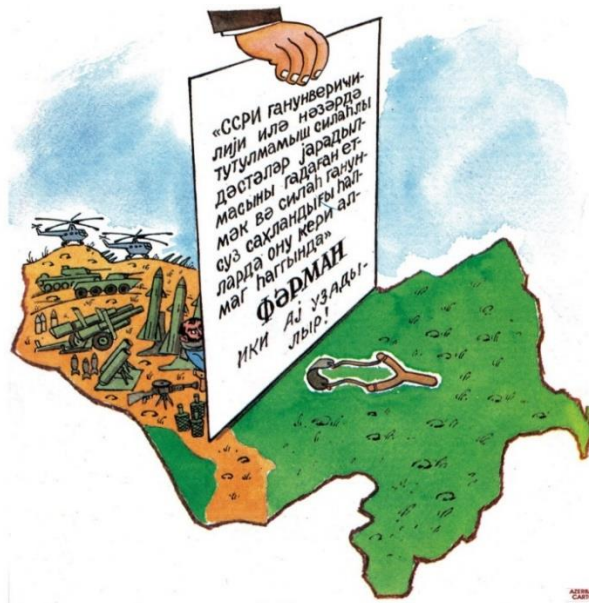
Hələ də “xalqlar dostluğunun sarsılmazlığı”na, haqq və ədalətin qələbəsinə, mərkəzin son nəticədə düzgün mövqe tutacağına inanmaq istəyən ziyalılarımız kimi, rəssamlarımız da öz çıxışlarında, yazdıqları müraciətlərində, çəkdiqləri plakat və karikaturalarda yüksək mədəniyyət nümayiş etdirir, azğınlaşmış düşməni sülh və danışıq yolu ilə sakitləşdirməyə çalışırdılar. Dövri mətbuat səhifələrində dərc olunmuş A.Quliyevin “Xalqlar dostluğu”, “Dedim vermərəm, vermərəm, bəyəm talandır?”, “Demokratiya yolunda əngəl”, V.Ternavskinin “Qanun və demokratiya qalib gələcək”, “Qarabağ prospekti”, A.Ələsgərovun “Separatizmə yol yoxdur!”, Y.Əsədovun “Müşayiətçilər”, B.Hacızadənin “Haqqa gəl!..”, “Bağışla, səni oyatdım...”, H.Nəsiroğlunun “Ədalət axtarıram”, “Dağlıq Qarabağ hadisələri və onun ətrafında”, G.Məlikovanın “Həlli uşağa da aydındır” və digər bu kimi karikaturalar rəssamlarımızın bu mövzuda işləyib hazırladıqları ilk rəsmlərdir (şək.1).

Şəkil 1.



Separatizmi, işğal, xalqımıza qarşı olan ədalətsizliyi gündəmə gətirən karikaturacı rəssamlarımız ən çətin anlarda belə dərin mədəniyyət, yüksək peşəkarlıq göstərərək, öz haqlı tələblərini və narahatlıqlarını kağız üzərinə köçürdülər. Hələ də sağlam düşüncənin qalib gələcəyinə ümid edən, oxucuya ümid və inam aşılayan, bu problemi sülh və danışıqlar yolu ilə həll etməyə çağıran rəssamlarımızdan V.Tatarınsevin “Tələsmə, gəl dialoqa girək!” karikaturası diqqət çəkir (10, s.8). O illərin real vəziyyətini çox sadə və obrazlı şəkildə təsvir edən müəllif, bu əsərində azərbaycanlının və erməninin xarakterik cəhətlərini tam şəkildə açmışdır. Karikaturada əli silahlı quldurun öz mənzilində istirahət edən adi vətəndaşın pəncərəsini sındıraraq onun evinə basqın etməsi səhnəsi təsvir olunmuşdur. Torpaqlarımıza tamah salan çağırılmamış erməni “qonaqlar”ına hələ də sülh və qardaşlıq təklif edən azərbaycanlıların simvolik obrazını rəssam halal zəhmətlə dolanan, öz evində dinc və firavan yaşayan insan kimi göstərmişdir. Əsrlər boyu arxadan zərbə vurmağa öyrəşmiş, yaltaq və simasız xalq kimi tanınmış erməniləri isə qonşusunun pəncərəsini sındıraraq onun ərazisinə (mənzilinə) təcavüz edən əlisilahlı quldur, qəsbkar kimi təqdim etmişdir. Hər iki qəhrəmanın geyimi, üz cizgiləri, hərəkətləri karikaturada təsvir olunan konkret, real vəziyyətə, onların tutduqları mövqeyə uyğun işlənmişdir. Sözüün əsl mənasında o dövrün real siyasi mənzərəsini bütün çılpıqlığı ilə əks etdirməyə çalışan rəssamın bu karikaturasında, hələ də xalqlar dostluğuna inam, qanunun, haqq və ədalətin aliliyinə ümid hiss olunurdu (şək.2).

Şəkil 2.



Vsevolod Ternavski – Azerbaijan (1990)

Bu haqda professor Bayram Hacızadənin “Kirpi’nin rəssamları” kitabında oxuyuruq: “Nə qədər acınacaqlı olsa da, etiraf etməliyik ki, o illər ölkədə vəziyyət həqiqətən belə idi. Dinc quruculuq işləri ilə məşğul olan, yaşayıb yaradan, əmək cəbhəsində böyük qələbələr qazanan xalqımız əsassız torpaq iddiaları, təcavüz ilə üzləşmişdi. Əlbəttə, bu torpaqların əsrlər boyu Azərbaycan xalqına məxsus olması, ermənilərin bu ərazilərə sonradan gəlməsi haqqında kifayət qədər tutarlı faktlar, tarixi sənədlər mövcuddur. Lakin təəssüf hissi ilə deməliyik ki, respublikanın öz kürsüsündən qorxan o vaxtkı rəhbərlərinin, erməni lobbisinin təsiri altına düşmüş Moskvanın, beynəlxalq təşkilatların və bəzi “maraqlı” ölkələrin bu hadisələrə birtərəfli, laqeyd, bəzən isə düşmən münasibətləri nəticəsində Azərbaycanın haqq səsi eşidilməmiş, torpaqları işğala məruz qalmışdır” (5, s.304).

XX əsrin 80-cı illərinin sonu, 90-cı illərin əvvəli azərbaycanlıların öz ata-baba torpaqlarından qovulmasının miqyası daha da genişlənməmişdir. Ölüm və zorakılıq halları ilə müşayiət olunan həmin proseslərdə azərbaycanlılar Ermənistan və Qarabağda yaşadıkları torpaqlardan qovulmuşdur. Bu zorakılıq və tarixi ədalətsizlik nəticəsində Ermənistan silahlı qüvvələri tərəfindən Azərbaycan torpaqlarının 20%-i işğal olunmuş, qaçqın və məcburi köçkün ordusu yaranmışdır (11, s.5; 4, s.53). Təsədüfi deyildir ki, həmin dövrdə rəssamlarımızın yaradıcılığının əsas hissəsini öz ata-baba torpaqlarından qovulmuş bu insanların acı taleyini, xalqımızın bu savaşda təklənməsini əks etdirən çoxsaylı karikaturalar, plakatlar, təbliğat xarakterli rəsmlər təşkil edirdi A.Quliyevin “Torpaqlarımızı qaytardılar...”, “Qaçqınlar” operasından”, V.Ternavskinin “Yeni ilin astanasında”, Y.Əsədovun “Evə qayıdaq!”, B.Hacızadənin “İsgəndərin tənəsi”, H.Nəsiroğlunun “Bu nə müsibətdir?..” və digər karikaturalarda mövzunun aktuallığı, problemin mahiyyətinin dərinliyi və faciənin ağır nəticələri gündəmə gətirilmişdir (12, s.7; 1, s.2; 5, s.307) (şəkl.3). Faciənin əsl səbəblərinin axtarışı labirintində, acı gülüşün meydana çıxarılması və onun geniş auditoriyaya lakonik formada çatdırılması bu əsərlərin əsl mahiyyətini təşkil edir.

Şəkil 3.



V.Ternavskinin yüksək peşəkarlıqla işləyib hazırladığı “Yeni ilin astanasında” adlı karikaturasında geniş oxucu kütləsinə xalqımızın üzləşdiyi qaçqınlar problemi, bu problemin nə qədər ağır, eləcə də gözlənilməz olduğu çatdırılır. 1989-cu ildə, “Kirpi” satirik jurnalının üz qabığında dərc olunmuş karikaturada, ev-eşiyini itirmiş, zorla ata-baba torpaqlarından qovulmuş azərbaycanlıların ümumiləşdirilmiş obrazı bu fəlakətin ağır-acısını öz çiyinlərində daşıyan nurani bir qocanın təmsalında təqdim edilmişdir (7, s.1). Bu rəsmdə müəllif, qəbul otağında öz həllini gözləyən 1990-cı illərin sosial, ekoloji, səhiyyə və ərzaq problemləri fonunda didərginlər probleminin nə qədər ciddi və ağır olduğunu məsul şəxsin qəbul otağına növbədənəkənər, tələsik girən qoca kişi obrazı ilə göstərməyə nail olmuşdur.

Xalqın ağır günlərində öz məsuliyyətini anlamayan, təcavüzün genişliyini, faciənin ağırlığını ört-basdır etməyə çalışan Azərbaycan hakimiyyət orqanları təəssüf ki, tam fəaliyyətsizlik göstərirdilər. Mərkəz qarşısında “quyruq bulayan” üzdənirəq “rəhbər”lərin əhalidən hətta ov tüfənglərinin yığılması barədə verdiyi qərar xalqın narazılığına səbəb olur və əlbəttə, təəccüb və təəssüf doğururdu. Silahlandırılmış ermənilərin qarşısında azərbaycanlıları əliboş qoymaq, düşmənin qarşısına silahsız çıxartmaq heç cür başa düşülə bilməzdi. Moskvanın bu cür münasibətini, yerli hakimiyyətin isə laqeydliyini öz əsərlərində ifşa edən rəssamlarımız onları acı gülüşlə ayıltdımağa, öz xalqına sahib çıxmağa çağırırdılar.

“Kirpi” satirik jurnalının aparıcı rəssamlarından biri olan V.Ternavskinin 1990-cı ildə, jurnalda dərc olunmuş karikaturasında da bölgədə olan real vəziyyət ictimaiyyətin diqqətinə bütün çılpalığı ilə çatdırılmışdır. Karikaturada, “Qanunsuz silahların geri alınması haqqında” fərmanla iki hissəyə bölünmüş Azərbaycan və Ermənistan əraziləri göstərilmişdir. Rəsmdən aydın görünür ki, müasir silahlarla dolu olan Ermənistan ərazisindən fərqli olaraq Azərbaycanda heç bir silah-sursat yoxdur. Burada təsvir olunmuş vəziyyətin paradoksallığı ondan ibarətdir ki, həmin fərman silahlarla dolu olan qəsbkar və təcavüzkar Ermənistan tərəfə deyil, əksinə təcavüzə məruz qalmış, silahsız, əhalisindən ov tüfəngləri belə yığılmış Azərbaycana ünvanlanmışdır (8, s.4).

Bu mövzuya həsr olunmuş, daha dəqiq desək ikili standartın ifşasına yönəlmiş A.Quliyevin “Birini barmaq, birini silahla”, “Canfəşanlıq”, Q.Vəlicanovun “Deyirəm bomba deyil, qarpızdır, inanmırsınız!”, H.Nəsiroğlunun “Ədalət axtarıram”, B.Hacıadənin “Silahsız da qarşıda duraram” və digər karikaturalarda bu acı, ancaq real vəziyyət geniş oxucu və tamaşaçı kütləsinin diqqətinə çatdırılmışdır. A.Quliyevin “Canfəşanlıq” karikaturasında, adından da göründüyü kimi, Azərbaycan hakimiyyətinin yersiz canfəşanlılığı bütün eybəcərliyi ilə göstərilmişdir. “Kirpi” jurnalında, 1990-cı ildə dərc olunmuş, öz orijinallığı və acı gülüşü ilə seçilən bu əsərdə, əhalidən silahları yığmaqda kifayətlənməyən “rəşadətli” polis işçilərimizin hətta heykəllərdən belə silahları müsadirə etməsi təsvir olunmuşdur. Rəssam bu karikaturasında əhalidən silahları yığmaqda xüsusi “fəallıq” nümayiş etdirən “qanun keşikçilərinin” çevikliyi acı təbəssümlə gündəmə gətirmişdir (2, s.183).

XX əsrin 90-cı illərində Azərbaycanın yeni, müstəqil, mübariz siyasi mətbuat rəsm üslubunun formalaşması sağlam və düzgün yaradıcılıq platformasında həyata keçirilirdi. Ölkədə gedən çirkin siyasi oyunlar, vəzifə davası, siyasi sərəş-təsi olmayan insanların məsul vəzifələrə təyin olunması, Azərbaycanı parçalamağa hazır olan qüvvələr, yeni yaranan partiyalar, qurumlar və silahlı qruplar arasında qarşıdurmalar və bu kimi mənfi halların ifşasına yönəlmiş karikaturaların müəllifləri üçün bu platforma aydın və müəyyən idi. Belə bir mürəkkəb vəziyyətdə təklənmiş xalqımız, vətənpərvər insanlarımız, ziyalılarımız və rəssam-jurnalistlərimiz birləşərək ümumi düşməyə qarşı çıxış edir, mövcud həqiqətləri dünya ictimaiyyətinə çatdırmağa cəhdlər göstərirdilər.

Xalqın taleyinə biganə qalan, dövlət məmurunun cinayətkar hərəkətlərini ifşa edən “Xalqın milyonlarını neyləmişən?”, siyasi oyunbazların məkrli və çirkin əməllərinin tənqidinə yönəlmiş “İndi it yiyəsini tanımır”, “Markaryana heç vaxt inanma!”, “Bilyard stolu arxasında”, simasız, yaltaq, vəzifə xatirinə dondandona girən insanları ifşa edən “Abidə önündə...”, boşboğazlıq etmək üçün tribuna, auditoriya axtaran siyasi ambisiyalı “natiq”ləri, tez-tez mövqeyini dəyişən “siyasətçiləri”, “millət vəkillərinin” simasızlığını hədəfə alan “Tribuna xəstələri”, “Natiq”lər və digər bu kimi karikaturalar o illərin mürəkkəb siyasi vəziyyətini əks etdirirdi. Bu əsərlərin mövzuları real vəziyyətlə, gündəlik həyatda rastlaşdığımız hadisələrlə üst-üstə düşdüyündən tamaşaçılar tərəfindən tam şəkildə, hər hansı bir şərhə qəbul olunurdu.

“Həqiqi satiranın yaranması möhkəm ideya prinsipləri olmadan mümkün deyil” (13, s.446). Həqiqətən də belədir. Azərbaycan xalqının tarixinin ağır səhifələrini işıqlandıraraq, işğal, zorakılıq, təcavüzü, əli xalqın qanına batmış cinayətkarların hələ də müttəhimlər kürsüsündə əyləşməməsi faktını acı həqiqət kimi geniş kütlələrə bütün ağırlığı ilə çatdırmaq rəssamlarımızın yaradıcılığının ana xəttini, qayəsini, onların ideya prinsiplərini təşkil edirdi. A.Quliyevin “Bağlı qalmış cinayət işi”, “20 yanvar”, “El gücü - sel gücü”, V.Tatarinsevin “Suveren Azərbaycan”, “Qanlı yanvar”, B.Yəhyayevin “Xalqın gücü”, B.Hacızadənin “Müstəqil Azərbaycan”, “Bu məzəli oğlan kimdir?”, “Korlar şəhərində”, “Bayquşların söhbəti”, H.Nəsiroğlunun “Xalqın yumruğuna davam gətirməzlər”, “Qızıl meydanda rəqs”, Y.Əsədovun “İşğalçıya alqışlar”, “Kələfin ucu” adlı karikaturaları öz siyasi kəsərinə və ifşaedici məzmununa görə seçilirdi. Plakat xarakterli bu rəsmlərdə xalqın azadlıq uğrunda, torpaqlarımızın bütövlüyü naminə apardığı mübarizə əks olunmuşdur. Bütün qadağalara, təzyiqlərə baxmayaraq, yaradılmış maneələri, mövcud sərhədləri aşan xalq öz azadlığı uğrunda mübarizəyə qalxmışdı. Bu həqiqətən də el gücü idi.

1991-ci il, fevralın 5-də Azərbaycan Ali Sovetinin sessiyasında demokratik qüvvələrin tələbi ilə bir sıra tarixi qərarlar qəbul olunmuşdur. Dövlətin adı “Azərbaycan Sovet Sosialist Respublikası”ndan “Azərbaycan Respublikası”na

dəyişdirilmiş, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin bayrağı dövlət bayrağı kimi təsdiq olunmuşdur (5, s.353; 14).

Ali Sovetin binası üzərində üçrəngli bayrağımızın ucaldılması kimi tarixi hadisəyə həsr edilmiş “Bir kərə yüksələn bayraq bir daha enməz” karikaturasında o illər respublikada baş verən, xalqımız üçün taleyüklü bu hadisə öz dolğun əksi-ni tapmışdır (2, s.182; 9, s.1). A.Quliyevin müəllifi olduğu, vətənpərvərlik ru-hunda işlənmiş, ölkəmizin müstəqillik qazanmasına və dövlət bayrağımızın bir daha yüksəlməsinə həsr olunmuş xoşməramlı rəsm tamaşaçıda ruh yüksəkliyi ya-ratmaqla yanaşı, bədii estetik səviyyəsi və professional ifa tərzinə görə də seçilir.

Bu dövrdə yaranan bir çox karikaturalarda məzmunun ideyası milli maraqlar baxımından işlənilir, süjetin seçilməsində daha çox mətnaltı mənanın ifadəli-liyinə üstünlük verilir, qrotesk kəskinləşir, istehzanın mahiyyəti dərinləşirdi. Be-lə karikaturaların bir çoxunda əsas ideya süjet xəttində göstərilən vizual təsvir yox, onun əsasında çıxarılan məntiqi nəticədir. Bu isə öz növbəsində rəssamlar qarşısında tamaşaçıya bir vizual təsvirlə iki və daha artıq mətnaltı məna çatdırm ağa nail olmaq, orijinal yanaşma vasitələrindən istifadə etməklə daha çox infor-masiya ötürmək kimi ciddi vəzifələr qoyurdu. Həmin vəzifələrin öhdəsindən la-yiqincə gələn rəssamlarımız təsvir-ifadə vasitələrindən məharətlə istifadə edərək, milli ideyanın təsdiqinə, torpaqlarımızın azadlığına, cəmiyyətin saflığına yö-nəlmiş çoxsaylı əsərlər yaratmışlar.

1993-cü ildə, Heydər Əliyevin xalqın tələbi ilə yenidən hakimiyyətə qayı-dışını ölkənin taleyində nə qədər mühüm və əhəmiyyətli hadisə olduğunu dərk edən cəmiyyətimizin əksər nümayəndələri kimi rəssamlarımız da bu hadisəni öz əsərlərində işıqlandırmışlar. Güclü siyasətçi, təcrübəli dövlət rəhbəri Heydər Əliyev ona qarşı yönəlmiş təhlükələrə və təzyiqlərə baxmayaraq, həqiqətən də ömrünün qalan hissəsini xalqına həsr etməyə hazır olan – Böyük Şəxsiyyət və Azərbaycanın xilaskarı idi. A.Quliyevin “Alınmaz qala”, B.Hacızadənin “Möv-qələri bildirmək vaxtı çatanda”, “Çörəyi dizinin üstündə olanlar”, H.Nəsiroğlu-nun “Qüdrətli Azərbaycan uğrunda!”, “Neft kontraktı imzalandı”, “Kölgəsini qı-lınclayanlar”, T.Məmmədovun “Güclü oyunçu” və digər əsərlər rəssamlarımızın xalqın xilaskarına, Ulu Öndər Heydər Əliyevə sonsuz sevgisinin, inamının və rəğbətinin təzahürü idi.

Xalqımızın faciəsinə göz yuman, bəzi hallarda isə təcavüzkarı açıq-aşkar müdafiə edən, dünyaya demokratiya ixrac edən, insan hüquqlarından dəm vuran böyük dövlətlərin, beynəlxalq təşkilatların ədalətsiz mövqeyi ilə mübarizə aparan Heydər Əliyev öz gücünə inanır, öz xalqına arxalanırdı. Bu mübarizədə bütün zi-yahılarımız kimi, karikaturaçılarımız da Heydər Əliyevin ətrafında birləşərək, bu haqsızlığa, ədalətsizliyə etiraz səsinə ucaltmış, öz əsərlərində təcavüzkarın əsl si-masını açaraq, işğalçıya dəstək göstərən dövlətlərin apardıqları ikiüzlü siyasəti tənqid etmişlər. Nə zamansa ədalətin zəfər çalacağına, torpaqlarımızın gec-tez iş-ğaldan azad olacağına, Azərbaycanın bu müharibədən qalib çıxacağına, üçrəngli

bayrağımızın Şuşada, Xankəndində dalğalanacağına bütün varlığı ilə əmin olan rəssamlarımız öz əsərlərində bu qələbə gününü əks etdirdilər.

Torpaqlarımızı işğal edən düşmənin tezliklə öz layiqli cəzasını alacağını, bu əfi ilanının başının əziləcəyini göstərən, təcavüzkarların işğal olunmuş ərazilərdən qovulacağını və torpaqlarımızın azad olacağını, Dövlət bayrağımızın Şuşada ucalacağını əks etdirən təbliğat xarakterli bu əsərlər vətəndaşlarımızın qələbəyə inamını, Azərbaycanın haqq işinə əminliyini artırır, onlarda ruh yüksəkliyi yaradırdı. Tanınmış karikatura ustaları V.Ternavskinin “Ekstremizmə ölüm!”, “Torpaqlarımızdan rədd ol!”; H.Nəsiroğlunun “Arzun ürəyində qalacaq”, V.Tatarinsevin “Burnun ovulacaq”, B.Hacızadənin “Haqq-ədalət zəfər çalacaq”, “Hay ilə gələn, vay ilə gedər” və digər bu kimi yüksək vətənpərvərlik ruhunda işlənmiş əsərlərində informasiya yükü şərti ifadə vasitələri ilə və yüksək ustalıqla təqdim edilmişdir (şək. 4)

Şəkil 4.



Tanınmış karikaturaçı rəssam B.Hacızadənin bu mövzuda işləyib hazırladığı “Torpaqlarımızı azad edək!” adlı əsərində düşmən işğalından təmizlənmiş, yenidən tikilmiş və abadlaşdırılmış Qarabağımız təsvir edilmişdir. Xalqa, vətənə sevgi ruhunda işlənmiş bu əsərdə Şuşa və Əsgəran qalaları, Ağdam məscidi, yeni ucalmış binalar, dinc quruculuq işləri ilə məşğul olan zəhmətkeş insanlarımız, Azərbaycanın dilbər guşəsi olan Qarabağa istirahətə gəlmiş gənc ailə, əllərində bayraq tutmuş xoşbəxt uşaqlarımız və əlbəttə, yüksəkdə dalğalanan üçrəngli bayrağımızı görmək olar. İşğal olunmuş ata-baba torpağını azad, xalqını firavan görmək arzusu ilə yaşayıb yaradan müəllif, şəkilsiz mətnə milyonlarla azərbaycanlının arzu və istəyini əks etdirmişdir: – “Torpaqlarımızı azad edək, əvvəlkindən də gözəl kəndlər, qəsəbələr və şəhərlər salaq!” (2, s.232; 10, s.21) (şək.5).

Şəkil 5.

**Bayram Hacızadə “Haqq və ədalət qalib gələcək” (1991)**

Hər bir vətənpərvər azərbaycanlının qəlbindən gələn, hər birimizin ümdə arzusunu ifadə edən bu sözlər, əlbəttə, gec-tez gerçəkləşməli idi. Biz öz torpaqlarımızı düşmən tapdağından təmizləyib, yeni-yeni kəndlər və qəsəbələr tikəcəyimizə, şəhərlər salıb, yollar çəkəcəyimizə, Azərbaycanın dilbər guşəsi olan Qarabağı çiçəkli diyara çevirəcəyimizə inanırıq. Tanınmış karikatura ustası B.Hacızadənin hələ 1992-ci ildə dövrü mətbuatda dərc olunmuş “Haqq ədalət zəfər çalacaq”, “İt hürər, karvan keçər”, “Oğru elə bağırdı ki, doğrunun bağı yarıldı”, “Arzularımız”, “Torpaqlarımıza qayıdacağıq” və digər bu kimi əsərlərin hər birində torpaqlarımızın düşməndən azad edilməsinə, suverenliyimizin, sərhədlərimizin bərpa olunmasına inam, qələbə gününün yaxında olduğuna əminlik tam aydın hiss olunurdu (10, s.21, 1, s.56, 15, 3, s.43).

Uzun illər gözlədiyimiz böyük qələbənin şad xəbərini xalqımız 2020-ci ilin noyabr ayının 8-də prezidentimiz, Ali Baş Komandan İlham Əliyev cənablarının

dilindən eşitdi: “Əziz Şuşa, sən azadsan!, Əziz Şuşa, biz qayıtmışıq!, Əziz Şuşa, biz səni dirçəldəcəyik!, Şuşa bizimdir!, Qarabağ bizimdir!, Qarabağ Azərbaycandır!” (16).

Güclü və böyük dövlətlərin, Minsk qrupunun və digər Beynəlxalq təşkilatların 30 il ərzində edə bilmədiklərini Azərbaycan Ordusu Müzəffər Ali Baş Komandanın rəhbərliyi ilə 44 gün ərzində gercəkləşdirdi. Ulu Öndər Heydər Əliyevin təməlini qoyduğu, Ali Baş Komandan İlham Əliyevin həyata keçirdiyi – Güclü dövlət, qüvvətli ordu, milli birlik siyasətinin nəticəsi – bizim qələbəmiz, torpaqlarımızın düşmən tapdağından azad olunması, bayrağımızın Şuşada dalğalanması oldu. Əlbəttə, bu qələbə Azərbaycan tarixində də yeni inkişaf mərhələsi idi. Güclü dövlət, xalq və iqtidar birliyi, qüdrətli ordu, inkişaf edən iqtisadiyyat, çiçəklənən ölkəmiz və bu inkişafımıza mane olmağa çalışan xarici və daxili qüvvələr rəssamlarımızın yeni yaranan əsərlərinin əsas mövzunu təşkil edir.

Araşdırdığımız dövrdə karikaturaçı rəssamlarımız ölkədə və beynəlxalq aləmdə baş verən hadisələrin işıqlandırılması, torpaqlarımızın işğalı, təcavüzkar qüvvələrin üzə çıxarılarq ifşa edilməsi, xalqımız üçün taleyüklü məsələlərin, cəmiyyətdə mövcud olan əyintilərin və nöqsanların gündəmə gətirilməsi, mənfi tiplərin ifşa olunması sahəsində əzmlə çalışmış, öz məhsuldar fəaliyyətləri ilə karikatura sahəsində yeni-yeni uğurlar qazanmışlar.

Azərbaycan karikaturasının müasir dövrdə də davam edən inkişaf mərhələsi dünya karikatura ənənələrinin və bədii nailiyyətlərinin Azərbaycan karikaturasına təsiri ilə birbaşa bağlıdır. Karikaturaçı rəssamlarımızın qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri, bu zəngin irsin təkmilləşdirilməsi və dünya karikatura sənətinin inkişaf istiqamətləri ilə uzlaşdırılmasıdır. Bu istiqamətdə çalışan rəssamlarımız müasir dövrlə səsleşən, yeni məzmun və forma biçimi ilə seçilən, siyasi kəsəri və aktuallığı ilə yadda qalan çoxlu sayda əsərlər yaratmışlar. Rəssamlarımızın, özündə mövcud quruluşun, cəmiyyətin, vətəndaşın siyasi baxışını, mövqeyini əks etdirən yeni məzmunlu və aktual mövzulu əsərləri öz dövrünün aynası kimi mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. “Gənclik” jurnalı. – B.: Azərbaycan, 1992, №5-6, 56 s.
2. Hacızadə B. 100 illik karikatura tariximiz. – B.: Azəri-Dizayn, 2006, 240 s.
3. Hacızadə B. Azərbaycan karikaturası dünən və bu gün.–B.: Azəri-Dizayn, 2007, 64 s.
4. Hacızadə B. Dünya karikaturası. – B.: Şərq-Qərb, 2009, 336 s.
5. Hacızadə B. “Kirpi”nin rəssamları, III cild. – B.: Bestpack, 2017, 368 s.
6. “Kirpi” satirik jurnalı. – B.: Azərbaycan, 1991, №6, 8 s.
7. “Kirpi” satirik jurnalı. – B.: Kommunist, 1989, №24, 8 s.
8. “Kirpi” satirik jurnalı. – B.: Kommunist, 1990, №2, 8 s.
9. “Kirpi” satirik jurnalı. – B.: Kommunist, 1990, №3, 8 s.
10. “Kirpi” satirik jurnalı – Xüsusi buraxılış. – B.: “Azərbaycan” nəşriyyatı, 2005, 24 s.
11. Süleymanov E. Xocalı Soyqırımı – 1992. B.: Əbilov, Zeynalov və oğulları, 2006, 584 s.

12. “Şeytan” satira və yumor jurnalı. – B.: CBS, 2001, №1, 16 s.
13. Сидоров А.А. История Русского искусства. Гл. Карикатура и плакат. – Москва: Изд. А.Н. СССР. 1967, 450 с.

Saytoqrafiya:

14. Azərbaycanın dövlət rəmzlərinə və atributlarına dair məqalələr. / preslib.az saytı. Sonuncu müraciət tarixi 19.05.2023. URL:https://files.preslib.az/projects/remz/pdf/eres_meqaleler.pdf
15. AZERCARTOON. Official Website of Azerbaijan Cartoonists Union. Sonuncu müraciət tarixi 19.05.2023. URL:http://www.azercartoon.com/no_to_occupation_and_aggression.htm
16. Möhbəliyev Səttar. İlham Əliyevin zəfər salnaməsi. “Azərbaycan” Rəsmi Dövlət qəzeti. Sonuncu müraciət tarixi 19.05.2023. URL:<https://azerbaijan-news.az/az/posts/detail/ilham-eliyevin-zefer-salnamesi-1667599550>

Камалә МУСТАФАЕВА

Докторант Азербайджанской Государственной
Художественной Академии

**КАРИКАТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ
НА КАРАБАХСКУЮ ТЕМУ**

Аннотация: В статье рассматриваются карикатуры, отражающие политические события, произошедшие в республике в конце 80-х годов XX века. Особо выделена сущность и важность карикатур, направленных на критику захватнической политики Армении и стран, поддерживающих её. Представлен анализ многочисленных произведений, отражающих темы демократии, перестройки и проблемы Карабаха, созданные в духе патриотизма.

Ключевые слова: политическая карикатура, демократия, оккупация, политические события, творчество, художник

Kamala MUSTAFAYEVA

Doctoral student of Azerbaijan State Art Academy

**KARABAKH THEME CARICATURES CREATED
BY AZERBAIJAN ARTISTS**

Abstract: The article deals with caricatures that reflect the political events that took place in the republic in the late 80s of the XX century. The essence and importance of cartoons aimed at criticizing the aggressive policy of Armenia and the countries that support it are highlighted. Numerous works published on the topic of democracy, perestroika and the problems of Karabakh, created in the spirit of patriotism, were analyzed.

Keywords: political caricature, democracy, occupation, political events, creativity, artist

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Bayram Hacızadə;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Ziyadxan Əliyev

Ülkər HÜSEYNOVA

sənətşünaslıq magistri (AMK),

Elmi rəhbər: Lalə Hüseynova,

Əməkdar incəsənət xadimi,

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

E-mail: ulkerhuseynova2022@gmail.com

ÜZEYİR HACIBƏYLİ YARADICILIĞI İZABELLA ABEZQAUZUN TƏDQİQATLARINDA

***Xülasə:** Məqalədə XX əsr Azərbaycan musiqişünaslığında əhəmiyyətli iz qoymuş tədqiqatçı-alim İzabella Vladimirovna Abezqauzun həyat və yaradıcılıq yolu işıqlandırılır. Abezqauz 1954-1988-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoq, musiqişünas-alim kimi fəaliyyət göstərmişdir. Onun Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayev əsərlərinə həsr olunmuş tədqiqatlarının araşdırılması bu dahi şəxsiyyətlərin bəstəkarlıq fenomenini dərinlən dərk etməyə imkan yaradır. “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası” kitabındakı nəzəri təhlillər musiqişünaslıq elmi üçün zəngin təməl hesab edilə bilər. İ.V.Abezqauzun elmi irsinin Hacıbəyli yaradıcılığı ilə bağlı müəyyən hissəsinin şərhə və dərkə təqdim olunan məqalənin məzmununu təşkil edir.*

***Açar sözlər:** İzabella Vladimirovna Abezqauz, Üzeyir Hacıbəyli, “Koroğlu” operası*

Azərbaycan musiqişünaslığı Orta əsr müsəlman Şərq musiqi elminin inkişafı nəticəsində yaranmış və formalaşmışdır. XX əsrin əvvəllərində milli musiqi elminin müstəqil bir elm sahəsi kimi təşəkkül tapması maarifpərvər ziyalıların əməyi sayəsində baş verir və Üzeyir Hacıbəyli həm də milli musiqişünaslığın təməlini qoymağa müvəffəq olur. Azərbaycanlı mütəxəssislərlə yanaşı keçən əsrin 30-cu illərindən etibarən musiqinin ən müxtəlif sahələrində, o cümlədən ali musiqi tədrisində Moskva və Sankt-Peterburqdan dəvət olunmuş yüksəkixtisaslı peşəkarlar çalışmağa başlayır. Onların sırasında Azərbaycan musiqi elminə əvəzsiz töhfələr vermiş İzabella Abezqauzun xüsusi yeri vardır.

İzabella Vladimirovna Abezqauz 14 may 1923-cü ildə Bakıda V.İ.Abezqauzun ailəsində dünyaya göz açmışdır. Gələcək musiqişünas-alim taleyin ilk ağır zərbəsini hələ uşaq ikən, yəni 7 yaşında alır. 1930-cu ildə İzabella Abezqauz atasını itirir. Lakin buna baxmayaraq ixtisasca həkim işləyən anası qızının gözəl təhsil almasına nail olur və İzabella Vladimirovna 1942-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tərkibindəki Onillik musiqi məktəbini fortepiano ixtisası üzrə bitirir. Ali təhsilini Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında alan Abezqauz bununla kifayətlənmir və 1945-ci ildə musiqi elminin bütün sirlərini öyrənmək üçün Moskva Konservatoriyasına daxil olur. 1948-ci ildə P.İ.Çaykovski adına

Moskva konservatoriyasının nəzəriyyə-bəstəkarlıq fakültəsini musiqi tarixi üzrə V.E.Fermanın sinfini fərqlənmə ilə, 1951-ci ildə isə T.N.Livanovanın rəhbərliyi altında elmi biliklərini mükəmməlləşdirərək aspiranturanı bitirir. 1948-1954-cü illərdə Moskva konservatoriyası nəzdindəki Onillik mərkəzi musiqi məktəbində işləyir, burada musiqi ədəbiyyatı fənnindən dərs deyir. Moskvada işlədiyi müddətdə lektorluq fəaliyyəti ilə də məşğul olur, mühazirələr söyləyirdi.

Öz doğma Bakı şəhərinə qayıtdıqdan sonra İzabella Abezqauz 1954-cü ildən müəllim, 1959-cu ildən isə dosent kimi Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) “Musiqi tarixi” kafedrasında çalışır. Pedaqoji fəaliyyət illərində rus musiqi tarixi, incəsənət tarixi, musiqi tarixinin tədris üsulları, musiqişünas tələbələrlə fərdi ixtisas dərslərini özünəməxsus və maraqlı tərzdə keçir. 1955-ci ildə “Oktyabr inqilabı ərəfəsində Rus opera mədəniyyəti: 1905 və 1917-ci illər arasında opera yaradıcılığı və tənqidində təmayüllərin mübarizəsi” (*“Русская оперная культура накануне Октября: борьба направлений в оперном творчестве и критике в период между 1905 и 1917 годами”*) mövzusunda dissertasiya işini müdafiə edərək sənətsünaslıq namizədi olur.

İ.Abezqauz Azərbaycan musiqişünaslığında dərin iz qoymuş alimlərdəndir. Onun 30-dan çox sanballı elmi məqaləsi vardır ki, əksəriyyəti nüfuzlu “Sovetskaya muzika” jurnalında nəşr edilib. Bunların içərisində ““Koroğlu” operasında Üzeyir Hacıbəyovun melodik üslubu” (onun nəzəri və dinamik qayda-qanunları), “Bir ritmik fiqur haqqında”, “Musiqi sintaksisinin müəyyən cizgiləri”, “Azərbaycan musiqisinin müntəzəmliyi barədə”, “Ü.Hacıbəyov – bənzərsiz musiqi tiplərinin yaradıcısı” məqalələrinin əhəmiyyəti xüsusi vurğulanmalıdır. Abezqauz öz araşdırmalarında daha çox o hallar üzərində dayanır ki, ya bu haqda heç yazılmayıb, ya da kifayət qədər geniş tədqiq olunmamışdır. Yorulmaz tədqiqat səyləri onu elmi axtarırlarının sonunda əsas mövzuda fundamental tədqiqat əsəri - “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası” kitabını yazmağa şövqləndirir.

Abezqauzun “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası” monoqrafiyası bəstəkarın bədii kəşflərini üzə çıxaran zəngin bir araşdırmaadır. Kitab Moskvada “Sovetskiy kompozitor” (“Советский композитор”) nəşriyyatında 1987-ci ildə 232 səhifə həcmində 2650 nüsxə tirajla çap olunmuşdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) yaradıcılığı hər zaman musiqişünasların diqqətini cəlb etmişdir. Sovet musiqişünaslığında bu görkəmli bəstəkarı coşqun marağın ilk dalğası 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan incəsənəti ongünlüyündə “Koroğlu” operası və “Arşın mal alan” musiqili komediyasının parlaq nümayişindən sonra yaranmışdı. Bu dövrdə həmçinin Hacıbəyli haqqında geniş ədəbiyyat siyahısı da yazılıb çap olunmuşdu. Burada əks olunan materiallar dövrünün problemləri və onların həlli yollarını əks etdirirdi və bu problemlərin bir çoxu hal-hazırkı gündə də aktual olaraq qalmaqdadır.

Azərbaycan musiqi elminin əsas vəzifələrindən biri də Hacıbəyli sənətinin fenomenini dərk və izah etmək, onun başladığı yolun – milli ənənəvi musiqi mədəniyyətini Avropa peşəkarlığının geniş yoluna çıxartmağın məğzini açıb göstərmək olmuşdur. Musiqişünas Nikolay Çumakov Əsrəf Abbasovun “Ü.Hacıbəyli və onun “Koroğlu” operası” monoqrafiyasına yazdığı ön sözdə tədqiqatçıların qarşısında duran vəzifələri belə ifadə edirdi: *“Milli mədəniyyətin ən gözəl nümunələrinin öyrənilməsi və tədqiqi, bu sənət hadisəsini qidalandıran xalq yaradıcılığı qaynaqlarının tapılması, sənətkarların qoyub getdikləri dərin musiqi irsinin təbliği musiqişünaslığın təxirəsalınmaz vəzifəsi və bu sənətə töhfə verən xadimlərin borcu olub milli mədəniyyətin inkişafı və yüksəlişinə şərait yaradır”*[7]. Bu fikirlər Ü.Hacıbəyliyə həsr olunmuş əsərlərin əksəriyyətinin məzmun və istiqamətini əks etdirir.

Avropa və qeyri-Avropa musiqi ənənəsinin sintezi probleminin bir çox ölkələrdə geniş müzakirə edildiyi günlərdə Şərqi ən gənc milli məktəblərindən birinin banisi Ü.Hacıbəylinin bədii kəşflərinin yalnız Azərbaycan musiqisinin “daxili” problemi olmadığını və bu kəşflərin nəzəri dərk olmadan Sovet Şərqində baş vermiş bədii inqilabın əsl mənasını bütövlükdə açmağın mümkün olmadığını Abezqauz öz tədqiqatında nəzərə çatdırır.

Əgər əvvəlki illərin əsərlərində əsasən Hacıbəylinin Azərbaycan folklorundan və Avropa ənənəsindən nə götürdüyü sualına cavab verilsə, Abezqauzun araşdırmasında Hacıbəylinin Avropa sənətinə nələr verdiyini, onu nə ilə zənginləşdirdiyini öyrənmək məqsədi ortaya qoyulur. Hacıbəyli sintezi Şərq melosunun professional musiqinin forma və janrlarının qovuşmasında birtərəfli “təşəbbüs” idimi? Yoxsa o, həqiqətən də yeni, ümumbəşəri əhəmiyyətli bədii keyfiyyətlər yaratmışdır? Bütün bu suallara cavab tapmaq məqsədilə musiqişünas-alim gərgin zəhməti sayəsində hazırda araşdırdığımız kitabı ərsəyə gətirir.

Təbii ki, əvvəllər də dolayı formada oxşar suallara toxunulmuşdur. Avropa musiqisinin ənənəvi formalarına improvizasiya, lad-məqam, metroritmin bəzi xüsusiyyətlərini (məsələn, 6/8 və 3/4 ölçülərinin bir-birini əvəz etməsi), variantlıq, sekventlik və kvarta-kvinta “aşıq xəttinin”, muğam ornamentallığının gətirilməsini tədqiqatçılar tamamilə haqlı olaraq yeni milli üslubun elementləri kimi qeyd etmişlər. Dediymiz kompleksdə məqam intonasiyası dominantlıq təşkil edir, çünki, məlumdur ki, Şərqlə Qərb musiqisi arasında ən mühüm sərhəd məhz intonasiyadır. Demək olar ki, bütün tədqiqatlarda Hacıbəyli əsərlərinin melodik-məqam tərəfinin təhlilinə xüsusi diqqət yetirilirdi. Əslində bu təhlil üsulu tam doğrudur, çünki bəstəkar musiqisinin ən qiymətli keyfiyyətlərindən biri məhz məqam özünəməxsusluğudur. Adətən, tədqiqatçılar araşdırılan melodiyanın bu və ya digər məqama və ya hər hansı bir bölməsinə aid olduğunu göstərməklə kifayətlənirdilər. Bu cür qiymətləndirmələr çox vaxt musiqinin digər, məsələn, obraz-emosional və. s. kimi keyfiyyətlərinin qiymətləndirilməsini əvəz edirdi. Bəs görəsən Ü.Hacıbəyli musiqisinin milli özünəməxsusluğunu yalnız onun məqam

quruluşu ilə məhdudlaşdırmaq olarmı? Elə isə, milli musiqinin təhlilində stereo-tip yanaşma təhlükəsi yaranmırmı?

Hələ 1948-ci ildə Q.Qarayev yazırdı: *“Ü.Hacıbəyov əsl novatorudur, çünki o, təkcə melodiya deyil, musiqi sənətinin bütün elementlərini zənginləşdirmək, həqiqi xalq ruhunu qidalandırmaq, onları vahid bədii məqsədə tabe etmək üçün vasitələr tapmışdır”* [4].

Bir şey tam aydındır ki, Hacıbəylinin musiqi dilinin milli meyarı o dövr üçün yenilənməli idi. Həmçinin bu baxış Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin digər bəstəkarlarının musiqisinə də mütləq şəkildə şamil edilməli idi. Axı tədqiqatçıların diqqətini cəlb edəcək milli üslubun digər obyektiv, həm də dayanıqlı əlamətləri vardır. Təkcə məqam quruluşu ilə fərqlənən deyil, həm də xüsusi inkişaf xəttinə malik olan, yəni melodik şəbəkəli naxışları ilə diqqəti çəkən mövzular da mövcud idi. İmprovizasiya ilə yanaşı həmçinin son dərəcə orijinal sabit ritmik strukturlar da vardı. Həm daxili tempi, həm də musiqi istiqamətini müəyyən edən xüsusi dinamik normalar da özünəməxsusluğu ilə yer tuturdu. Nəhayət, təkcə muğam deyil, həm də milli formayaratma növü vardır ki, onun da daşıyıcısı müəyyən növ milli melodiyalar idi.

Yuxarıda sadalananlardan ən az işlənmiş sahə formayaratma prinsipinə aid məsələlər idi. Abəzqauza qədər Azərbaycan musiqişünasları əsasən musiqi formasının inkişafında muğam prinsiplərinin müəyyən edilməsi ilə məşğul olmuşlar. Belə bir analitik aspekt çoxdan ənənə halını almışdı ki, bu da bəstəkarın musiqisi əsasında folkloru üzə çıxartmağa imkan vermişdi.

Birtərəfli yanaşma təhlükəsinin təcrübəyə nüfuz etməsini də tədqiqatçı-alim təəssüflə öz yazılarında qeyd edirdi. Musiqi formasının ən mühüm komponentlərindən biri olan spesifik muğam intonasiya prosesi, demək olar ki, heç vaxt və ya çox nadir hallarda forma ilə əlaqələndirilir və məsələnin konstruktiv tərəfi, əsərin intonasiyası və onun məntiqi sxemi dialektik qarşılıqlı münasibətdə nəzərə alınmırdı. Abəzqauz keyfiyyətə yeni xüsusiyyətlərin və ya bədii kəşflərin nəticə etibarlı ilə intonasiya prosesinin təsiri altında yaranan musiqi əsərində açılmamış qaldığını söyləyirdi. Yenə də məhz muğamın yerləşdirilməsinə müvafiq olaraq bəstəkarın xarakterik milli musiqi təfəkkürünün dərinliklərinə nüfuz etməyə imkan verən yeganə fakt kimi analitik aspekti sayılırdı. Digər məsələlərdə ənənəvi təhlil üsulu qalırdı. Xüsusilə də əgər söhbət muğam və musiqili komediyalardan gedirdisə o, ya dramatik düşüncənin aydınlaşdırılmasına tabe olur, ya da əsərdəki folklor elementlərinin aşkar edilməsinə yönəlirdi.

Abəzqauz qeyd edirdi ki, Hacıbəyli əsərlərinin kompozisiya spesifikliyinə gəlinə, onun musiqisindəki kuplet-variasiya, reprizli və digər formalar nədənsə diqqətdən kənarda qalıb. Əlbəttə bu fikirlər o dövr üçün aktual idi. Abəzqauz bütün bunları müxtəlif müəlliflərin səhvi kimi deyil, bədii sintez kateqoriyasının həddən artıq mexaniki anlaşılması kimi diqqətə çatdırırdı. Formanın həmişə ənənəvi olduğunu təcrübə olmadan düşünmək mütləq şəkildə ən çox yayılmış iki

analitik səhvə gətirib çıxarırdı. Əsər ya özünün spesifikasına zidd olaraq məşhur klassik standartda uyğunlaşdırılır, ya da sürətdə heç bir məlum sxemlərə qəti uyğun gəlmirsə, o zaman “azad” və ya “improvizə edilmiş” elan olunur, daha doğrusu təhlilə uyğun gəlməyən kimi hesab edilirdi. Azərbaycan musiqisini təhlil edənlər üçün başqa bir “variasiyalı dəyişkənlik” dəlili də vardı, lakin bu təkrarların necə təşkil olunduğu barədə heç bir aydınlatma verilmirdi.

Abezqazunun işinin məqsədi burada milli melosun (melodiyanın) formayaratma prosesinə fəal şəkildə necə daxil olmasını, həmçinin musiqi dilinin digər sahələrinə də necə sirayət etdiyini göstərməkdir. Milli təfəkkür tipinin dialektik qarşılıqlı əlaqəsi ilə xalq formasının yeni, bəstəkar anlayışı ilə təqdimi, Hacıbəylinin Avropa ənənəsinə zidd olan tamamilə yeni sintaktik və kompozisiya normaları yaratması ilə köhnənin və artıq qəbul olunmuşun yenidən mənalanması ilə əlamətdar oldu.

İzabella Vladimirovna bu tədqiqat işində Ü.Hacıbəylinin musiqi sintaksisi sahəsində ən parlaq bədii kəşflərini xarakterizə etməyə cəhd edir. Burada bəstəkar bir neçə yeni sintaktik növ yaradıb və o, Avropa sintaktik növlərindən qəti şəkildə fərqlənir. Musiqişünas onları şərti olaraq dövrlərin (periodların) növləri kimi səciyyələndirir: tezis – periodik inkişaf, refren prinsipinə əsaslanan struktur, melos – variantlı struktur, miqyasın sıxlaşmasına əsaslanan dövr və s. kimi qeyd edilmişdir. Tədqiqatçı bu strukturların ümumi xüsusiyyətini və eyni zamanda onların klassik dövrədən əsas fərqi bir sıra təbii ümumi xüsusiyyətlərə əsaslanan sərbəst (yarı improvizasiya) yerləşdirmə olduğunu söyləyirdi. Buna görə də eyni qrupa aid olan iki kompozisiya nəinki təfərrüatlarda, hətta mühüm göstəricilər baxımından da heç vaxt üst-üstə düşmürdü.

Hacıbəyli musiqisində melodiya və formanın ayrılmazlığı, təmtərağı və buna müvafiq harmoniyanın formayaratma vəzifəsinin zəifləməsinə qəbul edərək sırf improvizasiya kimi görünən bir çox quruluşları təhlil edib sistemləşdirə bilməyin vacibliyini, həmçinin buna bənzər melodik quruluşların təhlil üsulunun da əlbəttə ki, ənənəvi ola bilməzliyini də qeyd edir. O, xüsusilə də əsas miqyas vahidləri kimi ölçüləri deyil, sintaktik və metroritmik artikulyasiya və ya bölünmələrlə üst-üstə düşən, ya da düşməyən melodik mərhələlərin götürülməsini məqsədə uyğun sayırdı.

Kitabda həmçinin Hacıbəyli yaradıcılığında monodik musiqi təfəkkürünün təsiri nəticəsində zənginləşən fundamental yeni keyfiyyətlərdən sonata, kuplet variasiya, üçhissəli və digər formalardan da bəhs edilir. Eyni zamanda göstərilir ki, Hacıbəylinin bir çox formaları üslub baxımından “perioddan” tutmuş “sonata alleqro” formasına kimi uyğun olsa belə, yenə də Avropa klassikliyindən fərqlənir.

Abezqaz bəstəkarın məqsədyönlü yazı üslubunu belə qiymətləndirir. Bəstəkar ardıcıl olmayan və ya məsələn, qeyri-sabit orqan punktunun köməkliyi ilə dinamikanın dalğalı təzyiqi, sekventlik, tematik kənarlaşmalar və ənənəvi inkişafın digər üsulları xas deyildir. Əksinə hazırlanmamış, qəfil sıçrayışlarla melodik kul-

minasiya – zirvələrin fəthi və tədricən enən hərəkətlərlə tükənməsi xarakterikdir. Buna görə də, bu cür formaların dinamik silueti inkişafın ümumi yüksələn istiqamətinə baxmayaraq enən hərəkətli faza ardıcılığı ilə müəyyən edilir. Ümumi təsvirdən də göründüyü kimi, melodiyanın formayaratma vəzifəsinin düzgün qiymətləndirilməsi Hacıbəyli milli üslubu barədə təsəvvürləri daraldır və kasadlaşdırır.

Abəzqauz musiqi təfəkkürünün monodikliyinin mühüm nəticəsi kimi qeydlərində Hacıbəyli musiqisinin müxtəlif kompozisiya səviyyələrində milli melosun tipik elementlərinin (milli melosun tipik elementləri dedikdə mütləq şəkildə nəğmə, sekventlik, tonikaya doğru yönləndirilmiş melodiya nəzərdə tutulmalıdır) və xalq modal tərkibinin təzahür etdiyini də bildirir. Burada təzahürün həm bir-baş, həm də dolayı yolla baş verdiyini çatdırır.

Abəzqauzun “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası” (“Опера “Кероглы” Узеира Гаджибекова”) kitabında demək olar ki, bütün mövzular sadə nəğmələrin ilkin rüşeymi və vacib olan əsas element kimi kompozisiya kateqoriya təsvirlərinin əsası kimi götürülür. Nəğmələrin strukturu bir və ya eyni təməldən olan iki cümlənin bir-birindən yalnız öz oxunuşu ilə fərqlənən bir perioddur. Həmçinin burada tonikaya doğru istiqamətlənən tipoloji, tədricən enən melodiya və bir çox cəhətlərdən ona oxşar və bilavasitə həm də qapalı çərçivədə pərçimlənən harmonik ardıcılıq nəzərdən keçirilir.

O, inkişafedici sintaktik bölünmənin həm ayrıca mövzunun (period), həm də bütün rəqs səhnələrinin (rəqs-rapsodiya səhnələri) strukturu üçün eyni dərəcədə xarakterik olduğunu və bunun, məsələn, həm milli “refrenlik” (nəqərat), həm motiv səviyyəsində baş verdiyini, həm də böyük üç hissəli ariya həcmində üzə çıxdığını qeyd edir. Bütün bu təhlillər nəticəsində belə oxşarlıq və bənzətmələrdə Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı üslub cəhətdən monolit, mürəkkəb və çox özünəməxsus bir sistem kimi təzahür edir.

İzabella Abəzqauzun sözügedən tədqiqat işində Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operası ilə yanaşı, həm də, “Arşın mal alan”, xalq çalğı alətləri üçün “Çahargah” və “Şur” (1931) fantaziyaları, Nizami Gəncəvinin sözlərinə “Sənsiz” (1941) və “Sevgili canan” (1941) romans qəzəlləri, “Aşıqsayağı” triosu (1931) və Ü.Hacıbəylinin yetkin üslubunun əlamətlərini üzə çıxaran və parlaq tapıntılarla zəngin olan digər əsərlərinə də baxılmışdır.

Beş pərdəli tarixi-qəhrəmanlıq operası olan “Koroğlu” Azərbaycan musiqi tarixində özünəməxsus mövqeyinə görə Hacıbəyli üslubunun “ensiklopediyasına” çevrilmişdir. O, milli bəstəkarlıq məktəbinin formalaşması dövründə yazılmış və bununla da bu məktəbin ən yüksək nailiyyətinə çevrilmişdir. Abəzqauz bu operanın sintetik janr və dərin məzmunlu olduğunu, həmçinin bu operanın yazılması üçün bəstəkardan yüksək diqqət, konsentrasiya tələb edən yaradıcılıq qüvvələrinin səfərbər olmasının önəmini söyləyirdi. Kitabda “Koroğlu” operasının musiqi dramaturgiyasının təhlili bütün beş fəslə əhatə etmişdir, çünki, bu kitabı təqdim etməkdə məqsəd heç də bir əsərin fərdi xüsusiyyətlərini deyil, Ü.Hacı-

bəyli üslubunun ümumi və sabit amillərini öyrənməkdir. Musiqişünas-alim “Koroğlu” operasının bəstəkarın digər erkən əsərlərindən fərqlənmə səbəbini təkcə tarixi hadisələrlə deyil, həm də bəstəkarın özünün yaradıcılığında kəskin keyfiyyət sıçrayışı ilə əlaqələndirirdi.

Qara Qarayev: *“Koroğlu” operası Üzeyir Hacıbəyovun uzun və mürəkkəb yaradıcılıq yolunun ən uca və kulminasiya nöqtəsi olmaqla, heyratamiz keyfiyyətləri ilə təəccübləndirən, onu respublikamızın musiqi sənətinin ölməz nümunəsinə çevirən əsərdir. Respublikamızın opera sənətinin gələcək inkişafına “Koroğlu” operasının təsiri tamamilə göz qabağındadır. Azərbaycan bəstəkarları hələ sağlığında musiqi sənətimizin klassikinə çevrilmiş dahi Azərbaycan bəstəkarının əsasını qoyduğu gözəl ənənləri öz yaradıcılığında inkişaf etdirərək Üzeyir Hacıbəyovun parlaq partiturasını yaxından öyrənməlidirlər*” [4, s.44, 46].

Bilirik ki, Ü.Hacıbəylinin sələfləri olmayıb və məhz o, Azərbaycan bəstəkar musiqisinin yaradıcısı olmuşdur. Bəstəkarın erkən operaları olan “Leyli və Məcnun”, “Şah Abbas və Xurşud Banu”, “Əsli və Kərəm” sonsuz emosiya axını və ciddi fərqlənməyən səhnə obrazları, improvizasiya ilə oxunan mətni və milli məişət-konsert formalarından az və ya heç fərqlənməyən forması olan muğam operaları idi. Burada Abezqauz Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində opera janrında dönüş nöqtəsini rus bəstəkarlarının yaradıcılığı ilə müqayisə edir. Abezqauz “Koroğlu” operasının yaranma tarixini “Leyli və Məcnun” operasının yaranma tarixindən ayıran zaman məsafəsini M.Qlinkanın “İvan Susanin” (1836) operası ilə M. Sokolovskinin “Dəyirmançı-sehrbaz” (“Мельник – колдун, обманщик и сват” 1779, mətni dövrümüzə gəlib çatmış ilk rus komediya-məişət operası) operası və ya M.Popovun “Anyuta” (“Анюта”, rus dilində yazılmış ilk operalardan biri, 1772) operasının yaranma tarixindən ayıran zaman məsafəsi ilə eyniləşdirir.

Çox maraqlıdır ki, Abezqauzun kitabı eynilə Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının beş pərdədən ibarət olduğu kimi beş fəslə əhatə edir. Biz bunun müəllif tərəfindən bilərəkdən etdiyini yalnız ehtimal edə bilərik. Ola bilsin ki, o, bəstəkarla hörmət və izzət bəsləyərək, bəlkə də “beşlik” paradiqmasından kənarlaşmamaq məntiqi ilə hərəkət etmişdir.

Kitabdakı fəsilər aşağıdakı mövzular üzrə sıralanmışdır:

I fəsil – melodiya barədədir;

II fəsil – ritm haqqındadır. Burada ritmik fiqurasiyalar və polimetriyadan danışılır;

III fəsil – melos və sintaksisə həsr olunub. Bu fəsil səkkiz paraqraftan ibarətdir;

IV fəsil – formanı əhatə edir. Fəsildə kuplet-variasiya, üçhissəli forma, sonata forması geniş təfsir olunur. Operadakı ariyaların, xorun və əsasən də Üvertüranın hansı formada yazıldığı aydınlaşdırılır;

V fəsil – məqam melosu və harmoniya haqqındadır.

Həmçinin kitabda Hacıbəylinin bədii kəşflərinin müasir musiqi üçün hansı məqsəd və təsiri olduğu işıqlandırılır. Bunun üçün Abezqauz Hacıbəyli yaradıcılığını dövrün ən aparıcı bəstəkarlarının əsərləri ilə qarşılaşdırır.

Məlumdur ki, zəngin polifonik potensiala malik Azərbaycan musiqisi bir çox yüzilliklər boyu musiqi təfəkkürü tipinə görə əsas etibarı ilə monodik olaraq qalmışdır. Abezqauz öz tədqiqat işində qeyd edir ki, Üzeyir Hacıbəyli bu keçilməz sərhədləri aşaraq onu genişləndirdi və xalq mahnılarının, rəqslərin, muğamların təksəsliyindən harmonik özəyi götürərək onu Avropa funksional təfəkkür sistemi ilə möhkəm bağladı. “Koroğlu” operasını yazarkən artıq onun üçün folkloru köçürməyə ehtiyac yox idi. Bəstəkarın öz musiqisi milli intonasiyaların bütün zəngin kompleksini içində cəm etmişdi.

Abezqauzun “Melodiya” fəslində qarşısına qoyduğu məqsəd Hacıbəylinin melodik üslubu ilə rus və Qərbi Avropa məktəblərinin melodik üslubu arasındakı bəzi əsaslı fərqləri aydınlaşdırmaq idi. Tədqiqatçının fikrincə bu təhlil bəstəkarın beynəlxalq musiqi xəzinəsinə verdiyi obyektiv töhfəni daha düzgün qiymətləndirməyə imkan yaratmalıydı. Müəllif folklorşünas olmadığından Hacıbəyli melodiyaşınasının bütün xalq mənşəyi və əlaqələrini açmağa çalışmırdı. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarın əsərləri bu istiqamətdə dəfələrlə tədqiq olunmuşdur.

Əslində heç folklorşünaslar belə Azərbaycan ustadının melodiyaşınasındakı “müəllif” və “xalq” özülu arasındakı əlaqəni müəyyən edə bilməmişdilər. Belə olduğu halda haqlı olaraq bəstəkarın öz yaradıcılığında xalq yaradıcılığının əsaslarını yenidən düşünərək işləməsindən danışirdilər. Lakin çox vaxt oxşarlıqları dəqiqləşdirən tədqiqatçılar fərqlərə demək olar ki, toxunmurdular. Sonucda yalnız ümumi nəticələrə əsaslanmaq qalırdı, bununla da bu fikrə gəlməli olurdular ki, Hacıbəyli Azərbaycan məqamlarını major-minorun funksional sistemi ilə sintezləşdirir və milli musiqi dilini harmonik və polifonik çoxsəslilik ilə zənginləşdirir. Bu problemin həll olunmaması, inkişaf etdirilməməsi Abezqauzun tədqiqatının da sərhədlərini daraldırdı, xüsusən də Azərbaycan xalq melodiyları ilə Hacıbəyli melodiylarını hər zaman aydın şəkildə fərqləndirməyə imkan vermirdi.

Hacıbəyli melodiyaşınasının xətti qanunauyğunluqları bir çox cəhətdən onun məqam quruluşunun qanunauyğunluqlarına bənzəyir. Məlumdur ki, Azərbaycan məqam intonasiyası mürəkkəb sistemdir ki, onun təşkiləddici mərkəzi, vacib bünövrəsi tonikadır. Melodiylar da xüsusi şəkildə mərkəzləşir, ayrı-ayrı səslər və bütöv melodiylar əsas əhəmiyyət kəsb edən melodik dayaq ətrafında qruplaşdırılır. Belə mərkəzləşdirmə prosesinin aparıcı məqsədi oxunaqlıq prinsipini həyata keçirmək olmuşdur. Bəstəkar bir qayda olaraq, folklorda mövcud olan yalnız müəyyən strukturlu nəğmələri, melodik forma növlərini (tiplərini) çox diqqətlə seçirdi.

Hacıbəyli haqqındakı araşdırmalarda Azərbaycan melosunun ifadəsi adətən bu və ya digər məqama mənsubiyyətinə görə təsnif etməklə üzə çıxarılırdı. Bu yəqin ki, ən təbii yol idi. Çünki, Hacıbəyli musiqisinin tipik, əsasən folklor intonasiyaları onun milli məqam təfəkkürünün bütün sistemi ilə müəyyən edilir.

Abezqauz Hacıbəyli melodiyasında səslərin bir-birinə keçidini bir qayda olaraq diatonik kimi qeyd edir. Musiqişünas bu səslərin təkrarolunmaz rəngarəngliliyinə görə, onların öz səs tərkibinə görə bu və ya digər məqamın səs tərkibinə “borclu olmalıdırlar” ifadəsini böyük bir məntiqi təfəkkürdən irəli gələrək söyləmişdir. Azərbaycan məqamlarının incə səs nüansları bəzən eşitmə zamanı qeyri-adi xromatizm kimi qəbul edilir. Yarımtonların diatonik təbiəti, artırılmış sekundalar və digər buna bənzər intervallar Hacıbəyli musiqisində keçmiş Avropa bəstəkarlarının demək olar ki, hər hansı bir şərq melodiyasının xromatikliyi haqqında ənənəvi fikrinə ziddir. Abezqauz Ü.Hacıbəyli musiqisi ilə rus klassiklərinin “oriyental” əsərləri arasında diqqət çəkən fərqlərdən birinin də məhz buradan qaynaqlandığını nəzərə çatdırır. Həmçinin yaradıcılıq intuisiyası, uzaqgörənlik və bir çox hallarda əsl folklor materialı ilə birbaşa tanışlığın rus klassiklərinə Şərq musiqisinə mümkün qədər daha çox yaxın olmasına imkan verdiyini də qeyd edir. [3, s. 17] Lakin, major-minor sistemi çərçivəsində qalaraq oxşar effektlər əldə etmək, lad diatonikasının xüsusiyyətlərini imitasiya (təqlid) etmək üçün onlar uyğun gələn alterasiyaları əsərlərinə daxil etmişdilər.

Abezqauz Hacıbəyli melodiyasına xas olan əsas hərəkətin “dairəvilik” olduğunu söyləyir. Məsələn, “Koroğlu”nun melodiyasında əsasən bir istiqamətli gəzişməyə və tez-tez Azərbaycan musiqisinə çox səciyyəvi olan melodik təməlin yuxarıya doğru kiçik tersiyaların köməkliyi ilə hərəkətinə rast gəldiyini yazır. İ.V.Abezqauz melodiya haqqındakı fəsildə tonikaya istiqamətləndirilmiş melodiyanın kiçik hissələrə bölünməklə səsin hərəkəti, sekvensiyalıq barədə izah verir.

Abezqauz melodiya fəslində bəstəkarın art.2 və əks.3 intervallarından istifadəsinə də açıqlamalar gətirir. Artırılmış sekundaların (art.2) istifadəsi heç də milli orijinallığı və ya melodik dönmələrin xüsusi gərginliyini ifadə etmir. Çünki o qeyd edir ki, bu intervalları hər hansı bir “oriyental” musiqidə də görə bilərik. Lakin Qlinka və Rimski-Korsakov, Musorqski və J.Bizedə artırılmış sekundanın (art. 2) işlənməsini harmonik major-minorda ya xasiyyətli interval kimi, ya da əlavə kolorit, bəzək kimi, minorun VII pilləsinin artırılması ilə təfsir edildiyini deyir. Bu və ya digər halda onun üst səsi aparıcı ton funksiyası daşıyır və yuxarıya doğru can atır. Abezqauz Hacıbəylinin bu məsələdə qeyri-ənənəvi həllinin isə (burada üst səs məqamın nisbətən sabit tersiyasıdır) Avropa eşitmə təcrübəsinə zidd olduğunu, həmçinin gözləntiləri aldadaq gərginliyin natamam boşaldılmasını göstərdiyi ilə izah edir. Abezqauz melodiya kvarta, kvinta, böyük seksta, bəzən də daha kiçik tersiya həcmində gəzişdiyini qeyd edir.

Ü.Hacıbəylinin çox zaman melodiya simmetriklərdən istifadə etdiyini (“güzgüli variantlıq”, əsasən çahargah ladi çərçivəsində yazılmış melodiyalarda) və bu simmetriya çərçivəsində melodik gəzişmələrin daha çox genişlənərək, şaxələnərək bütün məqamı əhatə etdiyini yazır.

Çahargah məqamını əhatə edən melodiyanın strukturundan danışanda rus bəstəkarı Rimski-Korsakovun bu məqama müraciət etməsinə də kitabında yer

verir. O, D.Danileviçin “Rimski-Korsakovun sonuncu operaları” (M., 1961) kitabından bəzi fikirləri gətirərək izahını verir. Söhbət Rimski-Korsakovun “Qızıl xoruz” operasındakı Şamaxı şahzadəsinin mövzusunun gedir. Çahargah məqamının simmetrik strukturu bəstəkarın diqqətini çəkmişdir. Maraqlısı isə budur ki, mövzunun lad quruluşuna görə artıq dərəcədə həqiqi “Şərqə” yaxınlaşsa da, Rimski-Korsakov melodik formanın ənənəvi gəzişməsini bilərəkdən pozur. Burada məqamın mərkəzi olan “fis” səsi melodik simmetriyanın mərkəzi deyildir.

Azərbaycan xalq musiqisi ilə Ü.Hacıbəyli musiqisində sekventliyin böyük rol oynadığı hamıya məlumdur. Abezqauz burada da həll olunmamış problemlərin olduğunu oxucuya çatdırır. Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli melodiyasında dayanıqlı, hətta xalq yaradıcılığından gələn ənənəvi sekvensiya formaları, tonal və enən sekvensiyalar mövcuddur. Abezqauz Hacıbəyli əsərlərində ardıcıl pillələrlə enən sekvensiyalara daha çox rast gəlmədiyini qeyd edir. Bu zaman onların quruluş şəkli müxtəlif ola bilər: qonşu səsdən geri qayıtmaqla (“triollar”) və ya geri qayıtmadan (ikisəsli). Əgər melodiyanın hər bir səsi qonşu tondan yuxarıda təkrarlanarsa və eyni zamanda melodiya bünövrəsi təqtim güclü və ya nisbətən güclü vurğularında yerləşərsə, o zaman “zəncirvari gəzişmə” yaranar ki, bu da enən sekventlik formasını alır.

Abezqauz Hacıbəyli ilə Rimski-Korsakovun əsərlərində triol sekventliklərdən istifadənin maraqlı fərqi göstərir. Belə ki, triol gedişlərdən Rimski-Korsakov “Şəhrizad”da violinin solusunda istifadə etmişdir. Əksinə bu mövzunun ikinci elementi – a-moll-da kiçik septakkordun pillələri ilə sekvent hərəkəti rus “orientalizm” üslubunun əsas elementi olsa da Azərbaycan melodiyası üçün xarakterik olmadığını izah edir (3, s.22).

Tədqiqatçı sekvensiyaların Azərbaycan folklorunda olduğu kimi, Ü.Hacıbəyli musiqisində də üstünlük təşkil etdiyini və bu sekvensiyalardan əsasən enən hərəkətdə geniş istifadə edildiyini nəzərə çatdırır. Lakin obraz fərdiliyini çatdırmaq, məsələn, Azərbaycan musiqisində yeni olan qəhrəmanlıq obrazını yaratmaq üçün (üçüncü pərdədə Koroğlunun ariyasında orta bölmə) yüksələn sekvensiyalardan istifadə edilmişdir. Dördüncü pərdədə Nigarın monoloqu da əksildilmiş kvinta intervalı həcmində yazılmış sərbəst sekvensiyalarla dramatik-qəhrəmani səslənmə yaradır. Musiqişünas çox zaman bəstəkarın yüksələn sekvensiyalardan mənfi personajların yer aldığı epizodlarda istifadəsini də vurğulayır.

Abezqauz Ü.Hacıbəylinin melodiyasındakı digər son dərəcə vacib prinsipi genetik faktor kimi oxuma texnikası ilə bağlı olan məsafədə yüksəlməni göstərir. Melodiyanın məsafədə yüksəlişinə yaxın olan intonasiyalara rus klassiklərinin əsərlərində də rast gəlmək olur (məsələn, M.Qlinkanın “Ruslan və Lüdmila” operasından Ratmirin ariyası və Qlazunovun “Vostoçnyy romans” əsərində). O, formalaşdırma üçün digər qayda-qanunların mövcudluğunu qeyd edir. İlk öncə – milli Azərbaycan melosunun fenomenlərindən biri də – bir sıra sabit xüsusiyyətlərə malik olan, əsrlərin təcrübəsindən yaranan və dəqiqləşən üsul – melodik xətt

tin nisbətən daha böyük məsafədə uzadılmasıdır. Belə inkişaf üsulunun ən bariz folklor prototipləri aşiq havaları, eləcə də muğam formasının sonluqlarıdır. Burada melodiya kulminasiyadan (ən yüksək nöqtədən) aşağı tonikaya doğru enir. Ü.Hacıbəyli öz melodiylarında məhz bu üsuldan istifadə edir.

Abezqauz Hacıbəyli melodiylarının plastikliyini onun interval quruluşunun xüsusiyyətləri ilə bağlayır. Tədriciliyin üstünlük təşkil etməsi heç də sıçrayışların ifadəli rolunu istisna etmədiyini qeyd edir. Düzdür, Hacıbəyli Avropa musiqisinə xas olan ekspressiv sıçrayışlardan, septima, seksta, qeyri-sabit və xromatik intervallardan qaçır. Geniş interval arsenalından bəstəkarın yalnız xalis kvarta və kvintaya, əsasən məqamın dayaq pillələrinə üstünlük verdiyini deyir, çünki bu, səslənməyə sabit, sakit və obyektiv xarakter aşılayır.

Bəstəkarın melodiylarının ifadə orijinallığını əsasən onların genişləndirilmə ləngliyi ilə əlaqələndirir. Hər bir yeni tonun, hətta qonşu pillənin belə yaranması, burada demək olar ki, həmişə “intonasiya sürüşməsi” kimi hiss olunur. Tədricilik ardıcılıqla əvəz olunur, müxtəlif növ təkrarlardan, məsafədə yüksəlmələrdən geniş istifadə olunur.

Melodiyanın təhlillərindən çıxartdığı nəticələr əsasında Abezqauz bu iddia-nı irəli sürür ki, Hacıbəyli melodiya klassik və Avropa melodiylarından tək-cə ahəngdar orijinallığı ilə deyil, həm də fərqli bədii təfəkkür sistemini əks etdirən intonasiya məntiqi ilə fərqlənir. İ.V.Abezqauzun təhlillərini nəzərdən keçirdikdən sonra bu qənaətə gəlmək olar ki, Azərbaycan klassikin bədii novatorluğunun “alfa” və “omeqası” olan milli folklorun Avropa peşəkar musiqisi ilə yaxınlaşması sırf intuitiv olsa da, prinsip etibarı ilə fərqli düşüncə sistemləri arasında birləşdirici bir bağa çevrilmiş ən ümumi və estetik nümunələrin kəşfidir.

Abezqauz Hacıbəyli musiqisinin melodik qayda-qanunlarına nəzər salarkən, müvəqqəti olaraq onları ritmdən ayırır. Azərbaycan musiqisinin bədii spesifikasiyi, Şərq xalqlarının bir çoxunun musiqisi kimi həm də geniş ölçüdə əsasən ritmin ifadə vasitələri ilə müəyyən edilir. Abezqauzun fikrincə ilk peşəkar Azərbaycan bəstəkarı Ü.Hacıbəyli nəinki ritmik cəhətdən zərif olan xalq musiqisini tək-cə klassik metrika ilə uzlaşdırdı, həm də onunla peşəkar sənətdə iri həcmli formalar arasındakı kəşimə nöqtələrini tapmağa müvəffəq oldu.

Hacıbəyli əsərlərinin ritmik zənginliyi Azərbaycan xalq musiqi janrlarının zənginliyini və rəngarəngliyini əks etdirir. Əgər muğam, xalq mahnıları, rəqslər, aşiq musiqisi üçün məqam-melodik təfəkkür sistemi eynidirsə, bu janrların metro-ritmik quruluşu, eləcə də forma nümunələri həmişə dərin, bəzən də kəskin şəkildə fərqlənir. Abezqauz aşiq musiqisində deklamasiyalı oxunuş üçün özünə-məxsus və təkrar olunmaz kəskin ritmin xarakterik olduğunu qeyd edir. Vurğulu metrik xalq rəqsləri, mahnıları və mahnı-rəqslər ritmik hissəciklərin virtuoz mürəkkəbliyi ilə hopdurulmuşdur. Muğamların şıltaq, sərbəst tərənnümü isə əksinə, xanə ölçüsünə tabe olmaqdan azaddır. Nəhayət, bir sıra musiqi janrlarının spesifikasiyi ən parlaq daxili ritmik təzadların mövcudluğunu yaradır.

Azərbaycan folklorunda yalnız ritmik sənətin özünəməxsus sahəsi vardır. Bu sahə təkcə zərb alətlərinin (nağara, dəf) müşayiəti ilə ifa olunan rəqslərdir. Ümumiyyətlə, zərb alətlərinin rolu demək olar ki, bütün xalq janrlarında son dərəcə vacibdir. Azərbaycan musiqisinin milli-orijinal ritmlərini ilk dəfə olaraq peşəkar sənətə Ü.Hacıbəyli gətirmişdir.

Abezqaz “Melodiya” fəslində rus bəstəkarlarının “oriyental” əsərləri ilə Azərbaycan musiqisinin qarşılaşdırılmasını verdiyi kimi, bunu ritmlə bağlı fəslində də davam etdirir. L.A.Mazel “Melodiya haqqında” əsərində ritm haqqında yazır ki, *“rus xalq mahnılarında və XIX əsr rus bəstəkarlarının yaradıcılığında “Şərq musiqisinin” mənimsənilməsi həm də ritm sahəsində də baş vermişdir”*[5, s.172]. Əlbəttə, rus mahnısının ifadəli xarakteri və ya çılğın sinkopalı rus rəqsləri, güclü təqtidə bölünən Şərq musiqisiylə üst-üstə düşə bilmir. Lakin, digər dəyişdirmə üsulları kimi Şərq musiqisinin bu üsulu da rus musiqisi tərəfindən onun düzlüşünə və ifadəliyinə tabe olaraq asanlıqla mənimsənilmişdir.

Abezqaz rus ritminin bu cür xarakterik keyfiyyətlərinin xüsusilə “oriyental” əsərlərdə daha çox kəskinləşməsinə diqqət çəkir. O, Qlinkanın “Ruslan və Lüdmila”, Balakirevin “Tamara”, “İslamey”, “Gürcü mahnısı”, Rimski-Korsakovun “Şəhrizad”, “Mlada” və ya “Qızıl xoruz”, Qlazunovun “Raymonda” əsərlərində 6/8, 12/8 və s. kimi də ölçülərə rast gəldiyini, həmçinin müxtəlif növ sinkopaların mövcudluğunu (həmçinin güclü vurğunun parçalanması), eləcə də duol və triolların birləşməsinə də nəzərə çatdırır. Həmçinin onu da qeyd edir ki, bəzən bunlar əsl “Şərq ritmləri”nin ayrı-ayrı parlaq detalları, Şərq musiqisinə xas janrların ümumiləndirilmiş ritmik dönmələridir.

Abezqazun müddəalarından biri də bu odur ki, “oriyental” rus ritmlərinin virtuozluğu ilə müqayisədə Hacıbəyli musiqisi etnoqrafik cəhətdən təmiz sənət nümunəsi kimi görünür. O, bəstəkarın milli ritmik üslubunun bitib-tükənməyən dəyərinin dəqiq Azərbaycan üslubu olduğunu, “Şərq” üslubundan uzaq olduğunu öz təhlilləri ilə dəqiqləşdirir. Musiqişünas Azərbaycan bəstəkarları ilə rus oriyentalçılarının melodiyasındakı ayrı-ayrı texnika növlərinin oxşar cəhətlərinin də olduğunu yazır. Lakin, Abezqaz onu da qeyd edir ki, Hacıbəyli musiqi aləminə, birincisi, çoxlu yeni ritmik dönmələr, ikincisi və ən əsası isə Azərbaycan intonasiya və ritmlərini daxil etmişdir.

Abezqaz Ü.Hacıbəylinin öz operasında müxtəlif milli janr ritmlərini əhatələməyə can atdığını kitabında qeyd edir. Təmiz improvizasiya isə yalnız birinci pərdədə xanələrə bölünmədən yazılan Koroğlunun reçitativində verilir. Tədqiqatçı-musiqişünas Ü.Hacıbəyli əsərlərində “şıltaq” vurğuların, metrik quruluşu zahirən pozmayan aralıq ritmik formalarla qarşılaşdığını daha tez-tez müşahidə edir. Azərbaycan musiqisində sinkopalı ritmin musiqiyə necə təkrar olunmazlıq gətirdiyi hamıya yaxşı məlumdur.

Hacıbəyli musiqisində tez-tez xanənin güclü təqtisinin ritmik bölünməsinə rast gəlinir. L.A.Mazel belə ritmik strukturu bir sıra zərb alətlərinin təbiətindən irə-

li gəldiyini və daha çox Şərqi xalqları üçün xarakterik olduğunu dediyi halda, Abezqauz rus klassiklərinin “oriantal” əsərlərində buna analoq olan onlarca sinkopalı dönmələrə rast gəldiyini deyir (3, s.40) Qlinka, Balakirev, Rimski-Korsakov və Borodin öz dövrlərində bu ritmin xarakterini düzgün hiss etmişdilər.

Abezqauzun bir sıra Azərbaycan xalq mahnılarında etdiyi təhlillər belə qənaətə gəlməyə imkan verir ki, təsvir olunan ritmlə mahnı melodiyasının arasında müəyyən əlaqə vardır. O, bu əlaqəni aydınlaşdırmaq məqsədilə Səid Rüstəmov, Fikrət Əmirov, Tofiq Quliyevin məcmuələrindən bir neçə mahnı götürür. Nümunələrlə bəzən bir, bəzən də bir neçə xanədə ritmik şəklin xanənin güclü təqtisində bölünməsinə əyani olaraq ritmik bölünmələri not nümunələri üzərində işarələməklə göstərir.

Abezqauz bu ritmik şəklin elementlərinin formalaşdırma funksiyasının nədən ibarət olduğuna cavab axtarmağa çalışır. Məlum olur ki, ritmik parçalanmanın bütün hallarının tanış vasitələrin köməyi ilə hansısa istinad (hal-hazırkı mərhələdə mərkəzi) səsin hazırlanma anına təsadüf etdiyini müşahidə etmək çətin deyil: oxumaq, yüksəlmə və xüsusilə də burada tez-tez məsafədə yüksəlmələr daha çox yuxarıya doğru interval sıçrayışından ibarət olur.

Xanənin güclü (və ya nisbətən güclü) təqtisinə düşən bu melodik qeyri-sabit səslər ibarətin (frazı) istinad tonunu zəif və ya nisbətən güclü təqtiyə doğru geri itələyir. Onu da qeyd etməyi lazım bilir ki, əsas səsin hazırlanması-oxunması həmişə ritmik parçalanmadan öncə – hələ əvvəlki xanədə başlayır. Burada, Abezqauz çox maraqlı bir nüansa da aydınlıq gətirir. Məhz bu səbəbdən “mərkəzi” xanənin güclü təqtisində çox nadir hallarda əvvəllər müraciət olunmamış yeni bir səs yarana bilər.

Abezqauz bu halları kitabının birinci fəslində təsvir olunan qanunlara tabe olduğunu yazır. O, burada yeniliyin ənənəvi Avropa normaları baxımından qeyri-adi material parçalanmasında olduğunu göstərir. Çünki, melodiyanın yüksək dayaq nöqtələri xanənin güclü təqtisi ilə üst-üstə düşür. Abezqauz bu uyğunsuzluğun səbəbini dəqiq metrik çərçivəyə sığmayan melodiyanın hazırlanması mərhələsinin uzanması ilə izah edir.

Azərbaycan musiqisi üçün xarakterik olan güclü təqtinin parçalanması kifayət qədər geniş ifadə imkanlarına sahibdir. İlk növbədə bu üsul xanədəki vurğuların faktiki sayını artırmaqla ritmik aktivliyi gücləndirir. Məhz güclü təqtinin parçalanması “Koroğlu” operasındakı bir çox rəqslərin zərbəli ritminə və operadakı digər hərəkətli epizodlara xüsusi bir dəqiqlik verir. Lakin, əgər güclü təqti müşayiətə düşsə bu ritm kifayət qədər yumşalar. Bu xüsusiyyət də, xalq musiqi təcrübəsindən götürülüb. Belə bir texnikanın sabitliyi ona münasibətdə sinkopalıq anlayışını yaradır. Abezqauz bu təhlilləri ilə Azərbaycan musiqisinin üslub normativlərini bir daha üzə çıxarır. Sinkopalıqdan danışarkən o, bu dəfə rus klassiklərinin “oriantal” əsərlərində rast gəldiyi nümunələrlə müqayisə əsasında güclü təqtinin müşayiətə keçirilməsinin rus klassiklərinin “oriantal” əsərlərində

işlənməsinə baxmayaraq bu texnikanın güclü təqtinin bölünməsinə gətirib çıxara-
caq qədər diqqət cəlb edəcək dərəcədə olmadığını yazır. Bununla belə, burada da
geniş estetik planın fərqliliyi öz gücünü saxlayır. Abezqauzun diliylə desək,
*“Hacıbəyov üçün milli musiqi dilinin təbii normasına çevriləcək şey, rus klassik-
ləri üçün həmişə istisna və ən dərin bədii zənn olaraq qalmışdır”*(3, s.44).

“Koroğlu” operasının partiturası punktirli ritmlərlə hopdurulub. Onların ilk
və əsas mənbəyi Azərbaycan xalq musiqisinin rəqs janrı və aşır rəqs-mahnılarıdır.
Digər mənbə isə Avropa marşı və onunla qismən uyğun gələn Azərbaycan folklo-
runun janr müxtəlifliyidir. Məsələn, Heyratı muğamı. Abezqauz Ü.Hacıbəylinin
punktir ritminin digər ifadə vasitələrindən istifadə etdiyini oxucuya çatdırır. Bu va-
sitələr peşəkar Avropa sənətinin çoxəsrlik təcrübəsindən irəli gələrək qanuniləşdi-
rilmişdir. Abezqauz punktir ritmin yeni şəklini Nigarın titrəyən qəmgin ariyasında
melodiyanın punktir ritm vasitəsilə nüfuz etmiş müşayiətində göstərir.

Məlumdur ki, Azərbaycan xalq musiqisinin vurğulu hərəkətliliyi bir çox
müxtəlif şərtlərdən (güclü təqtinin bölünməsi, sinkopa, punktirli ritm, polimetri-
ya) asılıdır. Ritmik ifadəliyə təsir edən, lakin diqqətdən qaçan başqa səbəb də
vardır. Burada söhbət melodiya forşlaqların, trel və digər melizmlərin “səyi”
ilə yaranan vurğudan gedir. Bu zaman trel ilə və ya forşlaqla bəzədilmiş və sanki
“yüklənmiş” səs ifadədən daha fəal səylər tələb edir və şübhəsiz ki, melodik xə-
tdə bir növ vurğu kimi seçilir və imkan olduqca digər vurğu növlərini əvəz edir.

Abezqauz Hacıbəyliyə punktir ritmlərin “bolluğunu” bir növ bədii kom-
pensasiyaya ehtiyac kimi dəyərləndirir. Kiçik melodik ornamentlikdən prinsipçə
imtina edən bəstəkarın bu və ya digər şəkildə xalq melizmləri ilə zəngin melodi-
yasının özünəməxsus ritmik “şişkinliyini” və kövrək impulsivliyini yeni tipli
kontilenalarında bu və ya digər şəkildə qoruyub saxlamağa, bu keyfiyyətlərin iz-
siz itməsinə yol verməməyə çalışdığını diqqətə çatdırır.

Beləliklə musiqişünas bəstəkarın xalq musiqi nitqinin xalq dinləyicisinə
yaxşı məlum olan elementlərini ümumiləşdirməyə, diqqətə çatdırmağa, miqyasca
böyütməyə çalışdığını və buna nail olduğunu yazır. Əsas amil naminə təfərrüat-
ları qurban vermək, Hacıbəylinin milli üslubunun ən mühüm xüsusiyyətidir. Elə
buna görə də “Koroğlu” musiqisinin bir zamanlar həтта qulağı muğamat və xalq
mahnı sənəti ilə tərbiyə olunanlar üçün də vəhy, estetik kəşf kimi səslənməsinə
təəccüblənmək olmaz.

Abezqauz aydınlaşdırır ki, Hacıbəyli xalq-milli intonasiya sistemindəki
melizmlərdən imtina edir. Bundan əlavə, bir çox hallarda Hacıbəyli mürəkkəb
qruppettoları saxlayır, lakin onların ifasını ifəcinin ümidinə buraxmır, not mət-
nində yerləşdirir. Belə yazılmış melizmlər Nigarın ariyasında və üçüncü pərdədə-
ki Antraktda adi melizmlərlə birgə yerləşdirilmişdir.

İ.Abezqauz Hacıbəyli ritminin ən orijinal sahəsi olan polimetriya və onunla
bağlı bəzi digər ritmik mövcudluqları da öz tədqiqatlarında üzə çıxarır və izahını
verir. O, Hacıbəyli üçün heç vaxt polimetriyanın hansısa xüsusi ifadə effektinə

nail olmaq üçün istifadə edəcəyi müstəsna bir texnika olmadığını qeyd edir. Polimetrik birləşmələrin dayanıqlığı Azərbaycan incəsənətinə, belə demək mümkünsə, təbiətin bəxş etdiyi nadir keyfiyyətdir və peşəkar bəstəkarların musiqisində üslub standartı qiymətini almışdır. Həqiqətən də, bu problemin nə qədər az işləndiyini terminoloji uyğunsuzluq da sübut edir. Məlum olduğu kimi, Hacıbəyli musiqisindəki polimetrik üsulların müxtəlifliyi fərdi xarakterik strukturların sabitliyini, xüsusən də 6/8 və 3/4 ölçü işarələrinin birləşmələrini heç də istisna etmir. Ritmik birləşmələrin prinsipləri, yəni polimetrik texnikanın özü də sabitdir. Abezqauz bu sahə üzərində daha ətraflı dayanmağı vacib görür.

Hacıbəyli üçün ən az xarakterik olan xüsusiyyət ziddiyyətli ölçülərin birləşməsinin nisbətən sabit bir xarakter aldığı və bütöv düzülüş boyunca saxlanan polimetriyadır. Abezqauz Hacıbəyli əsərləri üçün xas olan, şərti olaraq dəyişən polimetriya adlandırdığı texnikanın əsas rol oynadığını qeyd edir. Çünki bu təsir adi ardıcıl üfüqi ifadədə metrik dəyişkənliyə əsaslanır.

Metrik dəyişkənlik Azərbaycan milli melosunun mühüm xüsusiyyətidir. Abezqauz vurğulayır ki, bu halda söhbət improvizasiya janrlarından və bu dəyişkənlikdən getmir, çünki, daima ölçünün dəyişilməsində ifadə olunur və ya mürəkkəb xanələrin formalaşmasına gətirib çıxarır (rus xalq mahnıları və ya rus klassiklərinin musiqisi).

Azərbaycan melodiylarının dəyişkənliyini Abezqauz daha çox daxili metrik sapmaların xüsusi sistemi kimi müəyyən etməyi vacib görür. Azərbaycan mahnılarında daxili metrik sapmaların mənbələri müxtəlifdir. Burada əsas vəziyyəni Abezqauz müxtəlif sinkopaların yer tutması ilə qeyd edir. Xüsusilə xalq mahnılarında bu sinkopalara daha mütəmadi şəkildə rast gəldiyini söyləyir.

Daha çox rast gəlinən isə motivin inversiyasıdır. Burada ardıcıl iki ritmik motivin ikincisinin birinciyə simmetrik olmasıdır, yəni biri digərinin güzgülü əksidir. Belə simmetriya xanə vurğularının dövriliyi ilə ziddiyyət təşkil edir və nisbətən güclü təqtin parçalanmasına və daha zəif olan beşinci səkkizlikdə ritmik dayanmaya səbəb olur. Nəticədə 6/8 dominant ölçüsünə etiraz edilir, çünki onunla paralel olaraq “ikinci plan” 3/4 metrik ölçüsü formalaşır.

Metroritmik dəyişkənlik Azərbaycan musiqisinin zəngin “təbii materialıdır”. Lakin, hətta Hacıbəylinin çoxsəsli fakturasında belə, təksəsli xalq mahnılarından danışmamaq şərtilə, metrin dəyişilməsi heç də hər zaman polimetrik effektlər yaratmır. Metroritmik dəyişkənliyi frazirovka və poetik mətnin xüsusiyyətləri də yarada bilər. Musiqişünas burada bir nüansı da diqqətə almağı tövsiyə edir. Əgər metrik olaraq dəyişən aparıcı melodiya fakturanın bütün komponentlərini özünə tabe edərsə, (aparıcı səs uzanan akkord və ya pauzaların fonunda səslənərsə, ya da bütün səslər sinxron hərəkət edərsə) onda polimetriyadan danışmaq mənasızdır.

Digər hal kimi isə musiqişünas bəstəkarın dəyişən melodiyanın altına ya “ostinato” bas tonunu, ya da, sadə, eyni ritmik tipli (homojen) müşayiəti qoymaqla polimetrik dəyişikliyə nail olmağı misal göstərir. O zaman iki ölçü arasın-

da daima “dəyişən” melodiya ya ritmik olaraq qalan səslərlə üst-üstə düşür, ya da sanki onlara zidd olur. Bunun nəticəsi olaraq, metrik cəhətdən aydın təqdimat çərçivəsində zamanla “polimetrik düyünlər” və ya başqa sözlə desək, bir növ dəyişən polimetriya formalaşır. Məsələn, ostinato fonunda gedən dördüncü pərdədən olan rəqsi nümunə götürərək, Abəzqauz belə polimetrik “ocaqların” simmetrik şəkildə düzüldüyünü göstərir.

Abəzqauz Hacıbəyli polimetriyasının bilavasitə təsirini, ritmlərin incə oyununu və metrik strukturların bir-birinə qarışmasını dinləyən hər kəsin hiss etdiyini diqqətə çatdırır. O, vurğuların sayının artmasının musiqini böyük ritmik güclə zənginləşdirdiyinə və gah titrək vibrasiyaya, gah da ısıltılı parlaqlığa səbəb olmasıyla izah edir.

Musiqişünas “Koroğlu” operasının bir neçə epizodlarını metrik muğam janrı (zərbi muğam) ilə müqayisə edir. Onların kompozisiyasının ritmik əsası aydın ölçülü müşayiətin və öz qanunlarına uyğun olaraq işlənən geniş nəfəsdə səslənən melodiyanın qarşudurmasıdır. Lakin, bəstəkar Koroğlunun xorla birgə olan mahnısında (“Qoy guruldasın”) polimetrikliyi qeyd etmir. Xanə ölçüsü 2/4 yazılsa da mahnı bu çərçivəyə sığmır. Abəzqauz bu mahnıda bəstəkarın hansı səbəbdən polimetrikliyi qeyd etməməsinin izahını verməyə çalışır. Öz dövründə Ü. Hacıbəylinin opera ifaçılarının imkanlarına arxalanaraq bu addımı atdığını düşünməyin ən uyğun cavab olduğu qənaətinə gəlir. Buna görə də, solistin partiyasında ölçünü bir neçə dəfə dəyişmək əvəzinə, Hacıbəyli onun stabil metrik çərçivədə yazılış şəklini mürəkkəbləşdirir. Beləliklə biz Abəzqauzun təhlillərindən bu nəticəni çıxarıq ki, Hacıbəyli polimetriyaya həm də metrikləşmiş muğamı yaradıcı şəkildə dərk etməklə gəlmişdir.

Abəzqauz Azərbaycan musiqisində xüsusi tədqiqata layiq bir ritmik fiqurun olduğunu qeyd edir. Həm bəstəkarlar tərəfindən, həm folklor toplayanların, lakin Hacıbəylinin onların arasında ilk olduğunu və bu fiqurun müxtəlif variantlarını 6/8 ölçüsündə yazdıqlarını kitabında qeyd edir. Bu ritmin Azərbaycan üçün xas olması Boleronun İspaniya, Mazurkanın Polşa üçün xas olduğu qədər vacibdir. Lakin bu ritm Abəzqauza qədər araşdırılmamış və terminaloji təyinatını almamışdı. Bəlkə də, ona o qədər öyrəşmişdilər ki, təhlil etməyi vacib bilməmişdilər. Bu ritmin çoxdan xalq musiqi ifaçıları arasında rəngarəng adı mövcuddur: “Üç badam, bir qoz”. Valsın, polonezin və ya məsələn boleronun ritmlərindən fərqli olaraq, sözü gedən fiqur Azərbaycan musiqisinin heç bir janrına aid edilmir. O, həm aşıq musiqisinə, həm də rəqslərə xarakterikdir. Ona həm lirik mahnıda, həm də rəng və təsniflərdə rast gəlmək olar. Bu cür “çoxjanrlıq” həm də bu ritmin milli tipikliyindən və obrazlı ümumiləşdirilməsindən xəbər verir.

Bəs verilmiş bu fiquru etibarlı edən nədir? Abəzqauz bu suala cavab tapmağa çalışır. Onun fikrincə bu milli metroritmin ən parlaq əlamətlərinin konsentrasiyasıdır. Birincisi 6/8 ölçü, ikincisi punktirli xarakterik daktil (üç bölgülü antik metrik ölçü, bir uzun və onun ardından gələn iki qısa hecadan ibarətdir. Bir

güclü iki zəif vurğulu hecalardan ibarət misraların yaratdığı şeir) ritm, üçüncüsü hər beşinci səkkizlikdə əlamətdar sinkopa və nəticədə buradan son çarəyin ayrılması, nəhayət sonuncu dördüncü metrin gizli dəyişikliyi. Bu ritm haqqında Abezqauz 50-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında musiqişünasların diplom işlərinin müdafiəsi zamanı baş vermiş maraqlı hadisəni xatırlayır və təəssürlərini danışır: *“Başqa respublikadan gəlmiş imtahan komissiyasının sədr-i bu ritmin milli tipikliyi barədə fəal şəkildə mübahisə edirdi. O öz etirazını bildirdiyi 6/8 ölçüsündə yazılmış bu ritmin guya ki, bir çox xarakterik ritmlərlə – siliiana, barkarola, tarantella ilə üst-üstə düşdüyünü deyirdi”*[3. s.55].

Abezqauz 6/8 ölçüdə olan bu ritmin izahını verərkən, xanədə altı deyil, beş real ifa olunacaq “ritmik hecaların” göründüyünü deyir. Beş “ritmik heca” iki aksentlə idarə olunur. Birinci vurğu ibarənin (frazanın) əvvəlində (ilk səsdə), digər vurğu isə ən sonda beşinci səsdə yer alır. Bu ritmik fiqur metrik şəbəkəyə sözsüz ki, yerləşir. Sonuncu vurğu (aksent) nə güclü, nə də nisbətən güclü təqtinin payına düşmür. Sinkopa şəklində beşinci səkkizliyə düşür. Beləliklə, bu fiqurun mahiyyəti son dərəcə özünəməxsus beş bölgülü simmetriyadadır.

Abezqauz öz işi daxilində bu ritmik quruluşu “beşhecalı Azərbaycan ritm düsturu” adlandırmışdır. Azərbaycan musiqisində ən məşhur ritm 6/8 ölçüdə olan beşhecalı ritm düsturunun bədii təsiri onun yüksək aktivliyi ilə bağlıdır. Ü.Hacıbəyli bu ritmlərə yalnız əsərlərdə yüngüllük hissi və şən dinamiklik yaratmaq lazım gəldikdə müraciət edirdi. Respublikamızda ilk olaraq Ü.Hacıbəyli Azərbaycan beşhecalılığını təşviq (hamıda bu ritmə maraq oyatmağa) etməyə başlamışdır. Musiqişünas əsl yenilikçi kimi onun qədim zamanlardan xalqın məişətini bəzəyən bu ritmik fiquru peşəkar musiqinin sərvətinə məharətlə çevirdiyini qeyd edir.

Həmişəki kimi Abezqauz yenə də rus klassiklərinin əsərlərini bu səmtə tutuşdurur. Ümumiyyətlə Abezqauz öz təhlillərində həmişə müqayisəli və müqayisəli-tarixi metoddan geniş istifadə edir. Bu da onun təhlillərini çox qiymətli edən keyfiyyətdir. Abezqauz bütün rus klassiklərinin “Şərq haqqında musiqi”sində oxşar nümunəyə yalnız iki dəfə rast gəlindiyini ehtimal edir. P.İ.Çaykovskinin “Şelkunçik” baletində “Ərəb rəqsi” və İppolitov-İvanovun “İveriya” simfonik süitasında “Laylay”. Hər iki bəstəkar öz əsərində əsl gürcü melodiyası istifadə etmişdir. “Laylay” sinkopalı ritmlə, heç bir yerdəyişməsiz və polimetriyasız səslənir. Beşhecalı punktir ibarə qeyri-adi yumşaqılıqla səslənir və o, astalayan templə hamarlanmışdır. Abezqauz Çaykovskidə isə həm də müşayətdə eyni vahid ritmik fiqurasıyaları qeyd edir. Abezqauz bu ritmin R.Qliyerin “Şahsənəm” operasında “Ənzəli” rəqsində də yer aldığını qeyd edir və bu ritmin işlənməsinin rus bəstəkarlarının əsərlərində təhlilini aparır. “Qızıl xoruzun” ikinci pərdəsindən “Şamaxı şahzadəsi” və “Dodonun rəqsi” diqqət çəkir. Təhlildən məlum olur ki, Rimski-Korsakov onun hissələrinin birinin əsasına (Allegretto 6/8, B-dur) beşhecalı dönmə qoyur, lakin burada ritmdə punktirdən istifadə olunmayıb. Rimski-Korsakov ibarəsinin “mərkəzi ağırlığı” triolla bəzədilmiş 4-cü sək-

kizlikdir, bunun hesabına axırıncı səbə düşən vurğu burada zəifləyir. Lakin, Azərbaycan ritminə bənzərlik sonuncu beşinci səkkizliyə düşən vurğunun olmasıdır. Tanış ritmik fiqur Qliyərdə müşayiətçi səsdə görünür. Qliyer bütün varlığıyla Azərbaycan folkloruna “baş vurmuşdu”. Onun “Ənzəli” rəqsində etdiyi qruplaşdırma sonuncu çərəyin təcrid olunmasına gətirib çıxarır. 3/4 ölçüsü narahatlıq yaratsa da, beşhecalı ritmin ikili xüsusiyyəti azad seçim imkanı yaradır.

Abəzqazun izahına görə Ü.Hacıbəyli 3/4 ölçüsündən “beşhecalı” xanələrin yazılmasında çox nadir hallarda istifadə edərmiş. Həmçinin Ü.Hacıbəyli xanələri Qliyer kimi 3-3 deyil, 2-2 qruplaşdırır. Bunun nəticəsində də 6/8 ölçüsünün ritmik böyüdülməsi kimi gizli altı vurğuluq qazanır (“Koroğlu” operası 2-ci şəkildən rəqs).

Musiqişünas bu xalq ritminin hər iki müəllif tərəfindən işlənməsindəki fərqləri axtarmağa çalışır. Birincisi Qliyərdə beşhecalı ibarə ona xas olan aksentliyi (vurğu) itirir: sonuncu səs hətta qruplaşmaya baxmayaraq, qəfil zəifləyir, çünki, o, xanənin 3-cü ən zəif təqtisinə düşür. Hacıbəyliydə isə bildiyimiz kimi o, çox parlaq sinkopa ilə qabardılır. Bu ibarənin əsas spesifik xüsusiyyətini – onu əhatə edən iki bərabər vurğunun simmetriyasını inkar edir. İkinci fərq birinci ilə bağlı olaraq yaranır. Qliyerin versiyasında heç bir ikilik, gizli dəyişkənlik yoxdur. Belə “texnoloji” uyğunsuzluq səslənmədə fərqə səbəb olmaya bilməzdi. “Ənzəli” rəqsində beşhecalı fiqur yumşalmış formada təqdim olunur. Onun ritmik gərginliyi (intensivliyi) hiss ediləcək qədər “soyudulub”. Lakin mübaligəsiz deyə bilərik ki, Qliyerə Azərbaycan ritminin xarici qrafik konturlarını qüsursuz təsvir etmək nəzib olsa da, eyni zamanda onun daxili ekspressiv əsasını sonadək tam açıb göstərməyə müyəssər olmamışdır.

Sonda Abəzqazun təhlillərindən bu nəticəyə gəlirik ki, Qliyer “Şahsənəm”də, ona qədər isə Çaykovski, İppolit-İvanov və Rimski-Korsakov Qafqaz ritmləri üçün ən səciyyəvisinə yaxınlaşmağa nail olsalar da, bu ritmi onun folklor təkrarolunmazlığını itirmədən not yazısına salmaq və peşəkar musiqi dilinə “tərcümə etmək” Hacıbəyliyə nəzib olmuşdur. Yada salmalıyıq ki, buna qədər Qlinka, Rimski-Korsakov və Borodin digər hallarda Şərq musiqisinin orijinal xarakterini hiss etməklə polimetriyaya inadkarcasına yaxınlaşmışdılar.

Abəzqazun “Koroğlu” operasında üzə çıxartdığı ritmlərin bəzi özəlliklərini ümumiləşdirsək deyə bilərik ki, bəstəkar sadə xanə ölçüləri arxasında gizlənərək onlara yeni rəng və yeni bədii məna vermişdir. Ola bilər ki, bütün bu üsulların hamısı yenilikçi (novatorluq) xüsusiyyətlərinə aid olmasın. Amma onların arasında elələri var ki, ya peşəkar Avropa musiqisi tərəfindən tanınmır, ya da onda o qədər geniş yayılmamışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Абасова Э.А. О новаторских принципах в творчестве Кара Караева. – Б.: Ени Несил, 2000, 20 с.
2. Аббасов А. Узеир Гаджибеков и его опера “Кероглы”. – Б.: 1956, 63 с.

3. Абезгауз И.В. Опера “Кероглы” Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. Москва, Советский композитор, 1987, 232 с.
4. Караев. К. Узеир Гаджибеков – основоположник азербайджанского оперного искусства. – Известия АН АзССР, 1948, № 12.
5. Мазель Л. О мелодии. – М.: 1952. 255 с.

Saytoqrafiya

6. http://www.karaev.net/t_int_musacad1.html

Улькар ГУСЕЙНОВА

Магистр искусств (АМК)

**ТВОРЧЕСТВО УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ
В ИССЛЕДОВАНИЯХ ИЗABELЛЫ АБЕЗГАУЗ**

Аннотация: В статье освещается жизнь и деятельность видного ученого – музыковеда Изабеллы Владимировны Абезгауз, оставившей значительный след в азербайджанской музыкальной науке XX века. В 1954-1988 годах Абезгауз вела музыкально- исторические и теоретические дисциплины в Азербайджанской Государственной Консерватории. Знакомство с ее исследованиями о творчестве Узеира Гаджибейли и Кара Караева позволяет глубже понять феномен данных композиторов. Теоретические положения и выводы монографии И.Абезгауз «Опера Узеира Гаджибекова “Кероглы”» являются солидным и достойным научным вкладом в узеиуроведение.

Ключевые слова: Изабелла Владимировна Абезгауз, Узеир Гаджибейли, опера «Кероглы», музыковедение

Ulkar HUSEYNOVA

Master of Arts (ANC)

**UZEYIR HAJIBEYLI'S CREATIVITY IN THE STUDIES
OF ISABELLA ABEZGAUZ**

Abstract: The article highlights the life and work of the scientist-researcher Isabella Vladimirovna Abegauz, who left a significant mark on the Azerbaijani musicology of the 20th century. In 1954-1988, Abegauz worked as a teacher, scientific musicologist-researcher at the Azerbaijan State Conservatory. Acquaintance with his analysis of the works of Uzeyir Hajibeyov and Gara Garayev allows us to better understand the compositional phenomenon of these geniuses. Theoretical analyzes in the book “Uzeyir Hajibeyov's Opera ‘Koroglu’” can be considered a solid scientific foundation for the science of uzeyirology.

Keywords: Isabella Abegauz, Uzeyir Hajibeyov, opera "Koroglu", musicology

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə

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

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

Требования научного журнала "Консерватория"

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

Структура статьи:

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

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

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

Requirements for “Conservatory” scientific journal

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

Structure of an article

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

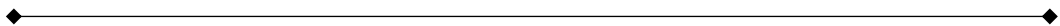
Format of the submitted article

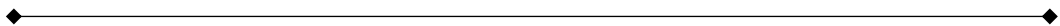
- Printed manuscript (1 copy) and its electronic version (in CD or flash memory) together with 2 reference letters should be presented. Submitted manuscript and a CD are non-refundable. Manuscript could be emailed to the journal to azconservatory@gmail.com Manuscript should be written in Azerbaijan,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

Scientific impact of the article

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

Scientific novelty of the article should be clearly indicated at the end of the article. Article will be immediately returned if the fact of plagiarism is detected in the article. Not only sentence, but also usage of the thoughts and ideas of others is considered as plagiarism. If the fact of plagiarism is detected, the author who published his work or book first to be justified. The author who has found that his work is plagiarized may complain to the Higher Attestation Commission and request the retract the scientific status of the article. In case of problems with the determination of the scientific value of the article, editorial board will make decision based on the opinions of scientific board of experts. The editorial staff may keep confidential the members of scientific board.





KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (58)

Bakı – 2023



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2023 № 1 (58), 100 s.

Yığılmağa verilmişdir: 24.03.2023

Çapa imzalanmışdır: 30.03.2023

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 180.

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru