

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
ÜZEYİR HACIBƏYLİ adına BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI

Fikrət Əmirov – 100

BƏSTƏKAR VƏ ZAMAN

Respublika elmi-praktiki konfransının

MATERİALLARI

(4-5 may 2022-ci il)

Bakı – 2022

*“Bəstəkar və zaman” Respublika elmi-praktiki konfransı
Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin 11.01.2022-ci il tarixli
03-11-14/15 nömrəli məktubuna əsasən keçirilir.*

BƏSTƏKAR VƏ ZAMAN.

Respublika elmi-praktiki konfransının materialları.

– Bakı: Mütərcim, 2022. – 336 səh.

ISBN: 978-9952-28-601-4

© BMA, 2022

TƏŞKİLAT KOMİTƏSİ

Sədr:

Fərhad Bədəlbəyli – Ü.Hacıbəyli ad. Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, SSRİ və Azərbaycanın Xalq artisti, Dövlət mükafatları laureatı, professor

Sədr müavirləri:

Gülnaz Abdullazadə – Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın Elm və yaradıcılıq işləri üzrə prorektoru, fəlsəfə elmləri doktoru, professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Nərminə Quliyeva – Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın Tədris işləri üzrə prorektoru, pedaqoji elmlər namizədi, professor, Əməkdar müəllim

Yeganə Axundova – Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın Beynəlxalq Əlaqələr və Təbii işləri üzrə prorektoru, professor, Xalq artisti

Üzvlər:

Ülviyyə İmanova – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, Əməkdar müəllim, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın “Musiqi tarixi” kafedrasının müdiri

Könül Nəsirova – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, əməkdar müəllim, professor, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının müdiri

Elmira Pənahova – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, Bakı Xoreografiya Akademiyasının elmi işlər üzrə prorektoru

Cəmilə Həsənova – Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın “Azərbaycan ənənəvi musiqisi və müasir texnologiyalar” kafedrası

Fəttah Xalıqzadə – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru

Mehriban Əhmədova – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın “Azərbaycan ənənəvi musiqisi və müasir texnologiyalar” kafedrasının professoru

Xatirə Həsənzadə – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar müəllim, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın “Musiqi tarixi” kafedrasının dosenti

Həbibə Məmmədova – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, Bakı Xoreografiya Akademiyasının elmi katibi

Mədinə Tuayeva – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın “Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq” kafedrasının dosenti

Nərgiz Hüseynova – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın “Solo oxuma” kafedrasının dosenti

Mina Babayeva – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın “Musiqi tarixi” kafedrasının baş müəllimi

Fatimə Əliyeva – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın “Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq” kafedrasının baş müəllimi

Koordinator:

Həqiqət Yusifova – Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın “Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq” kafedrasının dosenti, Doktorantura və Dissertantura şöbəsinin müdiri

MÜNDƏRİCAT

Abdullayeva Səadət

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ KAMERA MUSIQISINDƏ
MÜASİR TENDENSIYALARIN TƏZAHÜRÜ 9

Ağayeva Fəridə

NAXÇIVANIN İLK PROFESSIONAL BƏSTƏKARI..... 16

Arsalani Samaneh

AŞIQ SƏNƏTİNİN TƏŞƏKKÜLÜNDƏ MİFOLOJİ
XÜSUSİYYƏTLƏRİN SƏCİYYƏSİ..... 23

Axundzadə Rüfət

TROMPET ALƏTİ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ
YARADICILIĞINDA 31

Babayeva Leyla

VASİF ADIGÖZƏLOVUN YARADICILIĞINDA MUĞAMDAN
İSTİFADƏ YOLLARI..... 39

Balabəyova Sevinc

ZAKİR MİRZƏYEVİN “QURAMA VƏ OYUN HAVALARI”
ADLI DƏRS VƏSAİTİ HAQQINDA 48

Bayramova Nigar

QILMAN SALAHOV RƏQSLƏRİNİN DÜNYA
SƏHNƏLƏRİNDƏ TƏCƏSSÜMÜ 57

Bəkirova Günel

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO
MUSIQISINDƏ MÜASİR YAZI TEXNİKASI KONTEKSTİNDƏ
ORNAMENTİKANIN BƏZİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ 65

Əhmədova Gülnar

MUSIQİ MUZEYLƏRİNİN İNKİŞAF GÖSTƏRİCİLƏRİ 73

Əliyev Mübariz

ORTAQ DASTANÇILIQ MƏDƏNİYYƏTİ 77

Алиева Фатима

ФАКТУРНО-СТИЛЕВЫЕ И ЛАДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
КОНЦЕРТОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И СИМФОНИЧЕСКОГО
ОРКЕСТРА НАРИМАНА МАМЕДОВА 84

Амирова Эльнара

ИЗ ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕАТРА 94

Əsədžadə Gülxanım

ŞİRVAN ETNO-MƏDƏNİ MÜHİTİNDƏ
DİNİ OXUMALARIN TİPOLOJİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ 101

Əzizova Samirə

FİKRƏT ƏMİROVUN “KÜRD OVŞARI” SİMFONİK
MUĞAMININ MUSIQI ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ 107

Hüseynova Könül

RAUF HACIYEV YARADICILIĞINDA KİNO MUSIQISI 115

Hüseynova Nərgiz

BƏSTƏKAR FİRƏNGİZ ƏLİZADƏNİN OPERA
VƏ VOKAL YARADICILIĞINA BİR NƏZƏR..... 123

Hüseynova Tutu

MUSIQI TEXNOLOGİYASINDA AKUSMATİKANIN ROLU..... 132

Xalıqzadə Fəttah

MUSIQIDƏ UNİVERSALİYALAR BARƏDƏ 138

Xanbəyova Vəfa

MÜASİR AZƏRBAYCAN MUSIQISINDƏ NEOFOLKLORİZM... 146

Xəlilova Aynur

FORTEPIANO İFAÇILIĞI SƏNƏTİNDƏ OBYEKTİV
VƏ SUBYEKTİVLİYİN TƏZAHÜR XASSƏLƏRİ..... 154

İbrahimova Sevinc

“BƏSTƏKAR VƏ ZAMAN” ANLAYIŞININ, AZƏRBAYCAN
VOKAL İFAÇILIQ MƏKTƏBİNİN GÖRKƏMLİ NÜMAYƏNDƏSİ
ƏLİ HAQVERDİYEV SƏNƏTİNDƏ TƏZAHÜRÜ 160

İmanova Nigar

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO
MƏCMUƏLƏRİNDƏ RƏQS JANRINA MÜRACİƏT 171

İsgəndərli Aynur

FİRƏNGİZ ƏHMƏDOVANIN REPERTUARINDA
MÜSLÜM MAQOMAYEVİN OPERALARINDAKI QADIN
OBRAZLARININ İFA XÜSUSİYYƏTLƏRİ 179

Кенгерлинская Тамилла

УРОК «МУЗЫКИ» В ШКОЛЕ: РЕАЛЬНОСТЬ
И ПЕРСПЕКТИВЫ..... 186

Kərimova Gülnarə

AZƏRBAYCAN FORTEPIANO ANSAMBLI SƏNƏTİNİN
İNKİŞAFINDA XARİCİ VƏ MİLLİ BƏSTƏKARLARININ
ƏSƏRLƏRİNİN ƏHƏMİYYƏTİ..... 195

Qarayeva Zəhra

LEOPOLD SEMYONOVİÇ AUERİN PEDAQOJİ BAXIŞLARI 205

Qasımlı Gültəkin

CEYHUN ALLAHVERDİYEVİN MAHNI YARADICILIĞINA
ARİF MƏLİKOVUN VOKAL LİRİKASININ TƏSİRİ 211

Məlikov Fikrət

REJİSSORUN RİTM ÜZƏRİNDƏ PEDAQOJİ İŞİ..... 221

Məlikova Nigar

"XƏZƏR SAHİLLƏRİNDƏN OLAN MÖCÜZƏ"
XURAMAN QASIMOVA..... 226

Məmmədova Arzu

AZƏRBAYCAN XALQ MELODİYALARININ FORTEPIANO
ÜÇÜN İŞLƏMƏLƏRİ 233

Məmmədova Elnarə

ELMİRA NƏZİROVA – BƏSTƏKAR VƏ PEDAQOQ KİMİ..... 241

Mustafayeva Nazlı

SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROVUN MAHNI YARADICILIĞI 250

Mustafazadə Aslan

RAMİZ ZÖHRABOVUN İCTİMAİ MUSİQİ XADİMİ KİMİ AZƏRBAYCAN MUSİQİŞÜNASLIĞINA VERDİYİ TÖHFƏLƏR.....	257
--	-----

Nağıyev Emin

MÜASİR DÖVRDƏ MİLLİ NƏFƏS ALƏTLƏRİNİN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ TƏTBİQİ MƏSƏLƏLƏRİ	265
---	-----

Nəsirova Günel

NƏSİMİ YARADICILIĞININ BƏDİİ-MUSİQİLİ TƏCƏSSÜMÜ ...	272
---	-----

Насирова Кенуль

«ИГРА ВНУТРИ ИГРЫ»: ОПЕРЕТТА «АРИШИН МАЛ АЛАН» У.ГАДЖИБЕЙЛИ.....	280
---	-----

Niftiyeva Ülfət

SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROVUN MAHNILARININ MÖVZU RƏNGARƏNGLİYİ	288
--	-----

Нуруллаева Гюльнара

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В КЛАССЕ АЛЫТА РАШИДА СЕИДЗАДЕ	296
--	-----

Rəfibəyli Lalə

BƏSTƏKAR QƏMBƏR HÜSEYNLİ YARADICILIĞININ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN TƏDQIQI MƏSƏLƏLƏRİ	303
--	-----

Sultanova Sevinc

ARİF MƏLİKOVUN FORTEPIANO PRELÜDLƏRİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ	311
---	-----

Şixiyeva Aynur

FİKRƏT ƏMİROVUN VOKAL ƏSƏRLƏRİNİN MİLLİ XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN TƏDQIQI MƏSƏLƏLƏRİ.....	317
--	-----

Yusifova Həqiqət

FİKRƏT ƏMİROVUN YARADICILIĞINDA XALQ MAHNILARI	325
---	-----

Zeynallı Günel

SƏRDAR FƏRƏCOV YARADICILIĞINDA UŞAQ MUSİQİSİ	332
--	-----

Abdullayeva Səadət

*Tan Sağtürk Akademiyasının müəllimi,
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
SaadetKafkas@gmail.com*

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ KAMERA MUSIQISINDƏ MÜASİR TENDENSİYALARIN TƏZAHÜRÜ

Musiqi incəsənətinin müasir evolyusiya prosesləri özünü XX əsrdə daha parlaq büruzə vermişdir. Bəstəkar yaradıcılığı obraz və məzmun dolğunluğu əldə etmiş, musiqi kompozisiyasının yeni təcəssüm formaları, novator ifadə vasitələri tətbiq edilmişdir. Məhz XX əsrdə özünü təsdiqləmiş, formalaşma mərhələsini tamamlamış bir sıra musiqi janrlarının semantik-üslub xüsusiyyətlərində dəyişiklik baş vermişdir. Bu tendensiya özünü kamera musiqisində də göstərmişdir.

XVIII əsrdə Avropada öz inkişafının yüksək mərhələsini yaşayan kamera musiqisi bəstəkarların maraq göstərdiyi janr rəngarəngliyinə malikdir. XX əsrin I yarısından başlayaraq musiqi incəsənətinin digər sahələri ilə yanaşı, kamera janrlarının da yeni təcəssüm formaları yaranmağa başladı. Bu yeniliklərdən öncə kamera musiqi öz auditoriyasına malik, insanın daha çox fərdi dünyagörüşü və emosional aləmini əks etdirən ifadə vasitələri ilə zənginləşmişdi. Lakin XX əsrin 40-cı illərindən başlayaraq kamera musiqisinin təcəssüm faktorları hiss ediləcək dərəcədə dəyişməyə başladı. Bu özünü ilk növbədə qeyri-ənənəvi tərkiblərin tətbiqində göstərməyə başladı. “E.Vila Lobosun fortepiano, klarnet, saksafon, çeleta, arfa və gitara üçün “Mistik sekstet” (1917); A.Şönberqin klarnet, bas-klarnet, mandolina, gitara, skripka, alt və violonçel üçün “Serenada” (1924); A.Vebernin skripka, klarnet, saksafon-tenor və fortepiano üçün “Kvartet”i (1930), A.Jolivenin faqot, qoboy, klarnet, iki valturna, truba, trombon, arfa, zərbli simbala və Marteno dalğaları üçün “Delfi süitasi” (1942) və s.” [Makuşkin: 2010, s.161-162].

Bu tendensiya Azərbaycan musiqi incəsənətində təzahür edərək, ortaya maraqlı kamera əsərlərinin, qeyri-ənənəvi tərkibli ansamblarla

rın çıxması ilə nəticələnmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, belə tərkibli əsərlərin say çoxluğu daha çox XX əsrin sonu, XXI əsrin əvvəllərini əhatə edir. Bunun da bir sıra estetik, bədii-texniki və eyni zamanda sosial səbəbləri mövcuddur. Məlumdur ki, keçmiş Sovet məkanında Avropa və Qərb musiqi incəsənətinin əldə etdiyi bütün inkişaf və uğurları diqqət mərkəzində saxlamaq, eləcə də onları fərdi yaradıcılıq sahəsində tətbiq etmək qeyri-mümkün idi. Hələ 1965-ci ildə Qara Qarayevin III simfoniya da tətbiq etdiyi dodekofoniya üslubu ictimaiyyət tərəfindən birmənalı qarşılanmamışdı. Bu şəraitdə artıq Avropada vüsət almış instrumental teatr, qeyri-ənənəvi tərkibli ansambların milli bəstəkar yaradıcılığında yer tutması böyük cəsarət tələb edirdi. Digər səbəblərdən biri də belə əsərlərin dinləyicisinin estetik görüşləri, mənəvi-psixoloji cəhətdən bu musiqini dinləmək və dərk etmək ehtiyacı tam formalaşmamışdı. Müasir tələblərə cavab verən bu kamera əsərlərin yaranması həm də onu ifa etmək üçün hazırlıqlı ifaçı kollektivi tələb edirdi. Məlumdur ki, bu əsərlərdə yenilik kimi büruzə verən sadəcə onların qeyri-ənənəvi tərkibi deyil, həm də kompozisiya quruluşunda yer alan müasir ifadə vasitələri, yeni bədii-texniki ifaçılıq üsulları da mühüm əhəmiyyət daşıyır.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının uğurlu fəaliyyəti nəticəsində müasir dövrdə yeni yaranan əsərlər, xüsusilə gənc bəstəkarların yaradıcılığı diqqət mərkəzində saxlanılır, onların əsərləri mütəmadi keçirilən plenumlarda, hesab konsertlərində səsləndirilir. Lakin bu da müasir tendensiyaların əks olunduğu əsərlərin geniş auditoriyaya çatdırılması üçün kifayət deyildir. Bu baxımdan müasir internet texnologiyaları yeni musiqi ilə yaxından tanış olmağa imkan verir.

Milli bəstəkar yaradıcılığında mövcud olan qeyri-ənənəvi tərkibli ansambl əsərləri sırasında fortepiano alətinin iştirak etdiyi nümunələr də az deyildir. Qeyd edək ki, məhz bu əsərlərdə fortepiano ifaçılığının yeni istiqaməti formalaşır. Belə ki, müasir ansambl əsərlərində bəstəkarlar daha çox müxtəlif tembr rəngarəngliyi yaratmaq üçün alətlərin ifaçılıq imkanlarını daha fərqli üsullarla göstərməyə çalışır. Bu baxımdan qeyri-ənənəvi ansamblarda biz daha çox hazırlanmış fortepiano, hazırlanmış royal ifadələrinə tez-tez rast gəlirik. “Qeyri

ənənəvi səs alma vasitələri, o cümlədən hazırlanmış musiqi alətlərində ifa alətlərin akustik imkanlarını əhəmiyyətli şəkildə genişləndirmiş, illərlə qurulmuş ifaçılıq normalarını aşaraq geniş dinləyici marağına səbəb olmuşdur”. [Makuşkin: 2010, s.162].

Bu üsullardan məsələn, royalın simləri üzərinə müxtəlif əşyaların qoyulması nəticəsində yaranan fərqli tembrlər, ənənəvi klavişlərdə gəzişməklə deyil, royalın ifaçılıq üçün nəzərdə tutulmayan hissələrində toxunaraq səs çıxarmaq, pianoçunun ifa zamanı qalxaraq royalın simlərinə pizzikato üsulunu xatırladan toxunuşu, ovucla qlissando, klaster ifası və s. misal göstərə bilərik. Bütün bu vasitələr yeni səs effektləri vasitəsilə əsərin bədii ideyasını, obraz-emosional aləmini daha real cizgilərlə əks etdirmək istəyindən, eləcə də bəstəkarlıq üslubunda, musiqi ifaçılığında yeniliklər axtarışından irəli gəlirdi.

Müasir ansambl əsərlərinin daha bir səciyyəvi cəhəti instrumental teatr ənənələrinin tətbiqi ilə bağlıdır. Rus musiqişünaslarının tədqiqatlarında instrumental teatrın köklərinin qədim dini ayin və mərasimlərə bağlandığını [Petrov: 2012, s.100], daha sonra isə İ.Haydnın (“Vida simfoniyası”), L.Bethovenin (IX simfoniya), H.Berliozun (Fantastik simfoniya) yaradıcılığında rast gəldiyini, lakin bir janr kimi özünü XX əsrin II yarısında C.Keyc, L.Berio, K.Ştokhauzen, M.Kaqel, C.Kram kimi bəstəkarların yaradıcılığında təsdiq etdiyi qeyd edilir. (3)

Azərbaycan musiqisində instrumental teatr janrı dedikdə ilk növbədə Fərəc Qarayevin yaradıcılığı yada düşür. Onun bu janrda yazılmış əsərləri bəstəkarın özünəməxsus dünyagörüşünü, həyata, ətraf aləmdə baş verənlərə münasibətini ifadə edən maraqlı nümunələrdir. Instrumental teatr janrı haqqında bəstəkarın maraqlı fikirləri də bir sıra elmi mənbələrdə yer almışdır. Bəstəkar instrumental teatrı əsrlərlə formalaşmış, qayda-qanunlara, ənənələrə çevrilmiş kompozisiya quruluşlarını, bəstəkarlıq metod və üslublarını inkar edən, sanki dünyanın absurd vəziyyətinə absurd təcəssüm xüsusiyyətləri ilə etiraz edən bir janr kimi qiymətləndirir. Onun fikrincə bu janr bəstəkar və ifaçı arasında daha sərbəst əlaqələrin qurulmasına, ideyanın sanki donmuş, bütləşmiş üsullarla deyil, hərəkətli və canlı, daim yenilənən

vasitələrlə çatdırılması üçün geniş imkanlar yaradır. Burada instrumental ifaçılar həm də hadisənin iştirakçılarna, aktyorlara çevrilir. Əsərin ifadə etdiyi məzmun musiqi ilə yanaşı həm də onların səhnədə göstərdiyi oyunu, perfomansı ilə gerçəkləşir.

Bu baxımdan F.Qarayevin “Gözləyərkən”, E.Mirzəyevin “L’identification de la vengeance d’Eurydice” (Evridikanın qisasının identifikasiyası) parlaq misal ola bilər. Bu əsərlərdə ifaçılar bilavasitə səhnədə hadisənin iştirakçısıdır. “Gözləyərkən” əsərində bəstəkar istinad etdiyi ədəbi mənbədə (S.Bakket “Qodonu gözləyərkən”) yer alan qəhrəmanları sanki musiqi alətləri vasitəsilə xarakterizə edir. Hər bir ifaçı səhnəyə çıxaraq müəyyən hərəkətlər edir. Onlar aləti kökləyir, məşhur musiqi əsərlərində özlərinə məxsus solo partiyalardan parçalar, texniki tapşırıqlar (kanon) ifa edir, alətlərin yerini dəyişir və sonra səhnəni tərk edir. Bu obrazlardan biri də dirijordur. O da S.Bakketin əsərində Qodonun gəldiyi haqqında xəbər gətirən oğlanı xarakterizə edir. Əsərin təqdim edilməsi zamanı mütəmadi olaraq səhnə arxasında qapı döyülməsini təsvir edən taqqıltı səsi də gəlir. Qeyd edək ki, səhnə arxası müəyyən səslərin, mətn oxunması və s. instrumental teatr janrının üsullarından biridir.

E.Mirzəyevin əsərində ədəbi mənbə qədim əfsanədir. Onun qəhrəmanları hər kəsə tanışdır. Əsərdə Evridika müasir həyatın ədalətsizliyi, əzab-əziyyətləri altında əzilən və öz qüvvəsi ilə mübarizə aparan qadın obrazı ilə əlaqələndirilir. Onu fleyta ifaçısı canlandırır. Evridikaya qarşı qoyulan mənfi qüvvələr isə bir qrup zərb alətləri ilə ifadə olunur. İfa zamanı musiqiçilər daim səhnədə hərəkət edərək yerini dəyişir və məzmunun tələb etdiyi vizual görüntü, müəyyən rəqəslərdə dayanmalar, sanki mənfi qüvvələrin toplaşaraq Evridikanı məhz etməyə çalışmasını xatırladan fleyta ifaçısı ətrafında dairəvi toplanma və yaxud onun sanki qaçıb gizlənməsi və s.

Instrumental teatrın tərkibinin müəyyənləşməsi ilk növbədə onun ideyası, məzmunu ilə bağlıdır. Haqqında danışdığımız kompozisiyalarda bəstəkarlar obrazları təcəssüm edərkən onlara xas cəhətləri musiqi alətlərinin xarakteristikası ilə qarşılaşdıraraq seçmişdir. Xüsusilə E.Mirzəyevin əsərində yumşaq tembrə malik fleyta ilə kobud və güc-

lū səsə malik zərb alətlərinin qarşılaşdırılması, F.Qarayevin əsərində Qodonun gəlişini xəbər verən oğlanın obrazını sanki əsərin başlanmasını bildirən dirijorla assosiasiya edilməsi misal ola bilər.

Lakin bu da, ifadə vasitələrindən biridir. Çünki, məzmun və obrazlar sadəcə tembr və bədii-texniki ifaçılıq imkanlarının səciyyəsi ilə deyil, həm də əsər daxilində sanki oynadıqları “rol”la da reallaşdırılır. “L’identification de la vengeance d’Eurydice” əsərində Evridika sadəcə fleytanın yumşaq tembri ilə ifadə edilən müəyyən musiqi parçası ilə deyil, həm də ifaçının əsər boyu sanki zərb alətlərindən qaçıb gizlənməyə çalışması, səhnədə tez-tez yerini dəyişməsi ilə də xarakterizə edilir. F.Qarayevin əsərində isə obrazları xarakterizə edən vasitələrdən biri də musiqiçilərin səhnədə oynadığı rola görə davranması ilə müşahidə edilir. Məsələn, Lakkinin məlum monoloqu əsərdə musiqiçinin müxtəlif məşhur əsərlərdən ifa etdiyi kollajla təsvir edilir. F.Qarayevin özünün də söylədiyi kimi, bütün bunlar əslində musiqinin əsərdə ifadə vasitələrindən birinə çevrilməsini şərtləndirmiş olur. (Stanislavskaya: 2006)

Müasir kamera əsərlərində fortepianonun mövqeyi digər alətlərə nisbətən bir qədər fərqli xarakter daşıyır. Belə ki, musiqi alətinin səhnədə yerini dəyişməsi (ifaçı ilə bərabər) digər alətlərdə mümkün olduğu halda, bunu fortepiano və ya royal üçün tətbiq etmək olmaz. Lakin bu alətin müasir kamera musiqisinin digər janrlarında, xüsusilə müxtəlif tərkibli ansamblalarda yer alması, özünəməxsus və yeni tembr, akustik ifadə vasitələrinin tətbiqi fortepiano ifaçılığında yeni istiqamətin formalaşması ilə səciyyələnmişdir.

Fortepianonun müasir kamera ansamblarında iştirakı teatrallaşmanın bir qədər passiv xarakter daşıyan tembr faktoru ilə uzlaşır. Bəstəkarlar instrumental musiqinin səhnə görüntüsünü yaradarkən fortepianonun yerləşməsini önəmsəyərək seçilən digər alətlərlə tembr və akustik balans yaratmaq məqsədilə müəyyənləşdirir. Konsert səhnələrində adətən ifaçılar üzü tamaşaçıya doğru yönələn rakursda yerləşirlər. Müasir dövrdə isə bu prinsip demək olar ki, öz mahiyyətini itirmişdir. Xüsusilə instrumental teatr janrında bəstəkar musiqiçilərə böyük sərbəstlik verərək, onların səhnədəki hərəkətini, yerləşdiyi ra-

kursları tez-tez dəyişməyə imkan yaradır. Fiziki cəhətdən fortepiano və royalı səhnədə hərəkət etdirmək mümkün olmasa da, onun yerləşmə mövqeyi ön plana çıxır.

Ümumiyyətlə, müasir kamera musiqisində fortepiano partiyasının daha çox müasir, qeyri-musiqi xarakterli ifadə vasitələri ilə zənginləşməsi daha səciyyəvidir. Bu əsərlərdə tembr, akustika, alətin çıxara biləcəyi hər bir səs növü əhəmiyyət kəsb edir. Temperasiyalı alət olaraq fortepiano üçün bu üsullar daha cəsarətli addımlarla xarakterikdir. Əgər simli və nəfəsli qrup alətlərində 3/4 tonların istifadəsi və tətbiqi mümkündürsə, fortepianoda tembr yeniliyini bəstəkarlar ənənəvi ifa metodları ilə deyil, alətin müəyyən hissələrinə toxunmaqla, müxtəlif əşyalardan istifadə etməklə əldə etməyə çalışır. Bu baxımdan xüsusilə royalın simləri üzərinə müxtəlif əşyaların qoyulması zamanı yaranan səs boyalarını qeyd etmək olar. Burada bəstəkarın məqsədi, əsərdə ifadə etmək istədiyi fikir real həyatın insan təfəkküründə, beynində, emosional duyğularında fiziki və psixoloji təsir effektlərini olduğu kimi, bütün çılpalığı ilə çatdırmaqdır. Müasir əsərlərdə ideya, obraz, məzmunun qayəsi insan həyatının ən sadə və bəsit bir anı da ola bilər. Bəstəkar üçün qulağı ilə duyduğu hər bir səs musiqi təsiri bağışlaya bilər, sanki yaradıcılıq prosesi ətraf mühitin, təbiətin içində var olan, duyulan səslərin qovuşuğunda reallaşmalıdır.

Avropada bu tendensiya XX əsrin əvvəllərində, rus musiqisində XX əsrin 60-70-ci illərində, milli musiqidə isə XX əsrin sonunda təzahür etməyə başlamışdır. Hal-hazırda gənc bəstəkarların yaradıcılığında bu tendensiya daha parlaq büruzə verir. Bu baxımdan E.Mirzəyevin, T.Qasımzadənin, A.Qəmbərli, S.Qəni, R.Ramazanov, R.Xəlilov və başqalarının yaradıcılığı misal ola bilər. Bəstəkar əsərlərində təcəssüm etdirilən bu tendensiyalar, xüsusilə instrumental teatr janrı müasir dövrün, sosial həyatın hadisələrinə bir münasibət forması, insan həyatının ən kiçik detallarına diqqət vermək, eləcə də bəşəriyyətin global faciələrinə protest, etiraz kimi qəbul edilə bilər. Sənətkar təfəkkürünün yaradıcı sərhədlərinin geniş həddləri, ifaçılıq prosesinin teatrallaşması ona hər zaman orijinal kompozisiyalar yaratmaq imkanı verir və musiqi incəsənətinin inkişafında yeni mərhələnin səciyyəvi cəhətlərini formalaşdırır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Макушкин В.В. Современные тенденции в камерно-ансамблевой музыке. /Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 11 (192). Филология. Искусствоведение. Вып. 42. С. 161-165.
2. Петров В.О. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра. /Культура и искусство 5(11), 2012, с.99-109
3. Холопова В.Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков. Москва, 2015, 227 с.
4. Станиславская Е.И. Развитие традиции инструментального театра в творчестве композиторов советского и постсоветского пространства XX-XXI веков / <http://www.info-library.com.ua>
5. http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ KAMERA MUSIQISINDƏ MÜASİR TENDENSIYALARIN TƏZAHÜRÜ

Xülasə

Məqalə XX əsrin II yarısından yaranan müasir kamera janrlarının kəşb etdiyi xüsusiyyətlərin araşdırılmasına həsr olunmuşdur. Müəllif kamera musiqisində bəstəkarların istifadə etdiyi yeni üsul və metodlar haqqında məlumat vermiş, XX əsrin müasir janrları arasında daha parlaq xarakter daşıyan instrumental teatr janrının səciyyəvi cəhətlərini nümunələr üzərində təhlil etmişdir. Məqalədə bu janrın milli musiqi incəsənətində yer alan nümunələri haqqında da məlumat vermişdir. Məqalədə mövzu ilə bağlı rus musiqişünaslarının tədqiqatlarından istifadə edilmişdir.

***Açar sözlər:** musiqi, kamera ansamblı, instrumental teatr, müasir ifadə vasitələri.*

MANIFESTATION OF MODERN TRENDS IN CHAMBER MUSIC OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary

The article is devoted to the study of the features of modern camera genres that emerged in the second half of the twentieth century. The author provides information about the new methods and techniques used by composers in chamber music and analyzes the characteristics of the instrumental theater genre, which has a brighter character among the

modern genres of the twentieth century. The article also provided information about the examples of this genre in national music art. The article also uses scientific research by Russian musicologists.

Keywords: *music, camera ensemble, instrumental theater, means of expression.*

ПРОЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

Статья посвящена изучению особенностей жанров современной камерной музыки возникшей во второй половине XX века. Автор приводит примеры о новых методах и приемах, используемых композиторами в камерной музыке, анализирует особенности жанра инструментального театра, имеющего более яркий характер среди современных жанров XX века. В статье также представлена информация о примерах этого жанра в национальном музыкальном искусстве. В статье также использованы научные исследования российских музыковедов.

Ключевые слова: *музыка, камерный ансамбль, инструментальный театр, средства выразительности.*

Ağayeva Fəridə

*Naxçıvan Dövlət Universitetinin
İncəsənət fakültəsi Fortepiano kafedrasının
baş müəllimi, dissertant
ssebuhi@mail.ru*

NAXÇIVANIN İLK PROFESSIONAL BƏSTƏKARI

Musiqi (yunanca musike – muzaların sənəti) – gerçəkliyi səslərin vasitəsilə təsvir edən və insanların emosional vəziyyətinə, psixikasına təsir göstərən, bəşəriyyət tarixində ictimai, tərbiyəvi rol oynayan incəsənət növüdür. Musiqi sənəti insanı həyatı boyu müşayiət edir, bu beşik başında oxunan laylalarla başlayaraq, sevincli və kədərli məqamlarda səslənən musiqilər, nəğmələrdir. Şəxsiyyətin mənəvi

aləminin, əxlaqi keyfiyyətlərinin, estetik zövq və ideallarının formalaşmasında musiqi mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

“Xalq bir çox xüsusiyyətləri ilə tanınır, sayılır və dünya xalqları içərisində fərqlənir. Bu xüsusiyyətlərdən ən yüksəyi, ən böyüyü mədəniyyətdir. Hər bir xalqın mədəni irsi onun milli sərvəti, tarixi və bu günüdür. Yüksək mədəniyyətə malik olan xalq həmişə irəli gedəcək, həmişə inkişaf edəcək. Milli ideologiyamızın əsas hissəsi bizim milli-mənəvi dəyərlərimizdir. Bizim milli-mənəvi dəyərlərimizdir əsrlər boyu xalqımızın həyatında, yaşayışında, fəaliyyətində formalaşıbdır. Milli-mənəvi dəyərləri olmayan millət həqiqi millət, həqiqi xalq ola bilməz” – bu sözlər incəsənətə və mədəniyyətə xüsusi hörmət bəsləyən dahi şəxsiyyət Heydər Əliyevə məxsusdur.

Odlar yurdu Azərbaycan yer üzünün ən qədim mədəniyyət mərkəzlərindən sayılır. Azərbaycan xalqının mədəniyyəti və incəsənəti əsrlərlə cilalanmış, böyük inkişaf yolu keçərək hazırda yüksək səviyyəyə çatmışdır. Buna görə də dünyanın ən qədim və mədəni xalqlarından biri olan Azərbaycan xalqı özünün tarixi, maddi mədəniyyət abidələri, zəngin ədəbiyyatı, incəsənəti və musiqi mədəniyyəti ilə haqlı olaraq fəxr edir. XX əsr milli musiqi tariximizdə görkəmli yer tutan, Azərbaycan professional musiqisinin əsasını qoymuş dahi bəstəkar, Üzeyir Hacıbəyov yazırdı: “Qafqaz millətləri içərisində musiqiyə aid ən müstəhid olanları Azərbaycan türkləridir desək, zərrəcən mübaliğə olmaz”.

Musiqimizin inkişafı naminə Üzeyir bəyin gördüyü saysız-hesabsız yaradıcılıq, həmçinin quruculuq işləri uğurlu nəticələr vermişdir. Ü.Hacıbəyov Azərbaycan professional musiqisinin inkişaf üçün musiqi kollektivləri, tədris müəssisələri yaratmış. Əsrarəngiz təbiəti ilə məftun edən, Azərbaycanın qədim, maddi və mənəvi dəyərləri ilə zəngin diyarlarından gözəl bir güşəsi olan Naxçıvan ulu tarixi keçmişə sahibdir.

Uca Tanrı öz dərgahından bu diyara Əshabi-Kəhf kimi müqəddəs ziyarətgah əta etmiş, Nuh peyğəmbərin gəmisinin mübarək yolunu bu məmləkətə yönəltdi, məğrur Əlincə qeyrətli igidlər, dahi şəxsiyyətlər bəxş etmişdir bu diyara. Əsrlər boyu sınaqlardan cəsarətlə keçmiş dünyanın bəzəyi adlanan Nəqşi-cahan torpağı, adı kimi öz maddi

və mənəvi sərvətlərini qərinələr boyu qorumuş, inkişaf etdirərək doğma Azərbaycanımızın zəngin tarixinə şərəfli imzasını həkk etmişdir. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti böyük, geniş tarixi inkişaf yolu keçərək XX əsrdə zənginləşərək özünəməxsus yüksək səviyyəyə çatmışdır. Bu qədim diyarda Azərbaycanın bir çox görkəmli sənətkarı yetişmişdir. XVII əsr musiqi mədəniyyəti haqqında məlumat verən mənbələr içərisində Övliya Çələbinin “Səyahətnamə” əsərində deyilir ki, Türkiyə sultanları vaxtilə Azərbaycan xalqının görkəmli incəsənət ustalarını – ən yaxşı çalıb-oxuyanları və rəqqasları Türkiyəyə köçürürmüşlər. IV Murad görkəmli musiqiçi Muradağa Naxçıvanlını Konstantinopola (İstanbula) köçürmüşdür. Muradağa bəstəkarlıq qabiliyyətinə malik idi, həmçinin çahargah musiqi alətinin mahir ifaçısı olub. Eramızdan əvvəl V minilliyə aid olan Şərrur yallılarının, XVIII əsrdə zamanəsinin musiqiçisi, çahartar ifaçısı və bəstəkarı Muradağa Naxçıvanlının, dahi Aşıq Alının ustadı olan Ağ Aşıq-Allahverdi Kosacanlının Naxçıvan bölgəsindən olmaları, bu diyarda yazıb-yaratmaqları, eləcə də Naxçıvanı vəsf edən onlarca musiqi əsərlərinin yaradılması və zamanın qəddar süzgəcindən keçərək bu günümüzdə gəlib çatan, öz tərəvətini itirməyən mənbələrdir. Musiqi mədəniyyətinin inkişafında xalq yaradıcılığının – xalq mahnı və rəqslərinin, aşıq sənətinin mühüm rolu olmuşdur. Onlar öz yaradıcılıqları ilə Azərbaycan incəsənətini inkişaf etdirmişlər. Bunlardan biri Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin ilk professional bəstəkarlıq təhsili almış Məmməd Nəsirbəyovdur.

Məmməd Həsən oğlu Nəsirbəyov 1897-ci il, iyun ayının 6-da Naxçıvan şəhərində, ziyalı ailəsində dünyaya göz açmışdır. [G.İsmayılova, 2006, s. 4]. Atası tanınmış müəllim Mirzə Həsən Nəsirbəyov sevimli məktəb yoldaşı Cəlil Məmmədquluzadə ilə eyni parta arxasında oturmuş, onunla həmfikir, eyni əqidəli silahdaş olmuş, əvvəl Naxçıvanda, sonra isə İrəvan seminariyasında təhsil almışdır. Təhsil illərində demokratik hərəkatın fəal üzvlərindən olmuşdur. 1897-ci ildə seminariyanı bitirdikdən sonra Mirzə Həsən Nəsirbəyov Naxçıvandan Bakıya gəlmiş və bu şəhərdə məskunlaşmışdır. Mirzə Həsən İçərişəhərdə yaşamış və burada mədrəsənin nəzdində ibtidai məktəb

açmışdır. Nəriman Nərimanov təhsilini bitirib Bakıya gəldikdən sonra Mirzə Həsən Nəsirbəyovla eyni mənzildə yaşayaraq, birlikdə çalışmışdı. Bir ildən sonra isə təyinatla hər biri müxtəlif rayonlara işləməyə göndərilmişlər. Mirzə Həsən 1887-1935-ci illərdə Bakıda və Azərbaycanın müxtəlif rayonlarında müəllim işləmiş, ömrünü savadsızlıqla mübarizəyə həsr etmişdir. Məmmədin musiqiyə həvəsi, qabiliyyəti tədricən özünü biruzə verirdi. Məmməd təhsil aldığı məktəbin xor kollektivində iştirak edir, gözəl səsi ilə hər kəsin diqqətini cəlb edirdi. Tədricən məktəb konsertlərində solo ifaçı kimi çıxış edərək xalq və bəstəkar mahnılarını özünəməxsus yaradıcılıqla ifa edirdi. 1911-1912-ci illərdə bəstəkar Zülfüqar Hacıbəyovun Naxçıvana ikinci dəfə gəlişi və bir ilədək bu şəhərdə yaşayıb yaratması Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin, teatr sənətinin inkişafına, musiqiçilərin, aktyorların, eləcə də gənc Məmmədin yaradıcılıq həyatına mühüm təsir göstərmişdir. Musiqiyə, teatr sənətinə böyük həvəsi olan Məmməd musiqili komediyalardan fraqmentlər öyrənir, ifa edir, lirik tenor səsinin bütün imkanlarından məharətlə istifadə edirdi. Məmmədin böyük musiqi aləminə gəlişi Üzeyir Hacıbəyovun və Zülfüqar Hacıbəyovun operettalarında başlayır. Beləliklə Məmməd Nəsirbəyov bu iki nəhəng sənətkarın yaradıcılığından bəhrələnərək öz sənət yolunu müəyyən edir. Üzeyir Hacıbəylinin ilk tələbələrindən biri olan bəstəkar, musiqişünas, ictimai xadim Məmməd Nəsirbəyov XX əsrin birinci yarısından başlayaraq öz müəlliminin nəcib, məqsədyönlü işini davam etdirmiş, Azərbaycan musiqi tarixinə layiqli imzasını atmışdır.

Təkcə onu qeyd etmək kifayətdir ki, XX əsrin ikinci yarısında uşaq musiqi məktəblərində təhsil alan hər bir şagird musiqi nəzəriyyəsi fənnini Məmməd Nəsirbəyovun yazdığı “Musiqi təlimi” dərsliyindən öyrənərək sehrli musiqi aləminə qədəm qoymuşdur. Təəssüf ki, musiqi tariximizə əsərləri ilə eləcə də ictimai xadim kimi xidmətləri ilə töhfələr verən Məmməd Nəsirbəyov haqında məlumatlar mətbuatda öz əksini layiqincə tapmamışdır. 1923-cü ildə Üzeyir bəyin təşəbbüsü ilə açılan musiqi məktəbinə daxil olan Məmməd solo oxumaq fənni üzrə Aleksandr Kolotovdan, tar üzrə dərsləri muğam bilicisi Mirzə Fərəc-dən (məşhur bəstəkar Ağabacı Rzayevanın babası) alır.

Üzeyir bəy yeni nəsil bəstəkar, dirijor, musiqişünas hazırlamaq məqsədilə məktəbdə istedadı ilə fərqlənən gənclərdən ibarət dərnək təşkil edir. Bu dərnəkdə Məmməd Nəsirov, Asəf Zeynallı, Əşrəf Həsənov, Əbdülrəhim Kərimov bəstəkarlıq, dirijorluq, musiqişünaslıq sahəsində ilk addımlarını atırdılar. Üzeyir bəy şəxsən onlara rəhbərlik edir, eyni zamanda musiqi nəzəriyyəsi, harmoniya, Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları fənlərini tədris edirdi. Növbəti ildə məktəbin hesabat konsertində Məmməd Nəsirbəyov tarda “Rast” muğamını tam, ustalıqla ifa etmişdir. Məktəbin illik hesabat konserti Azərbaycanın musiqi həyatının böyük uğuru, inkişafın ilk mərhələsi idi, əlbəttə ki, təhsil sahəsində. 1927-ci ildə Məmməd Bakı Musiqi Texnikumunda təhsilini davam etdirmişdir. Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını Üzeyir Hacıbəyli, vokal fənnini Marqarita Kolotova, bəstəkarlıq üzrə Nikolay Xeyf, orkestrləşməni isə Stefan Ştrasser tədris edir. Təhsillə yanaşı, Məmməd Nəsirbəyovun əmək fəaliyyəti Azərbaycan musiqi həyatının quruculuq illərinə təsadüf edir. Üzeyir bəyin sevimli tələbəsi kimi gənc Məmməd bu quruculuq işlərində yaxından iştirak etmişdir. 1920-1922-ci illərdə Üzeyir bəyin təşəbbüsü ilə Siyasi idarənin nəzdində Azərbaycan Xalq Çalğı alətləri orkestri yaradılır. [C.Vəzirov, 2001, s. 32] Orkestrin tərkibi 70 nəfər musiqiçidən və 10 nəfər tanınmış xanəndə, müğənnilərdən ibarət idi. Məmməd bu orkestrdə tarzən vəzifəsində çalışırdı. Gözəl, lirik, tenor səsə malik olan, artıq musiqiçi kimi püxtələşən Məmməd 1919-1924-cü, 1930-1932-ci illərdə opera teatrında əvvəl xor artisti kimi, sonra isə solist kimi fəaliyyət göstərir. Üzeyir Hacıbəylini “Arşın mal alan” musiqili komediyasında Əskərin ariyasını müvəffəqiyyətlə ifa etmişdir. 1931-ci ildən Radio Komitəsində solist kimi çalışmışdır. 1932-ci ildə Məmməd Nəsirbəyov Pyotr Çaykovski adına Moskva Konservatoriyasında professor Litinskiyə kompozisiya və polifoniyadan dərslər alır. Bir ildən sonra Bakıya qayıdır və Bakı Konservatoriyasında Leopold Rudolfun, Pyotr Ryazanovun, Boris Zeydmanın sinfində təhsilini davam etdirir. Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını Üzeyir bəydən öyrənir. Məmməd Nəsirbəyov təhsil aldığı illər ərzində eyni zamanda skripka, fortepiano və valturna alətlərində ifa etməyi

öyrənir 1940-cı ildə o, Bakı Konservatoriyasının Bəstəkarlıq fakültəsini müvəffəqiyyətlə bitirir və ömrünün sonunadək sevimli müəllimi Üzeyir Hacıbəylinin imzaladığı və ona təqdim etdiyi diplomu şərəflə, layiqincə doğruldaraq dahi sənətkarın xatirəsini əziz tutur. [N.Quliyev, 1991 il, s. 24]. Məmməd Nəsirbəyov 1941-ci ildə SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının üzvü seçilmişdir. Bəstəkarın yaradıcılığında simfonik, kamera, xor musiqisi, Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün, mahnı və rəqs ansambli üçün süitalar, müxtəlif alətlər üçün instrumental əsərlər, mahnı və romanslar əsas yer tutur. Onun əsərləri tez-tez konsert salonlarında səslənib, eləcə də təhsil müəssisələrində tədris proqramına daxil edilmişdir. Bir sıra əsərləri Bakıda “Azər-nəşr”, “İşıq” nəşriyyatlarında, Moskva şəhərində çap edilmişdir. Bəstəkarın simfonik orkestr üçün yazdığı “Süita”, solist qarışıq xor və orkestr üçün “Kantata”, simli kvartet üçün “Süita”, Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri orkestri üçün “Naxçıvan” rəqs süitəsi, “Şənlik” üvertürəsi, “Nizami” süitəsi (sözləri Məmməd Rahimindir) “Qəhrəman”, “Səsə səs”, “Pambıq” dram əsərləri üçün musiqilərin partituraları, onun maraqlı yüksək səviyyədə orkestrləşmə etmək bacarığını nümayiş etdirir. Fortepiano üçün “Sonata”, “6 sonatina”, “Fantaziya”, “Ekspromt”, “6 Prelüdiya”, “9 fuqa”, “Qaytağı”, “4 əl üçün 9 fortepiano pyesi”, 12 xalq mahnısının işlənməsi Nəsirbəyovun zəngin fortepiano yaradıcılığından xəbər verir. Əsərlərinin siyahısından göründüyü kimi, fortepiano musiqisi bəstəkarın yaradıcılığında əsas yer tutur.

Bizə isə görkəmli bəstəkar, musiqişünas, ictimai xadim Məmməd Həsən oğlu Nəsirbəyovun zəngin irsini yaşatmaq, gələcək nəsillərə çatdırmaq qalır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Vəzirov C. İllərin nəğmə yaddaşı. Bakı. 2001.
2. İsmayılova G. Naxçıvan Bəstəkarlar Təşkilatı. 2006.
3. Qulamova J. Naxçıvan Muxtar Respublikası Bəstəkarlar Təşkilatının 30 ildə keçdiyi yaradıcılıq yolu. Bakı. 2010.
4. Quliyev N. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən. Bakı. 1999.
5. Kərimov R. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən. Vokal ifaçılıq sənəti. Bakı. 2006.
6. Kərimov R. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən. Bakı. 2012.

NAXÇIVANIN İLK PROFESSIONAL BƏSTƏKARI

Xülasə

Məqalə dahi sənətkar Üzeyir Hacıbəylinin tələbəsi olmuş bəstəkar Məmməd Nəsirbəyova həsr olunub. Məmməd Nəsirbəyov Azərbaycanın əsrarəngiz guşələrindən biri olan Naxçıvanda doğulub. Üzeyir Hacıbəyli Naxçıvan musiqi mədəniyyətinə böyük qayğı ilə yanaşırdı. Bəstəkarın uşaqlar üçün yazılmış bir sıra əsərləri var. Nəsirbəyov peşəkar musiqi təhsili almış ilk Naxçıvanlı bəstəkardır. Məqalədə həmçinin Naxçıvan musiqisinin tarixi və aşiq yaradıcılığı haqqında da məlumat verilib. Milli yallı rəqslərinin də musiqi tarixinin inkişafında böyük rolu olmuşdur.

Açar sözlər: Naxçıvan, Məmməd Nəsirbəyov, Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, musiqi, aşiq, yallı.

ПЕРВЫЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ КОМПОЗИТОР НАХЧЫВАНА

Резюме

Статья посвящена азербайджанскому композитору Мамеду Насирбейли, учителем которого был выдающийся гений Узеир Гаджибейли. Родился Мамед Насирбейли в одном из изумительных уголков Азербайджана, в городе Нахчыван. Узеир Гаджибейли уделял большое внимание музыке Нахчывана. Композитор написал множество произведений для детей. В Нахчыване Насирбеков был первым композитором, получившим профессиональное образование. Также в статье дана информация об историческом начале музыки в Нахчыване, о творчестве ашугов. Народные танцы яллы, также сыграли важную роль в развитии культуры.

Ключевые слова: Нахчыван, Мамед Насирбеков, Узеир Гаджибейли, композитор, музыка, ашуг, яллы.

THE FIRST PROFESSIONAL COMPOSER OF NAKHCHIVAN

Summary

The article is dedicated to the composer Mammed Nasirbekov. He was born in one of the amazing corners of Azerbaijan in the city of Nakhchivan. Nasirbekov's teacher was the outstanding genius Uzeyir Hajibeyli. Uzeyir Hajibeyli paid great attention to the musicians of Nakhchivan. Nasirbekov

was the first trained professional composer in Nakhchivan. The article also provides information about the historical beginning of music in Nakhchivan about the work of ashugs of music in Nakhchivan. Yally folk dances play an important role in the development of culture

Keywords: *Nakhchivan, Mammed Nasirbekov, Uzeyir Hajibeyli, composer, music, ashug, yally.*

Arsalani Samaneh

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
arsalanisamane@gmail.com*

AŞIQ SƏNƏTİNİN TƏŞƏKKÜLÜNDƏ MİFOLOJİ XÜSUSİYYƏTLƏRİN SƏCİYYƏSİ

Aşıq sənəti – qərinələr adlanmış, uzun bir tarixi yolu qət edərək, bu keşməkeşli yolda qarşısına çıxan bütün maneələri dəf edərək bu günümüzdə kimi gəlib çatmış sənət növü, musiqi mədəniyyətimizin əsas qollarından biridir. Aşıqlıq sənəti şifahi ənənəyə əsaslanaraq, ustaddan şeyirdə öyrədilməklə nəsil-dən-nəslə ötürülərək bu gün də öz ilkin formasını, ifa tərzini və mahiyyətini qoruyub saxlamaqdadır. Bu sənət yarandığı ilk dönmədən mənsub olduğu xalqın adət-ənənəsini, ictimai həyat tərzini, estetik zövqünü, sevgisini, qəhrəmanlığını və s. əks etdirir.

Türk xalqlarının musiqi mədəniyyətində yer almış Aşıq sənəti, bu xalqların yerləşdiyi ərazi baxımından çox geniş bir coğrafi məkanı əhatə edir. Azərbaycanlı ədəbiyyatşünas, folklorşünas-alim, Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin sədri Məhərrəm Qasımlı özünün 2011-ci ildə nəşr olunmuş “Ozan-Aşıq sənəti” kitabında yazır ki; “...*aşıq sənəti Qafqaz, İran, Anadolu kimi irimiqyaslı coğrafi çevrədə məskundur*”. [M.Qasımlı, 2011, s.5-6]

Aşıq sənətinin mövcud olduğu coğrafi ərazini daha geniş miqyasda əks etdirən Türk alimi, ədəbiyyatşünas Ali Kafkasyalı özünün “İran türkləri, aşıq mühitləri” adlı kitabında qeyd edir ki; “*Türklərin, tarixin ən eski çağlarından beri Çin seddindən Tuna boylarına, Si-*

birya tundralarından Hint Okyanusu ile Büyük Sahra çölünə kadar uzanan geniş bir coğrafiyada, çeşitli kültür və medeniyet çevrələri içərisində aynı anda, ya da dəyişik zamanlarda kendi özgün kültürləri ilə varlıklarını sürdürüp etkili oldukları bilinməkdədir". [A.Kafkasyalı, 2006, s.17]

Deməli Aşiq sənətinin təşəkkülünün, formalaşmasının təməlini adıçəkilən ərazilərdəki türk xalqlarının qədim tarixi qaynaqlarında axtarmalıyıq. Həmin qaynaqlarla tanış olduqda, bu ilk yazılı mənbələri mənimsədikdə Qam, Baxşi (Baksı), Şaman, Bağ (Bayı), Dədə Qorqud kimi mifik obrazlarla tanış oluruq.

Məlumdur ki, qədim insan dünyaya göz açdığı gündən yaşadığı mühiti, həyatı boyu baş verən hadisələri yaxşıya, pisə, xeyirə, şərə ayırmışdır. O, günəşin, istinin, suyun, yaşıllığın xeyir verdiyini, soyuğun, qaranlığın, çovğunun, uçqunun və s. xəstəlik, bədbəxtlik gətirdiyini müşahidə etsə də, bunların hansı səbəbdən baş verdiyini anlaya bilmirdi. İbtidai təfəkkür ətraf gerçəkliyin əsl mahiyyətini dərk edə bilmədiyindən qədim insan bütün bu hadisələrin arxasında gözəgörünməz qeyri-adi qüvvələrin olduğunu güman edərək günəşə, suya, küləyə, oda, ağaclara, heyvanlara, göy cisimlərinə və s. sitayiş etmişdir. Belə qeyri-adi qüvvələrə səcdə etmək, tapınmaq qədim insanda mifik dünyagörüşünün yaranmasına səbəb olmuşdur. Özünə müqəddəs saydığı qeyri-adi qüvvələri obrazlaşdıran qədim insan sağlam həyat, xoş güzəran uğrunda, eləcə də dərd, bəla, aclıq və xəstəliyə düçar olmaması üçün təxəyyülündə canlandırıdığı həmin müqəddəs qüvvələrin ruhlarına müraciət edər, qurbanlar kəsər, müəyyən ayinləri icra edəmişlər. Bu ayinlərdən ən vacibi insanı ruhlar aləminə apara bilən, daha çox duyğulandıran, ehtizaza gətirən və əhvalının dəyişməsinə səbəb olan musiqi idi. Musiqinin ruhlar aləmi ilə bağlılığı haqqında rus musiqişünas-alimi, folklor tədqiqatçısı Viktor Sergeyeviç Vinqradovun 1958-ci ildə nəşr olunmuş "Qırğız xalq musiqisi" («Киргизская народная музыка») adlı kitabında yazılır ki; *"Musiqili mərasim və ya folklor aktına fəvqəladə marağın mifoloji qaynağı daha güclü və qabarıq idi. Çünki əski mifik təsəvvürə görə musiqi o biri dünya, ruhlar aləmi ilə bağlı idi və məhz buna görə də magik qüvvə sayılırdı"*. [В.Виноградов, 1958, с.64-65]

Türk xalqlarının ilkin mənbələrində müqəddəs sayılan “qopuz” alətinin Dədə Qorqud tərəfindən yarandığı nəql olunur. Həmin mifik rəvayətə əsasən, musiqinin ölməzlik gətirəcəyindən xəbərdar olan Dədə Qorqud ormanları gəzib dolaşaraq istədiyi musiqi alətini düzəltmək niyyətində idi. Amma nə qədər cəhd etsə də istədiyi aləti yarıda bilmirdi. Müxtəlif ağaclardan ayrı-ayrı ölçü və formalarda alətlər hazırlayırdısa da, zəhməti boşa çıxırdı. Bir gün o, yenə də ağac axtarışı ilə meşədə gəzərkən şeytanlar qarşısına çıxır. Şeytanlar ondan nə axtardığını soruşduqda, Qorqud qopuz düzəltmək istədiyini, ancaq məqsədinə nail ola bilmədiyini söyləyir. Şeytanlar gülüşüb uzaqlaşdıqda Qorqud gizlənə-gizlənə onları izləyir. Qorqudun getdiyini güman edən şeytanlar bir-birlərinə dedilər; “Qorqud özünə nəhaq əziyyət verir. O, qopuzu düzəldə bilməyəcək”. Daha sonra şeytanlar qopuzu hansı ağacdən və necə düzəltməyi, onun çanağına dəvə dərisindən necə üzlük çəkməyi, at tükündən neçə tel hazırlayıb bağlamağı yerli-yerində biri-birinə danışdılar. Onların danışdıqlarını bütün incəliklərinə qədər yaddaşında saxlayan Dədə Qorqud lazım olan ağacı tapdı, şeytanların söylədiyi üsulla sehirli qopuzunu yaratdı [B.Жирмунский, 1974, с.553]. Beləliklə, Dədə Qorqud “qopuz” düzəltməyi və onu necə çalmağı şeytanlardan – ruhlar aləminin məxluqlarından öyrənir.

Həç təsadüfi deyil ki, türk xalqlarının inancında, xüsusilə də İslamdan sonrakı dövrlərdə musiqi aləti “şeytan əməli” adlandırılmışdır. Onun şeytanlarla əlaqələndirilməsi, magik gücə malik olması məhz eposlardakı rəvayətlərlə səciyyələnir. Türkmənlərin eposunda Dədə Qorqudun “qopuz” yaratmasına oxşar rəvayətdə baxşılardan piri, ustadı olan Baba Qambar da “dütər”in yaradıcısı kimi göstərilir. Eyni məzmunu malik olan bu rəvayətlərdəki yeganə fərq alətin yaradılmasında Baba Qambarla şeytanın şəriklənməsidir. Rəvayətdə deyilir ki, Baba Qambar aləti düzəltməyə də, onda səslənməni əldə edə bilmirdi. Şeytan dütərdə sehirli səsi yaratmağın sirrinə ağah olduğunu söylədikdən sonra onunla şərt bağlayır. Əgər Baba Qambar soruşanlara “dütər”i onunla şərikli yaratdığını söyləsə, bu sirri açacaqdır. Ələcsiz qalan Qambar razılaşmalı olur. Şeytan “dütər”in boğaz hissə-

sindəki hansı nöqtəyə pərdə bağlamaq lazım olduğunu Baba Qambar öyrədir. Şeytanın məsləhətilə dütar dilə gəlir. Obasına qayıdan Qambar insanları başına yığıb dütarı səsləndirir. Onun sehirli, cazibədar səsinə heyran qalan insanlar aləti necə yaratdığını soruşdular. Qambar başına gələn hadisəni danışaraq, əli ilə alətin yeni pərdəsini göstərib; *“Hər şey bu şeytan pərdəsinin başındadır”* – deyir. Elə o vaxtdan da dütarın səslənməsinə səbəb olan pərdə “şeytan pərdəsi” adlanmağa başlayır. [B.Басилов, 1970, c.57]

Bu səbəbdəndir ki, qədim türklərin ibtidai təfəkküründə musiqiyə, musiqi alətinə və onun ifaçısına qeyri-adi münasibət, mifik inanc yaranmışdır. Hər bir türk xalqının eposunda canlandırılan mifik qəhrəmanlar gələcəkdən xəbər bilən, ruhçağıрма qabiliyyəti olan görücü, baxıcı, bilici obrazında müxtəlif ayinləri icra edərkən musiqi alətlərindən istifadə etmişlər. Məsələn, Dədə Qorqud “qopuz” aləti ilə, Baba Qambar “dutar”la yaddaşlara həkk olunubsa, Altay xalqlarında dini ayinləri Şaman bir üzü dəri ilə örtülmüş, “dəf” alətinə oxşar, böyük diametrə malik “düngür” aləti ilə icra edir. Ayinin icrası zamanı zərb alətindən çıxan ecazkar səslər geniş bir əraziyə yayılır. Bu ifası ilə Şaman ruhlar dünyasına müraciət edərək hər hansı bir bədbəxt hadisənin qarşısının alınmasına çalışır. Belə mərasimlərdə Şamanın təkcə “düngür” çalması deyil, sözlə söylədiyi, uca səsle oxuduğu müxtəlif duaları, eləcə də müəyyən hərəkətlərlə rəqs etməsi də müşayiət olunur. Bu mərasim haqqında yuxarıda adını çəkdiyimiz folklorşünas-alim Məhərrəm Qasımlı 1996-cı ildə çapdan çıxmış *“Aşıq sənəti”* kitabında qeyd edir ki; *“Musiqi-söz-rəqs magiyasının əsas ifaçısı və təmsilçisi olan qam-şaman qəbilənin, tayfanın, ümumiyyətlə toplaşmış halında yaşayan ibtidai icmanın müşkülünü həll edən, dolaşığa düşmüş, çətin işini asana çevirən, gələcəkdən xəbər gətirən, mənsub olduğu ocağı (etnosu) bəd ruhlardan, qorxu və bəlalardan qoruyan, şadlıq yığıncağını təşkil edən, xəstələrə şəfa verən bilici – yolgöstərici, idarəedicisi ruhani xadim idi”*. [M.Qasımlı, 1996, s.10]

Dünya təkamülə doğru getdikcə, insan təfəkkürü ibtidai çərçivədən çıxaraq aliləşdikcə mifoloji mərasimlərin mahiyyəti də dəyişməyə başlamışdır. İslama qədər mövcud olan bir çox dini ayinlər; cadugərlik, falçılıq, ruh çağırma və s. İslam dini bərqərar olduqdan sonrakı dövrlərdə

məhdudlaşdırılmışdır. Zaman dəyişdikcə adları çəkilən mifik obrazlar mənsub olduğu xalqın eposuna, dastanına çevrilmiş, həmin mifik obrazları yaşadan real sənətkarlar (sarınqçı, şırşı, akın, şayır, qayçı, olonxoçu, ozan və s.) meydana gəlmişlər. Bu səbəbdəndir ki, xalq içindən çıxmış qəhrəmanlar, bəhədiqlər haqqındakı söyləmələrdən, hekayətlərdən, boy-lardan ibarət “Oğuz Kağan”, “Alp Ər Tonqa”, “Alpamış”, “Dədə Qorqud”, “Manas”, “Koroğlu” və s. dastanlar bu günəçən yaşamaqdadır.

Əsrlər, qərinələr ötüb gəlmiş bu dastanlar yarandığı xalqın varlığını, simasını əks etdirdiyindən hər zaman sevilib, oxunub, öyrənilib. Bu dastanlarda müxtəlif mifik inanclarla bağlı hadisələr işıqlandırıl-sa da, heç bir zaman öz dəyərini və mahiyyətini itirməmişdir. Məsələn; bu gün aşıqlarımızın oxuduğu, xalqımızın sevə-sevə dinlədiyi “Koroğlu” dastanında nəql olunur ki, Qırat oğurlandıqdan sonra atının sorağıyla paşa sarayına gələn Koroğlu libasını dəyişərək özünü aşiq kimi qələmə verir. Paşa onu Koroğlu haqqında və onun atı Qırat barədə sorğu-suala çəkdikdə, günlərin birində oğurlanaraq, gözləri bağlı vəziyyətdə Çənli-belə, Koroğlunun yanına aparıldığını, qaçırılma səbəbinin isə məhz Qırat olduğunu danışır. Belə ki, Qıratın növbəti dəfə dəliliyi tutur, heç kimi yaxınlığına buraxmır və heç bir dava-dərmanla da sakitləşmir. Koroğlunun təbib dostu atın cini olduğunu və bu cinin çıxması üçün aşığın üç gün, üç gecə atın yanında saz çalib oxumasının vacib olduğunu bildirir. Bu yolla atın sağaldığını eşidən paşa aşiq hesab etdiyi Koroğlu-nu Qıratın yanına buraxır. [Koroğlu, 1965, s.176-177]

Dastanın bu hekayəsində atın cininin saz çaldırılması ilə çıxma-sı, yəni atın sağalmasında musiqinin bir nüfuzətmə vasitə kimi göstə-rilməsi qədim mifik inanca bağlansa da, müasir dövrümüzdə yenə də həvəslə oxunur, dinlənilir.

Tarixi mənbələrdən aldığımız bilgilərə əsasən məlum olur ki, oğuz türklərindən sayılan İran və Azərbaycan xalqlarının bugünkü aşıqlıq sənəti, kökü Dədə Qorquda bağlanan “ozan” məfhumu ilə əla-qədardır. Xalq dastanlarımızda təsvir olunan ozanlar ilkin dövrlərin ruhanisi, təbib, musiqiçisi, tayfa ağsaqqalı, məsləhətçi və yardımçısı kimi ad-sana malik olmuşlar. Bu gün yalnız musiqiçi və söz sənətkarı kimi tanınan aşiq keçmişdə ozan kimi bir çox səlahiyyətlərə malik idi. Məsələn, “Kitabi Dədə Qorqud” dastanının “Dirsə xan oğlu Bu-

ğacın boyu”nda Bayındır xanın buyruğuna əsasən möhtəşəm bir şənliyin qurulduğu nəql olunur. Bu şənliyə Oğuz yurdunun hər bucağından cəngavərlər, hünərli ərənlər, ox atan, at oynadan igid cavanlar, adlı-sanlı pəhləvanlar axışib gəlmiş, zurna və təbillərin müşayiətilə müxtəlif yarışlar, əyləncəli tamaşalar nümayiş olunmuşdur. Burada qeyd olunur ki, doqquz ay qaranlıq tövlədə bəslədilmiş döyüşkən buğanı üç pəhləvan sağdan, üç pəhləvan isə soldan zəncirlənmiş vəziyyətdə yarış meydanına gətirərkən, gözü qızmış buğa pəhləvanların əlindən qurtularaq, meydanın kənarında al-əlvən rənglərlə bəzədilmiş, qız-gəlinlərin durduğu istiqamətə hücum etmişdir. Bu zaman Dirsə xanın 15-16 yaşlarında olan oğlu meydana atılmış, təkbaşına buğa ilə vuruşmuş və ona qalib gələrək öldürmüşdür. Xalqın rəğbəti-ni qazanan bu gənc mükafatlandırılmağa nail olduğunu sübut etmişdir. Bayındır xanın buyruğu ilə Dədə Qorqud həmin cavana ad qoymalı idi. Dədə Qorqud da meydanda göstərdiyi hünərə görə, azğınlaşmış buğaya qalib gəldiyi üçün gənc igidə Buğac adı vermişdir [Kitabi-Dədə Qorqud, 1977, s.22-23].

Dastanın digər bir rəvayəti, “Baybörənin oğlu Bamsı Beyrək bo-yu”nda Beyrək öz adaxlısı Banıçiçəklə evlənmək istəyini atasına bildirir. Baybörə qızın Dəli Qarcar adlı bir qardaşı olduğunu, Banıçiçəyi istəyən hər kəsi öldürdüyünü bildiyi üçün Qalın Oğuz bəylərini evinə dəvət edir və onlardan məsləhət alır. Oğuz bəylərinin məsləhəti ilə qızı istəməyə Dədə Qorqud getməli olur. Onun gəlişi səbəbini öyrənən Dəli Qarcar hirsənərək qılınca əl atır. Bu zaman Dədə Qorqud dua edir, ona qılinc qaldıran Qarcara; “Vursan, əlin qurusun” deyir. Allahın əmri ilə Dəli Qarcarın qılinc qaldıran əli yuxarıdan asılı qalır. Dədənin istəyi qəbul olunur. Sonra Qarcar Dədə Qorquddan şəfa istəyir, onu sağaldacağı təqdirdə bacısını Beyrəyə verməyə razı olur [Kitabi-Dədə Qorqud, 2004, s.207].

Dastanın belə nümunələrində Dədə Qorqudun mifik keyfiyyətləri qabarıq şəkildə əks edilmişdir. Ozanların piri, ustadı və hamisi sayılan Qorqud özü ilk ozan olmuş, ilk oğuznamənin yaradıcısı və söyləyicisi, eləcə də Qopuz havalarının ilk bəstəçisidir. Musiqiçi və söz sənətkarı

olan ozan xalqı qələbədən-qələbəyə aparən hərbi yürüşlərin, toy-düyün mərasimlərinin, müxtəlif bayram və el şənliklərinin çalıb-çağıranıdır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Dr. Ali Kafkasyalı İran türkləri, aşık mühitləri. Erzurum, 2006, 314 s.
2. Kitabı Dədə Qorqud. Tərtib edəni Həmid Araslı. Bakı, “Gənclik”, 1977, 184 s.
3. Kitabı-Dədə Qorqud (Əsil və sadələşdirilmiş mətnlər). Tərtib edəni: Samət Əlizadə. Bakı, “Öndər nəşriyyat”, 2004, 376 s.
4. Koroğlu (Tərtib edəni M.H.Təhmasib). Bakı, Azərənşr, 1965.
5. Qasımlı M.P. Aşiq sənəti (Qaynaqları, tarixi yaranışı və mühitləri). Bakı, “Ozan” nəşriyyatı, 1996, 260 s.
6. Qasımlı M.P. Ozan-Aşiq sənəti. Bakı, “Uğur” nəşriyyatı, 2011, 304 s.
7. Басилов В.Н. Культ святых в исламе. Монография. Москва, «Мысль», 1970, 144 с.
8. Виноградов В.С. Киргизская народная музыка. Фрунзе, «Киргосиздат», 1958, 153 с.
9. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л., изд. «Наука», 1974, 727 с.

AŞIQ SƏNƏTİNİN TƏŞƏKKÜLÜNDƏ MİFOLOJİ XÜSUSİYYƏTLƏRİN SƏCİYYƏSİ

Xülasə

Məqalədə Ozan-aşiq sənətinin təşəkkül tapmasında mifoloji dünya-görüşünün yaranması və bu sənətin təkamül prosesləri təhlil olunur, türk xalqlarının Aşiq sənətində dastanların mühüm əhəmiyyət kəsb etməsi vurğulanır. Hər bir xalqın eposunda təsvir olunan mifik qəhrəmanların ruhlar aləmi ilə əlaqəsini, qeyri-adi bacarıqlarını təsvir edən rəvayətlərdən nümunələr göstərilir.

Mifik inanclara əsaslanaraq inkişaf tapan və gələcəkdə bir sənət kimi püxtələşən aşiq yaradıcılığında sinkretikliyin; musiqi alətində çalmaq, oxumaq, rəqs etmək kimi bacarıqların haradan qaynaqlandığı məqalədə göstərilən mənbələrlə təsbit olunur.

Açar sözlər: *Ozan sənəti, Dədə Qorqud, mifik inanclar, dastan, ruhlar aləmi, qopuz.*

ХАРАКТЕРИСТИКА МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ В ФОРМИРОВАНИИ АШУГСКОГО ИСКУССТВА

Резюме

В статье анализируется возникновение мифологического мировоззрения в становлении искусства Озан-ашугов и эволюционные процессы этого искусства, подчеркивая значение эпоса в искусстве ашугов тюркских народов. Примеры легенд, описывающих связь мифических героев с миром духов и их необыкновенные способности показаны в эпосе каждого народа.

В статье выявляются истоки синкретизма; навыков игры на музыкальном инструменте, пения и танца в творчестве ашугов, развившийся на основе мифических верований и созревший в дальнейшем как искусство.

Ключевые слова: *Озанское искусство, Деде Горгуд, мифические верования, дастан, мир духов, гопуз.*

FEATURES OF MYTHOLOGICAL FEATURES IN THE FORMATION OF ASHUG ART

Summary

The article analyzes the emergence of a mythological worldview in the development of the art of Ozan-ashugs and the evolutionary processes of this art, emphasizing the importance of the epic in the art of the ashugs of the Turkic peoples. Examples of legends describing the connection of mythical heroes with the world of spirits and their extraordinary abilities are shown in the epic of each nation.

The article reveals the origins of syncretism skills of playing a musical instrument, singing and dancing in the works of the ashugs, which developed on the basis of mythical beliefs and later matured as an art.

Key words: *Ozan art, Dede Gorgud, mythical beliefs, dastan, spirit world, gopuz.*

Axundzadə Rüfət

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Nəfəs və zərb alətləri” kafedrasının dosenti,
əməkdar artist
farizzzz@mail.ru*

TROMPET ALƏTİ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA

Mis nəfəs alətləri qrupuna aid olan trompet özünəməxsus tembr və ifaçılıq xüsusiyyətlərinə malikdir. Avropanın digər nəfəs alətlərindən fərqli olaraq, trompet alətinə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında nisbətən az yer verilmişdir. Eyni zamanda bu alətin ölkəmizdə kifayət qədər tədqiq olunmaması bəstəkar yaradıcılığında trompet üçün yazılmış əsərlərin məhdud sayda olmasına səbəb olmuşdur. Trompet alətinin quruluşu, texniki imkanları, səs diapozonu və digər xüsusiyyətləri bu alətdə səslənən əsərlərin qeyri-adi tərzə malik olmasını şərtləndirir.

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi dahi Üzeyir Hacıbəyli Avropa musiqi ənənələrinin milli musiqimizə gətirilməsinin zəruriliyini daim vurğulamış və Avropa janrları ilə yanaşı, musiqi alətlərinin də milli musiqimizə daxil olmasının tərəfdarı olmuşdur. Vaxtilə Ü.Hacıbəylinin böyük uzaqgörənliklə ali musiqi ocağı olan Konservatoriyaya trompet sinfi üzrə tanınmış və professional pedaqoqları – A.P.Kolpinski, P.Y.Lyamin və digərlərini dəvət etməsi, sonradan E.Əfəndiyev, R.Rəsulov, H.Hüseynov, Y.Qarayusifli, kimi mütəxəssislərin bu sahədə fəaliyyət göstərməsi Azərbaycanda bu alətin inkişafında mühüm rol oynamışdır [2, s. 96]. Onların pedaqoji fəaliyyəti nəticəsində milli kadrların yetişməsi, Azərbaycan bəstəkarlarını trompet aləti üçün əsərlər yazmağa sövq etmişdir. Bu baxımdan milli musiqimizdə az istifadə olunan bəzi Avropa musiqi alətləri üçün əsərlərin yazılması istiqamətində mühüm addımların atılması Azərbaycan bəstəkarlarının diqqət mərkəzində olmuşdur.

Müasir dövrdə trompet alətinin tədrisində tərəfimizdən irəli sürülən fikirlər əhəmiyyətli rol oynayır və musiqi ictimaiyyətinin diqqətini

cəlb edir: “Qeyd etməliyik ki, Azərbaycanda böyük inkişaf yolu keçən Avropa nəfəs alətlərinin bəziləri müəyyən aspektlərdən öyrənilsə də, hələdə bu sahədə boşluqlar qalmaqdadır. Bu alətlər xüsusən respublikamızda lazımınca tədqiq edilməmişdir. Bu baxımdan Avropa nəfəs alətlərindən olan trompet alətinin yaranma tarixi, quruluşu, ifa texnikası, səs diapazonu və fərdi xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi zəruriliyi meydana çıxır” [1, s.84].

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında trompet aləti üçün yazılmış əsərlər say etibarilə az olsa da, bu sahədə bir çox maraqlı əsərlər diqqəti cəlb edir. Nəzərə çatdıraq ki, bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində əsas mövzunun ifadəsində trompet alətinin səs imkanlarından və ifaçılıq xüsusiyyətlərindən də geniş şəkildə istifadə edilir. Belə ki, trompet alətinin səslənişi əsərin əsas ideyasının ifadəçisi rolunu daşıyır. Eyni zamanda müxtəlif janrlara aid olan bir çox əsərlərin trompet aləti üçün köçürülməsi və işlənmələri də bu alətin ifa repertuarını da zənginləşdirir.

Professional təhsil almış ilk Azərbaycan bəstəkarı Asəf Zeynallı əvvəlcə hərbi məktəbin nəzdində nəfəs alətləri orkestrində trompet çalmağı öyrənmiş, daha sonra isə musiqi təhsilini Bakı musiqi texnikumunun nəfəs alətləri şöbəsində davam etdirərək, trompet sinfində oxumuşdur. Onu da qeyd edək ki, A.Zeynallı yazdığı “Trompet üçün pyes”-ini 14 yaşında texnikumda təşkil olunan konsertdə özü ifa etmişdir. A.Zeynallı Rast muğamı əsasında bəstələdiyi bu pyesi ilə trompeti hərbi marş aləti hesab edənlərin düşüncələrinə qarşı çıxaraq, bu alətə milli musiqimizin səciyyəvi elementlərini gətirir.

Milli bəstəkarlıq məktəbimizin nümayəndəsi Əziz Əzizli trompet aləti üçün əsərlər yazan ilk Azərbaycan bəstəkarlarındanıdır. Onu da qeyd edək ki, 1966-cı ildə bəstəkarlıq üzrə professor Qara Qarayevin sinfini bitirən Əziz Əzizli daha əvvəl, 1957-ci ildə professor Elşad Əfəndiyevin sinfini trompet ixtisası üzrə təhsil alaraq bitirmişdir. Bəstəkarlığın əsaslarını öyrənməyə başlamamışdan əvvəl isə Ə.Əzizli bir sıra professional musiqi kollektivlərində trompet ifaçısı kimi fəaliyyət göstərmişdir. Təbii ki, bundan irəli gələrək Əziz Əzizli nəfəs alətlərinin, xüsusilə də trompet alətinin ifaçılıq imkanlarına mü-

kəmməl şəkildə bələd idi və buna görə də yaradıcılığında trompet üçün yazılmış əsərlər üstünlük təşkil edir. Onu da qeyd etmək ki, Ə.Əzizli trompet və orkestr üçün 2 konsertin müəllifidir. Xronoloji baxımdan yanaşanda belə hesab etmək olar ki, bunlar trompet və orkestr üçün yazılmış ilk konsert hesab olunur. Bu əsər 1956-cı ildə yazılısa da, 1975-ci ildə bəstəkar yenidən redaktə etmişdir. Onu da qeyd etmək ki, Ə.Əzizlinin trompet və simfonik orkestr üçün 1 saylı konserti 1982-ci ildə Moskvada nəşr olunmuşdur ki, bu da həmin dövrün bəstəkarları üçün böyük bir nailiyyət və tanınma rəmzi idi.

Əziz Əzizlinin trompet və orkestr üçün növbəti 2 saylı konserti isə 1987-ci ilə təsadüf edir. Bəstəkarın trompet və orkestr üçün hər iki konserti məna dərinliyi və Azərbaycan musiqisinin incəliklərinə həssas münasibəti ilə seçilir. 1993-cü ildə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında Ə.Əzizlinin anadan olmasının 60 illiyinə həsr olunmuş müəllif gecəsində bəstəkarın trompet və orkestr üçün yazdığı əsər Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrin ifasında səslənmişdir. Həmin konsertdə trompetdə Hidayət Hüseynov ifa etmiş, dirijor isə bəstəkarın özü olmuşdur. Bu əsər dinləyicilər tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır.

Görkəmli bəstəkar Musa Mirzəyevin yaradıcılığında da trompet aləti üçün yazılmış əsərlərə rast gəlinir. M.Mirzəyev tərəfindən yazılmış mükəmməl əsərlərdən biri “Trompet və orkestr üçün poema-nokturn” olmuşdur. Onu da qeyd etmək ki, M.Mirzəyev öz yaradıcılığında simfonik poemanın müxtəlif növlərinə müraciət etmişdir və bu janrda müxtəlif səpkili maraqlı əsərlərin müəllifidir. Bəstəkarın simfonik poemaları müəllif dəst-xəttinin səciyyəvi xüsusiyyətləri baxımından üslub vahidliyini özündə birləşdirsə də, janrın həlli baxımından müxtəlifdir və “poemalılıq” özünü müxtəlif cəhətdən nümayiş etdirir. Onu da deyək ki, bəstəkarın digər əsərlərində olduğu kimi, “Trompet ilə orkestr üçün poema-nokturn”da da bütün əsərin tematizminin eyni bir özəkdən yarandığı nəzərə çarpır. Bu isə Azərbaycan muğamlarında rast gəlinən bir xüsusiyyətdir. Belə ki, muğamlarda da kompozisiyanın tematizmi çox kiçik, lakin intonasiya məzmunu baxımından dolğun bir özəkdən yaranır. “Trompet ilə orkestr üçün poema-nokturn” əsərinin janr anlayışını daha da dəqiqləşdirmək məqsədilə bu-

nun adında bəstəkarın daha bir janr – “noktürn”dən də istifadə etməsi maraq yaradır. Belə ki, bu əsərdə incə şairanə lirika ilə həyəcanlılıq qovuşur, əsərin poetik obrazlılığı trompet alətinin ahəngi ilə birləşir. Bütün bunlardan yaranan parlaq melodika trompet ilə səsləşən və onunla dialoqa daxil olan orkestrin yaratdığı təsiredici səslənmədə özünü büruzə verir. “Trompet ilə orkestr üçün poema-noktürn” əsəri üçhissəli quruluşda yazılmışdır və eyni melodik mövzu əsərin bütün tematik materialını təşkil edir. Bu əsərin özünəməxsus orijinal xüsusiyyəti ilk növbədə Musa Mirzəyevin nadir hallarda rast gəlinən ifaçı tərkibindən – solo trompet ilə simfonik orkestrin səslənməsindən istifadə etməsidir. Digər maraqlı bir xüsusiyyət isə bu ifaçı tərkibinin seçimi ilə əlaqədar olaraq, həmçinin solo trompetini daha qabarıq vermək və bunun səslənmə təsirini gücləndirmək məqsədilə simfonik orkestrdəki bütün trompetlərin ixtisar edilməsidir. Əsərin orkestrləşdirmə tərzində Musa Mirzəyevə xas olan gözəl orkestr duyumu, tembrləri zövqlə seçmək bacarığı diqqəti cəlb edir. Trompetin aşağı registrindən istifadəsi ilə seçilən epizodlar, həmçinin improvizasiyalı parçalar xüsusilə orijinal və maraqlı səsləniş tərzı yaradır.

Musa Mirzəyevin “Bayram poeması”nda da əsas tematik mövzular nəfəs alətlərində, xüsusilə trombon, valtorna ilə yanaşı trompetdə ifa edilərək, fanfar səciyyəli səsləniş tərzı yaradır və əsərin təntənəli bayram ovqatının təsdiqlənməsinə yönəlir.

Görkəmli bəstəkar Vasif Adıgözəlovun da yaradıcılığında trompet alətindən istifadə olunmasına rast gəlinir. Bəstəkarın 1993-cü ildə yazılmış Rəfiq Zəka Xəndanın sözlərinə solist, xor və simfonik orkestr üçün “Novruzum” kantatası bu janrın milli musiqimizdə inkişafı tarixində əhəmiyyətli bir əsər olmaqla yanaşı, eyni zamanda trompet alətindən istifadə olunması ilə diqqəti cəlb edir. “Novruzum” kantatasının birinci hissəsi teatrallaşdırılmış tamaşanın başlanğıcından xəbər verən fanfar xarakterli parlaq, ekspressiv çağırış mövzusu ilə başlayır və bu mövzu trompet in B-də səslənir. İkixanəli özəkdən yaranan parlaq ritmik fiqur ifadəli mövzu kimi səslənir. Trompetlər simli və ağac nəfəs alətləri birlikdə mövzunun səslənməsinə şərait yaradaraq onu inkişaf etdirir.

Vasif Adıgözəlovun 1989-cu ildə yazdığı “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyasında da trompet alətindən istifadə edilmişdir. Oratoriyanın IV hissəsində xalqın işıqlı gələcəyinə inamını ifadə edən bölmədə trompetlərin çağırış səslənişi bayram əhval-ruhiyyəsinin yaradılmasında mühüm rol oynayır.

Görkəmli bəstəkar Xəyyam Mirzəzadə böyük ideya dərinliyinə malik mövzuları öz musiqisində təcəssüm etdirən bəstəkar olmaqla yanaşı, müxtəlif alətlərin tembrindən də fərqli tərzdə istifadə etməyə nail olmuşdur. X.Mirzəzadənin 1963-cü ildə yazdığı trompet, altı litavra, iki sinc, fortepiano və simli orkestr üçün “Oçerklər-63” əsəri bu baxımdan diqqətəlayiqdir. Bəstəkar əsərə qeyri-adi ad verməklə, özünü müasirlikdə lakonik ifadə etmək cəhdi ilə şərtləndirir. Əsər sonata formasında yazılmışdır. Sonata formasının hər bir mövzusu müstəqil oçerk kimi müəllif tərəfindən müşahidə olunan həyat hadisələrinin müxtəlif cəhətlərini qabarıq əks etdirir və daxilən həyəcanlı bir xarakterə malikdir.

Görkəmli bəstəkar Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığında digər alətlər üçün yazılmış konsertləri ilə yanaşı, trompet üçün yazılmış janr nümunələrinə də rast gəlinir. T.Bakıxanovun trompet üçün konsertləri parlaq musiqi dili, melodik dilinin zənginliyi və emosional dolğunluğu ilə diqqəti cəlb edir.

Fərəc Qarayevin “Der Stand der Dinge” (Özündə şey) partiturası Ensemble Modernin sifarişi ilə yaranıb və 1991-ci ildə “Schönheit eine Utopie?” Beynəlxalq festivalında səslənib. Əsər ustalıqla işlənmiş, çarpaz əlaqələr sistemi ilə birləşdirilmiş və attaca ifa olunan beş hissədən ibarət olmaqla yanaşı, əsərdə trompet alətindən istifadə edilmişdir. Bu əsərin səciyyəvi xüsusiyyəti kimi solo tubanın “gurultusu”, trompet və trombonun “hıçqırtısı”, litavraların tremolosu və böyük barabanın ostinatosu nəzərə çarpır. Əsərin dördüncü hissəsində trompet aləti xüsusilə qabarıq verilmişdir. Belə ki, burada II Trio qrupunda trompet, trombon və tubalar birləşərək səsləniş və ritmik baxımdan bir-birini tamamlayırlar.

Bəstəkar İsmayıl Hacıbəyovun yaradıcılığında da trompet alətindən istifadəyə rast gəlinir. Bəstəkarın 1982-ci ildə yazdığı və rus bəs-

təkarı İqor Stravinskiyə həsr etdiyi “Memorial” əsərinin tərkibinə iki klarnet, dörd valtorna, arfa, litavralar, iki simli qrup, dördsəsli xor ilə yanaşı iki trompet də daxildir.

Bəstəkar-pianoçu Rəhilə Həsənovanın 2 saylı konsertinin tərkibi piano, trompet və kamera orkestrindən ibarətdir. Bu əsərdə R.Həsənova zəngin fantaziyasını reallaşdırmaq üçün geniş imkanlar əldə etmiş, fortepianonun digər alətlərlə, xüsusilə trompet ilə münasibətində dolğun səsləniş tərzinə nail olmuşdur.

Bəstəkar Elnara Dadaşovanın da yaradıcılığında faqot, valtorna, tuba kimi nəfəsli alətlərlə yanaşı, trompet üçün yazılmış kompozisiyalar vardır.

Bəstəkar Cəlal Abbasovun 4 saylı simfoniyasının tərkibini 15 alət təşkil edir ki, bunlardan biri də trompetdir.

Onu da nəzərə çatdırmaq ki, əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında trompet üçün yazılmış əsərlər məhdud sayda olsa da, digər janrlarda yazılmış və müəyyən olunmuş ifaçı tərkibinə malik olan əsərlərdə trompet alətindən istifadə olunmasına rast gəlinir. Həmçinin çox zaman əsərlərdə hər hansı bir aparıcı mövzu əsərin xarakterindən irəli gələrək trompet aləti vasitəsilə səsləndirilir. Bu baxımdan trompet alətinin səsləniş tərzı və ifaçılıq xüsusiyyətləri bir çox təntənəli, fanfar xarakterli əsərlərin ifasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Bəstəkarlarının əsərlərinin trompet aləti üçün işləmə və köçürmələri Azərbaycan trompet ifaçılığı məktəbinin inkişafında əhəmiyyətli bir mərhələ təşkil edir. Müxtəlif illərdə R.Rəsulov, H.Hüseynov, Y.Qarayusifli və tərəfimizdən Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin mis nəfəs alətləri, xüsusilə də trompet aləti (solo, ansambl) üçün işləmə və köçürmələri bu alətin ifaçılıq xüsusiyyətlərinin ifadə olunmasında mühüm rol oynamışdır. Trompet üçün köçürülən əsərlərin musiqi materialı zəngin və çoxcəhətlidir. Belə ki, XX əsr musiqi dünyasının görkəmli simalarından olan və nəfəs alətləri üçün yazılmış əsərlərin müəllifi kimi məşhurlaşan Qərbi Avropa musiqi mədəniyyətinin məşhur nümayəndələri ilə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri də trompet aləti üçün köçürülən əsərlər sırasındadır. Bu

əsərlər sırasında kvartet, kvintet, himn, oda, mahnı və digər janrlarda olan əsərlərin köçürülməsi və işlənməsi hazırlanmış və bunlar trompet alətinin tədris repertuarının əsas bazasına daxil olmuşdur.

Nəzərə çatdırmaq lazımdır ki, ilk dövrlərdə trompet alətinin repertuarında daha çox klassik xarici və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin köçürülmələri və işlənilmələri əsas yer tuturdu. Belə ki, Qərbi Avropa bəstəkarlarından İ.S.Bax, G.F.Hendel, J.Bize, C.Verdi və digərlərinin, rus bəstəkarlarından M.İ.Qlinka, A.S.Darqomijski, A.Lyadov və başqalarının əsərləri trompet alətinin tədris repertuarına daxil edilmişdir. Bu sahədə xüsusilə Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin köçürülməsi və işlənilməsi böyük əhəmiyyət kəsb edir. Ü.Hacıbəylinin, Q.Qarayevin, F.Əmirovun, A.Məlikovun, T.Quliyevin və digər milli bəstəkarlıq məktəbimizin nümayəndələrinin əsərləri artıq uzun illərdir ki, trompet alətinin tədris repertuarında xüsusi yer tutmuşdur. Son illərdə trompet alətinin repertuarında klassik və pop musiqi janrlarının əhəmiyyətli simalarından – Ejen Bozza, Coşua Qroban, müasir zamanın ən tanınmış kino musiqisi bəstəkarı klassik, caz, italyan milli musiqi folkloru, hətta rok-n-rolla müraciət edən Ennio Morrikone, çex bəstəkarı və dirijoru Yan Valta, fransız bəstəkarı, aranjimanı və prodüser Mişel Kolombye və digər müasir dövr bəstəkarlarının əsərlərinə müraciət edilmişdir. Bu sahənin inkişaf etdirilməsi məqsədilə nəşr etdiyimiz dərs vəsaitində nəfəs alətlərinin və bu alətlərdə ifa edən musiqiçilərin ifaçılıq imkanlarını qabardan musiqi nümunələrinin köçürülməsi və işlənilməsi əsas yer tutmuşdur [1, s.84].

Ümumiyyətlə, son dövrlərdə trompet alətinə olan marağın yüksəlməsi bu alətin ifa repertuarının daim yenilənməsinə və eləcə də müasirləşməsinə səbəb olur. Yuxarıda adları qeyd olunan məşhur musiqiçilərin bir çoxunun yaratdığı kvartet, kvintet və nəfəs alətlərinin qeyri-ənənəvi kombinasiyalarından yaranan ansambl əsərləri nəinki Azərbaycan, eləcə də dünya üzrə trompet alətinin tədris repertuarının baza hissəsinə daxil edilmişdir [1, s.84].

Bu gün Azərbaycanda Avropa tipli nəfəs alətləri simfonik, estrada, nəfəs alətləri orkestrlərində geniş şəkildə istifadə olunur. Bu baxımdan yanaşsaq, milli musiqimizə daxil olduğu dövrdən başlayaraq böyük

inkişaf yolu keçən trompet alətinin tədris və tədqiq edilməsi müasir dövrün aktual və zəruri məsələlərindən biri kimi diqqətləyiqdir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Axundzadə, R.Y. Trompet alətinin yaranma tarixi, quruluşu və ifaçılıq xüsusiyyətlərinə dair. Xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət trompet və fortepiano üçün köçürmələr. Dərs vəsaiti. / R.Axundzadə. – Bakı: Mütərcim, – 2021. – 84 s.
2. Axundzadə, R.Y. Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının trompet sinfinin tarixi. Dərs vəsaiti. / R.Axundzadə. – Bakı: Mütərcim, – 2014. – 96 s.
3. Azərbaycan musiqi tarixi [6 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c. 3. –2018. – 752 s.
4. Azərbaycan musiqi tarixi [6 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c. 4. –2019. – 823 s.
5. Azərbaycan musiqi tarixi [6 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c. 5. –2020. – 668 s.
6. Qarayusifli, Y.Q. Azərbaycan musiqisində trompet və simfonik orkestr üçün konsert janrının yaradıcısı bəstəkar və ifaçı Əziz Əzizli. Dərs vəsaiti. / Y.Qarayusifli. – Bakı: CBS, – 2011.
7. Концерты для медных духовых инструментов. Выпуск 1. Концерты для трубы. / Клавир. – М., Советский композитор, 1982, Концерт для трубы с оркестром Азиза Азизова. // – с. 41-77.

TROMPET ALƏTİ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında trompet aləti üçün yazılmış əsərlər araşdırılmışdır. Nəzərə çatdırılmışdır ki, Azərbaycan bəstəkarları Qərbi Avropa aləti olan trompet üçün nisbətən az sayda əsərlər yazmışdır. Lakin bu əsərlər bədii dəyərinə və milli musiqi elementlərindən istifadə olunmasına görə mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Məqalədə eyni zamanda trompet aləti üçün müxtəlif işləmə və köçürmələrdən də bəhs olunur.

***Açar sözlər:** nəfəs alətləri, trompet, bəstəkar, ifaçılıq, işləmə, köçürmə.*

ТРОМПЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

В представленной статье рассматриваются произведения, написанные для тромпета в творчестве азербайджанских композиторов. Было отмечено, что азербайджанскими композиторами написано относительно немного произведений для западно-европейского инструмента тромпета. Однако эти произведения важны своей художественной ценностью и использованием элементов национальной музыки. В статье также рассмотрены различные обработки и переложения для тромпета.

Ключевые слова: духовые инструменты, тромпет, композитор, исполнительство, обработка, переложения.

TROMPET IN THE WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary

The presented article examines works written for trumpet in the works of Azerbaijani composers. It was noted that Azerbaijani composers wrote relatively few works for the Western European trumpet instrument. However, these works are important for their artistic value and the use of elements of national music. The article also discusses various arrangements and arrangements for trumpet.

Key words: wind instruments, trumpet, composer, performance, processing, arrangements.

Babayeva Leyla

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı,
babayevaleylusha93@gmail.com*

VASİF ADIGÖZƏLOVUN YARADICILIĞINDA MUĞAMDAN İSTİFADƏ YOLLARI

Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı, xalq artisti, professor Vasif Adigözəlov (28.07.1935-15.09.2006) milli musiqi mədəniyyətini özünəməxsus üsluba malik əsərləri ilə zənginləşdirmişdir. Onun mu-

siqi irsində operalar, simfoniya, kantata və oratoriyalar, kamera-instrumental və vokal əsərlər mühüm yer tutur. V.Adıgözəlovun əsərləri ilk sədarlarından tanınaraq, dinləyicilərin dərin sevgisini qazanır və yaddaşlara həkk olunur.

V.Adıgözəlovun yaradıcılığının kökləri milli musiqi mənbələri ilə bağlı olub, özündə xalq musiqisi, aşıq havaları və muğam ənənələri ilə müasir musiqi xüsusiyyətlərini qovuşdurur. Ailədən gələn ənənələr, Qarabağ xanəndəlik məktəbinin görkəmli nümayəndəsi olan atası Zülfüqar Adıgözəlovun yaradıcılığından qidalanması və muğam ənənələrini öz təfəkkür süzgəcindən keçirməsi V.Adıgözəlovun musiqi üslubunun formalaşmasında böyük rol oynamışdır. Eyni zamanda, mükəmməl musiqi təhsili alması, sənət müəllimi, zamanəmizin görkəmli bəstəkarı Qara Qarayevin ənənələrindən qidalanması və müasir musiqi xüsusiyyətlərini mənimsəməsi onun simfonik təfəkkür tərzinin formalaşmasına təkan vermişdir. Buradan da Şərqi və Qərbi musiqi ənənələrinin qovuşdurulması onun yaradıcılığının özünəməxsusluğunu təmin etmişdir.

V.Adıgözəlovun çoxcəhətli yaradıcılığında muğamdan istifadə məsələlərinə diqqət yetirilməsi musiqişünaslıqda vacib məsələlərdən biri kimi özünü göstərir. Muğam sənəti ilə bağlılıq bəstəkarın həm əsərlərinin adında, həm musiqi məzmununda, həm də musiqi dilinin dərin intonasiya köklərində təzahür edir. Bu baxımdan V.Adıgözəlovun yaradıcılığını araşdırdıqda muğamdan istifadə yollarının şəxslənməsini və rəngarəngliyini qeyd edə bilərik. Muğamlardan Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında istifadə olunması haqqında musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabov belə yazır: "... bəstəkarlarımız mahnıdan tutmuş irihəcmli musiqili-səhnə əsəri – operaya qədər bütün janrlarda muğamlardan iki yolla bəhrələnmişlər. Onlardan bəziləri muğam və onun növlərinin orijinal melodiyasını eynilə saxlamış, yəni bu nümunələrdən yalnız sitat şəklində istifadə etmişlər. Digərləri isə muğamların ifadə vasitələrindən – ayrı-ayrı melodiya-intonasiya ünsürlərindən, rəngarəng ritmlərdən, quruluş xüsusiyyətlərindən faydalanaraq, orijinal əsərlər yaratmışlar" [R.Zöhrabov, 2013, s. 289]. Bu fikirdən irəli gələrək, V.Adıgözəlovun yaradıcılığına nəzər salsaq, görürük ki, bəstəkarın muğamlardan istifadə prinsiplərində hər iki yol aydın surətdə təzahür edir.

Muğam sənətilə bağlılıq ilk növbədə, V.Adıgözəlovun bir sıra əsərlərinin adında da proqramlaşdırılmışdır. Bunun ən bariz nümunəsini “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyasında (1989), “Segah simfoniya-sı”nda (2005), orqan üçün “Muğam-fantaziya”da (1989) və digər bu qəbildən olan əsərlərində görə bilərik. Bu adlar dinləyicinin qavrayışını birbaşa muğam sənətinə yönəldir. Lakin bu əsərlərin konkret muğam adları ilə əlaqədar olmasına baxmayaraq, onların məzmunu daha genişdir və bəstəkar burada janrın imkanları ilə muğam sənətinin zənginliklərini qovuşduraraq, xalqın təfəkküründə kök salmış muğamları yeni səslənmədə təqdim edə bilmişdir.

“Qarabağ şikəstəsi” (1989) – kökləri aşığı yaradıcılığı ilə bağlı olan və xanəndəlik sənətinə zərbi-muğam kimi daxil olaraq, yeni təfsirdə səslənmə kəsb etmiş musiqi incilərindən biridir. Muğam irsinin parlaq nümunələrindən olan bu zərbi-muğamın konkret yer adı ilə – Qarabağla əlaqədar olması XX əsrin sonlarında – XXI əsrin əvvəllərində Azərbaycanın yeni tarixində baş vermiş Qarabağ hadisələri dövründə onu daha da aktuallaşdırmışdır. “Qarabağ şikəstəsi” – bilavasitə Qarabağın musiqi rəmzinə, Vətənin səsinə, azadlıq harayına çevrilmişdir. V.Adıgözəlovun “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyası solistlər (2 xanəndə – qadın və kişi və tenor), tarzən, qıraətçi, xor və simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulmuş 7 hissədən ibarət monumental əsərdir. Bunu Qarabağın musiqili salnaməsi də adlandırmaq olar. Bəstəkar V.Adıgözəlov və poetik mətnin müəllifi Teymur Elçin tərəfindən Vətən torpağının tarixi, düşmənlə mübarizəsi və qələbəsi inandırıcı bir qüvvətlə təcəssüm olunmuşdur. Oratoriyada V.Adıgözəlov ilk dəfə olaraq, zərbi-muğamı xor üçün işləyib. Musiqişünas L.Məmmədova bu barədə yazır: “Janr kimi ritmik muğamlar yalnız Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisində mövcuddur. Onlar aşığı yaradıcılığının bir janrı olan “şikəstə” ilə muğamın qovuşmasından əmələ gəlmişdir. Beləliklə, öz-özlüyündə qeyri-adi bu oratoriyada bəstəkar ilk dəfə olaraq zərbi muğamın yeni təcəssümünü yaratmışdır: aşığı yaradıcılığı, muğam, yəni şifahi ənənəli professional musiqi və peşəkar bəstəkar düşüncəsini uzlaşdırıb bilmişdir” [L.Məmmədova, 2009, s. 288]. Əsərin adı xalq arasında çox sevilən zərbi muğamın adı ilə bağlı olsa da, bəstəkar əsərin hissələrində demək olar ki, bir çox muğamlar-

dan – “Segah”, “Hümayun”, “Rast”, “Qatar”, “Segah Zabul”, “Xaric Segah”, “Çahargah” muğamlarından istifadə edərək maraqlı kompozisiya qurmuşdur. Yalnız sonuncu hissədə – kulminasiyada “Qarabağ şikəstəsi” muğamı solistlər, xor və orkestrin ifasında təntənəli şəkildə səslənərək, qələbə himnini xatırladır. Musiqişünas S.Rzayevanın bu əsərdə muğamlardan istifadə ilə bağlı maraqlı fikirləri diqqəti cəlb edir. “Vasif Adıgözəlov. Vətən sevgisi” monoqrafiyasında müəllif yazır: “Bölmələrin janr, forma, əhval-ruhiyyə, intonasiya müxtəlifliyinə və kontrastlığına baxmayaraq, bu nəhəng əsərin rəngarəng tonallıq xalısında “Segah” muğamı (ladı) bir dominantlıq təşkil edir. “Qarabağ şikəstəsi” ənənəvi olaraq “Segah” üstündə oxunan bir zərbi-muğamdır. Beləliklə, müəllif əsərinin adı ilə bədii məqsədini əvvəlcədən müəyyənləşdirmişdir” [S.Rzayeva, 2017, s. 31]. Göründüyü kimi, bəstəkar muğamları mənalandıraraq, onları müəyyən məkan və zaman məfhumu ilə bağlayaraq, yeni dramaturji təfsirdə əsərə daxil etmişdir.

Əsərin ilk ifası 1989-cu il 22 sentyabr tarixində dirijor, Xalq artisti R.Abdullayevin rəhbərliyi ilə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında səsləndirilmişdir.

1991-ci ildə bəstəkar, Dövlət mükafatına layiq görülüb. 1991-ci ilin yanvarında oratoriya Moskvada keçirilən “Единение” adlı müasir musiqi festivalında səslənir (dirijor, Xalq artisti Y.Adıgözəlov). Və onu da qeyd etmək lazımdır ki, əsərin səslənməsi “20 yanvar” faciəsinin il dönümünə təsadüf edir.

“Segah” simfoniyası (2005) – V.Adıgözəlovun yaradıcılığında simfonik muğam ənənələrinin davamı sayıla bilər. Azərbaycan musiqisində Fikrət Əmirov, Niyazi, Süleyman Ələsgərov, Tofiq Bakıxanov və b. bu janra aid bir sıra nümunələr yaratmışlar və demək olar ki, Vasif Adıgözəlov da “Segah” simfoniyası ilə simfonik muğam irsini zənginləşdirmişdir. Burada V.Adıgözəlovun öz əsərini “Segah” simfoniyası adlandırması diqqəti cəlb edir. Göründüyü kimi, muğama əsaslanan bəstəkar simfonik muğam janrının çərçivələrini bir qədər də genişləndirərək, onu simfonik təfəkkür tərzilə daha da dolğunlaşdırmışdır.

Əsərin ilk ifası 2005-ci il tarixində M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında görkəmli bəstəkar, Xalq

artisti, Vasif Adıgözəlovun 70 illik yubileyinə həsr olunmuş tədbirdə səsləndirilmişdir (dirijor, Xalq artisti Y. Adıgözəlov).

“Muğam sonata” (1989) V. Adıgözəlovun kamera-instrumental yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Bəstəkar bu əsəri sonradan “Muğam-fantaziya” adlandırmış və o, orqan ifaçılarının repertuarına maraqlı əsərlərdən biri kimi daxil olmuşdur. Əsər bəstəkar tərəfindən orqan ifaçısı, Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Rəna Nəcəf qulu qızı İsmayılovaya həsr edilmişdir.

Əsərin adı ümumi şəkildə muğamla bağlıdır və burada bəstəkar bir sıra muğamlardan ardıcılıqla istifadə etmişdir: “Şahnaz”, “Hümayun”, “Segah”, “Rast”, “Çahargah” muğamlarının melodik mövzularının işlənilməsi əsərin əsasını təşkil edir. Və qeyd etmək lazımdır ki, burada istifadə edilmiş muğamların içərisində məhz “Şur” muğamı intonasiyaları üstünlük təşkil edir.

Tədqiqatçı İ. Abdurəhmanova yazır: “Muğamın intonasiya baxımından çox böyük obrazlı rolunu nəzərə alaraq belə bir fikir yürütmək olar ki, V. Adıgözəlovun sonatası ənənəvi klassik tipdə deyil. Onun birinci mənası olan italyan sözündən – “sonare” səslənmək – irəli gəlir. Mövzuların intonasiyalı melodik və ritmik fərqləri, onların mahiyyət kontrastının zahiri olması muğamın üstün mövqeyindən xəbər verir” [İ. Abdurəhmanova, 2002, s. 125]. Bu əsərində bəstəkar sonata cizgilərindən istifadə edərək, improvizasiyalı muğam melosunu kompozisiyada sərbəst şəkildə əks etdirmişdir. Bu baxımdan əsərin forması müəllifin fikrinin, düşüncələrinin təcəssümü olan fantaziya yaxınlaşır. Əsərin ilk ifası 1989-cu ildə orqan ifaçısı Rəna İsmayılova tərəfindən V. Adıgözəlovun yaradıcılığında muğam sənətilə bağlılıq eyni zamanda, onun əsərlərinin musiqi məzmununda da özünü göstərir. Bu halda bəstəkarın yaradıcılığından – müxtəlif janrlı kiçik həcmli əsərlərindən (fortepiano üçün miniatur pyesləri, kamera-instrumental və vokal əsərlərdən) tutmuş, iri həcmli həcmli əsərlərinə kimi (simfoniya, konsertlər, oratoriyalar, operalara qədər) bir çox nümunələr gətirə bilərik. Bu baxımdan V. Adıgözəlovun əsərlərində muğamların məqam əsası, melodik-intonasiya və ritmik xüsusiyyətləri və s. cəhətlər diqqəti cəlb edir. Əlbəttə ki, bu əsərlərdən janrlar üzrə hər

birinin göstərilən istiqamətlərdə təhlili muğamdan bəstəkar əsərlərində istifadə ilə bağlı maraqlı cəhətlərin üzə çıxarılmasına imkan verir.

V.Adıgözəlovun opera əsərlərində muğamdan istifadənin bir sıra təzahürlərini qeyd edə bilərik. Azərbaycan və dünya opera ənənələrinin nailiyyətlərinə əsaslanan bəstəkarın “Ölülər” (1963) və “Natəvan” (2003) operalarında muğam sənətinin dərin köklərindən bəhrələnməsi özünü aydın surətdə göstərir. Lakin bu operalarda muğamdan istifadə müxtəlif yollarla üzə çıxır. V.Adıgözəlovun operaları fərqli janr xüsusiyyətlərinə malikdir. “Ölülər” operası böyük Azərbaycan yazıçı-dramaturqu Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsəri əsasında yazılmış satirik operadır. “Natəvan” operası isə Azərbaycanın görkəmli şairəsi və dövlət xadimi, Qarabağ xanlığının varisi Xurşidbanu Natəvanın həyatından bəhs edən lirik-dramatik əsərdir. Təbii ki, bu əsərlərin musiqi məzmunundan irəli gələrək, bəstəkarın qarşısına qoyduğu məqsədlər də fərqli idi.

“Ölülər”də V.Adıgözəlov dünya və Azərbaycan opera ənənələrinə əsaslanmışdır. Satirik obrazların yaradılmasında bilavasitə Rimski-Korsakovun, Musorqskinin, Prokofyevin musiqi dili sahəsindəki tapıntılarından bəhrələnmişdir. Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı muğamdan istifadə üsulları da V.Adıgözəlov üçün bir nümunə olmuşdur. O, muğamların məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinə əsaslanaraq, operada dərin milli köklərdən qidalanan parlaq satirik tərzli musiqi – recitativlər, vokal melodiyalar, xorlar yaratmışdır.

“Natəvan” operasında isə bəstəkar XIX əsr Qarabağ tarixinə və ədəbi-mədəni mühitinə müraciət edərək, baş verən dramatik hadisələr fonunda Natəvanın həyatını, yaradıcı fəaliyyətini və ölümünü təsvir etməyə çalışmışdır. Bu baxımdan Qarabağın poeziya və musiqi ocağı kimi şöhrət qazanması bəstəkara operada xalq musiqisindən və muğamlardan geniş istifadə etməyə imkan vermişdir. Operada muğamlar həm sitat şəklində tətbiq olunmuşdur, həm də əsərin musiqi dilinin əsasını təşkil etmişdir. Bilavasitə əsərin başlanğıcında bəstəkarın “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyasının kulminasiya hissəsindən istifadə olunması parlaq xalq səhnəsini yaradırsa, Natəvanın sarayında keçirilən “Məclisi-üns”də həm muğam şöbələri, həm də muğamlara əsaslanan melodiyalar özünü göstərir. Əsərin sonunda Natəvanın ölü-

mü səhnəsi də muğamla vokalın yanaşı səslənməsinə əsaslanaraq, dərin fəciəvi əhval-ruhiyyə yaradır. Bütün bunlar bəstəkarın muğam sənətini dərindən duyması və onu müasir musiqi ənənələri ilə qovuşdurmasından irəli gəlir.

Bəstəkarın vokal və instrumental əsərləri arasında da muğamdan istifadə yolları ilə bağlı bir neçə maraqlı nümunəni qeyd edə bilərik. Məsələn, bəstəkarın vokal əsərlərindən Segah məqamına əsaslanan “Qərənfil”, “İntizar” kimi mahnı və romanslarında vokal melodiyanın bu məqamın pillələri üzərində qurularaq, rəqətiativ-improvizasiyalı üslubu ilə muğam melodiyasına yaxınlığını qəstərir. “Bakı haqqında mahnı”da “Bayatı-Şiraz” və “Rast” muğam intonasiyalarından istifadə həm məqam əsasında, həm də melodik quruluş xüsusiyyətlərində öz əksini tapır. Bütün bu nümunələrdə məqam əsası instrumental müşayiətdə də özünü qabarıq büruzə verərək, hamoniyanı ahəngdar səslənmələrlə zənginləşdirir.

Bəstəkarın instrumental musiqisində də bu cəhətləri gösmək olar. V.Adıgözəlovun istər simfoniylarında və simfonik əsərlərində, istər instrumental konsertlərində, istərsə də kiçik həcmli instrumental pyeslərində onun özünəməxsus musiqi üslubunda muğama xas məqam-intonasiya xüsusiyyətləri qabarıq üzə çıxır. V.Adıgözəlovun əsərlərində muğam melodiylarının işlənilməsi, muğamın kompozisiya quruluşu və məqam əsasında yeni musiqi materialının yaradılması əsas məsələlərdəndir. Bəstəkar muğamların struktur özəyi olan məqamlara əsaslanaraq, muğam tipli orijinal melodiylar yaratmışdır. Bu melodiylarda əsasən məqam pillələri üzərində gəzişərək, əsas istinad pillələrinə dayaqlanması özünü göstərir. Eyni zamanda, bu əsərlərdə muğama xas improvizasiya üslubunun qabarıq olması özünü göstərir, metro-ritmin rolu da qabarıq olur. Muğamvari melodiyanın metro-ritmik şəklinə uyğun olaraq, dəqiq ölçü daxilində sərbəst və qeyri-müntəzəm ritmik qruplaşmalardan, melizmlərdən istifadə olunur.

Göründüyü kimi, muğamlardan istifadə Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında həm əsərlərinin proqramlı adında, həm musiqi məzmununda, həm də musiqi dilində özünü göstərir. Musiqişünas İmruz Əfəndiyeva Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığının milli köklərini səciyələndirərək onun Azərbaycan xalq musiqisinin, muğam tematizmi-

nin və aşiq sənətinin dərin və qədim layları ilə bağlı olduğunu qeyd edir: “V.Adıgözəlov öz əsərlərinin tematizmində onların milli köklərini dəqiq müəyyənləşdirərək, dinləyicinin diqqətini məhz buna yönəltməyi bacarır. Millilik onun musiqi tematizmində möhkəm genotip olaraq, geniş və fəal yaradıcılığı boyu ən müxtəlif dəyişikliklərə məruz qalmışdır” [И.Эфендиева, 1999, с. 294].

Əlbəttə ki, Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığının milli köklərinin, onun xalq musiqisindən, aşiq yaradıcılığından və muğamlardan istifadə üsullarının xüsusi olaraq öyrənilməsi geniş bir mövzu olub, hər bir əsərin müfəssəl təhlili əsasında aparılaraq ümumiləşdirilə bilər. Burada əsərlərin məzmunu, musiqi tematizmi, forması, melodik quruluşu, məqam-intonasiya əsası, harmonik və polifonik xüsusiyyətləri, ritmik özəllikləri tədqiqata cəlb olunmaqla, bəstəkarın musiqi üslubunda milli musiqinin və bilavasitə muğamların əhəmiyyətli rolunu üzə çıxarmağa yol açır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Abdurəhmanova, İ.M. Qeyri-ənənəvi sonatalar. // – Bakı: Musiqi dünyası. – 2002, № 3-4/13. – s. 125-127.
2. Məmmədova, L.M. Muğam və xor: Vasif Adıgözəlovun “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyası // “Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. 18-20 mart 2009-cu il, Bakı şəhəri. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2009. – s. 286-293.
3. Rzayeva, S.T. Vasif Adıgözəlov. Vətən sevgisi. / S.T.Rzayeva. – Bakı: Azərbaycan nəşriyyatı. – 2017. – 184 s.
4. Zöhrabov, R.F. Azərbaycan muğamları. / R.F.Zöhrabov. – Bakı: Təhsil. – 2013. – 330 s.
5. Эфендиева, И.М. Васиф Адыезалов. / И.М.Эфендиева. – Баку: Шур. – 1999. – 325 с.

VASİF ADIGÖZƏLOVUN YARADICILIĞINDA MUĞAMDAN İSTİFADƏ YOLLARI

Xülasə

Məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı V.Adıgözəlovun yaradıcılığına həsr olunmuşdur. Müəllif bəstəkar yaradıcılığında muğamdan istifadə

məsələlərinə müraciət edərək, V.Adıgözəlovun əsərləri timsalında muğamın tətbiqinin bir neçə yolunu müəyyən edir. Bunlar konkret muğam adları ilə bağlı: “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyası, “Segah simfoniyası”, orqan üçün “Muğam-sonata” əsərləridir. Bu əsərlərinin hər birinin özünəməxsus məzmununda muğamdan istifadənin kodlaşdığı üzə çıxır. Muğam V.Adıgözəlovun yaradıcılıq üslubunun əsaslarından birini təşkil edir. Bəstəkar öz əsərlərində – miniatur pyeslərdən iri həcmli əsərlərə, opera, simfoniya, oratoriya və s. qədər, muğam sənətinin zəngin mənbələrinə istinad edərək, muğamların məqam əsasında, melodik-intonasiya xüsusiyyətlərindən istifadə edir.

***Açar sözlər.** bəstəkar, muğam, oratoriya, simfoniya, sonata, yaradıcılıq üslubu, məqam əsası, melodika.*

ВОПРОСЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУГАМОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИФА АДЫГЕЗАЛОВА

Резюме

Статья посвящена творчеству выдающегося азербайджанского композитора В.Адыгезалова. Автор обращается к проблеме использования мугамов в композиторском творчестве и выявляет несколько способов претворения мугамов на примере произведений В.Адыгезалова. Это – произведения с конкретными мугамными названиями: оратория «Карабах шикестеси», симфония «Сегях», «Мугам-соната» для органа. В каждом из этих произведений выявляется своеобразное содержание закодированное конкретным использованием мугамов. Мугам является одним из основ творческого стиля В.Адыгезалова. Композитор опирается на богатый источник мугамного искусства во всех своих произведениях, начиная с миниатюрных пьес до произведений крупной формы – оперы, симфонии, оратории, при этом использует ладовую основу, мелодико-интонационные особенности мугамов.

***Ключевые слова.** композитор, мугам, оратория, симфония, соната, творческий стиль, ладовая основа, мелодика.*

ISSUES OF THE USE OF MUGHAMS IN THE CREATIVITY OF VASİF ADİGOZALOV

Summary

The article is devoted to the work of the outstanding Azerbaijani composer V.Adigezalov. The author addresses the problem of using

mughams in composer's work and reveals several ways of implementing mughams on the example of V. Adigezalov's works. These are works with specific mugham titles: the oratorio "Karabakh shikestesi", the symphony "Segah", "Mugham sonata" for organ. In each of these works, a peculiar content is revealed, encoded by the specific use of mughams. Mugam is one of the foundations of V. Adigezalov's creative style. The composer relies on a rich source of mugham art in all his works, from miniature pieces to large-scale works - operas, symphonies, oratorios, while using the modal basis, melodic and intonational features of mughams.

Keywords. *composer, mugham, oratorio, symphony, sonata, creative style, modal basis, melody.*

Balabəyova Sevinc

*Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
sevincbalabeyova@mail.ru*

ZAKİR MİRZƏYEVİN “QURAMA VƏ OYUN HAVALARI” ADLI DƏRS VƏSAİTİ HAQQINDA

“Qurama və oyun havaları” başlıqlı dərs vəsaiti Qarmon (in h) aləti üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu toplu müəyyən mənada həmçinin Ali və Orta ixtisas musiqi məktəblərinin müvafiq ifaçılıq fakültələrində təhsil alan tələbələrin tədris prosesində istifadə oluna bilər.

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin 03. Fevral 2014-cü il tarixli 108 №-li əmri ilə təsdiq edilmiş kitab elə həmin il “Mütərcim” Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzində çap olunmuşdur və 96 səhifədən ibarətdir. Sözü gedən dərs vəsaitinin tərtibçisi, qurama və oyun havalarını dəqiqliklə nota salan, ətraflı təhlil edən Azərbaycan Respublikası Əməkdar İncəsənət Xadimi, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası “Bəstəkarlıq” kafedrasının professoru Aydın Kərim oğlu Əzimidir.

Kitabın elmi redaktoru isə Azərbaycan Respublikası Əməkdar İncəsənət Xadimi, fəlsəfə elmləri doktoru, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının elmi işlər üzrə prorektor, professor Gülnaz Abdullazadədir. Məcmuəyə Azərbaycan Milli Konservatori-

yasının elmi işlər üzrə prorektoru, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, mərhum professor Vaqif Əbdülqasimov, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin elmi işlər üzrə prorektoru, professor Maral Manafova, Azərbaycan Respublikası Əməkdar İncəsənət Xadimi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Aida Tağızadə, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Ceyran Mahmudova Zakir Mirzənin “Qurama və oyun havaları” dərslərinə müsbət rəylərini bildirmişlər.

Kitab Aydın Əzimin musiqi sahəsində çalışan və onun irəlləməsində səyini əsirgəməyənlərə ünvanlanmış ön sözlə başlayır. Burada Aydın Əzim ilk olaraq 50-70-ci illərdə Azərbaycan xalq instrumental ifaçılığının inkişafında əsas rol oynamış pedaqoq və mahir ifaçıların adlarını çəkir.

Ön söz yazarı tərəfindən deşifrə edilərək, nota köçürülüb, araşdırılan oyun havaları Zakir Mirzəyevin yaradıcılıq təxəyyülünün məhsuludur.

Bu qurama və oyun havaları milli musiqi ənənələrimiz, köklərimiz üzərində qurularaq musiqi sənətimizdə yeni bəicimiylə mühüm yeri özünə bərqərar etmişdir.

Zakir Mirzəyə məxsus quramalar zaman-zaman müəllifin sərbəst ifasında Azərbaycan Televiziyası və Radiosunda, keçmiş Sovetlər İttifaqında fəaliyyət göstərən bir sıra səs yazma studiyalarında lentə alınmış, gələcək nəsillərə çatdırılma məqsədiylə fonotekalarda ciddi mühafizə olunmaqdadır.

Aydın Əzim məcmuənin ön sözündə Zakir Mirzəyevin virtuoz qarmon ifaçılığı, hər iki əlinin barmağ itiliyi, əsərlərin obraz məzmununu açmaqda vacib sayılan bədii texniki imkanlardan ustalıqla yararlanma bacarığını, xalq musiqi özlünə duyduğu dərin bağlılığı, məhdudsuz yenilikçiliyi və s. cəmlədiyi yüksək keyfiyyətlərə toxunur.

Həm də Zakir Mirzənin qarmon ustası kimi yetişməsində şübhəsiz sələflərinin yeni qarmon ifaçılıq məktəbi nümayəndələrinin müstəsna payını, onların texniki, bədii ifa metodlarını mükəmməl şəkildə mənimsəyib, yiyələnərək fərdi çalğı üslubunu yaratdığını xüsusi vurğulayır.

Tərtibçi onu digərlərindən fərqləndirən önəmli cəhətin əsərlərdə milli musiqimizin bünövrəsi, özəyi hesab olunan “boyatı”, “kəsmə”, “döymə” üsullardan olduqca məharətlə, geniş tərzdə bəhrələnməsində görünür. Sadalananlar da Zakir Mirzəyev yaradıcılığını seçici və nümunəvi edir.

Bundan başqa Aydın Əzim ön sözdə müəllifin bəstələdiyi oyun havalarının el şənliklərində insanların rəqs etmələrindən çox, düşüncəsinə işləyərək ruhən qidalandırması üçün nəzərdə tutulduğunu söyləyir. Təsadüfi deyildir ki, Zakir Mirzənin oyun havaları və quramaları xalq musiqisinə istinad edərək, onunla üzvü surətdə vəhdətdən irəli gəlir.

Aydın Əzim həmçinin burada Azərbaycan xalq rəqslərini, yallı və halaylarını toplayan, tədqiq edən folklorşünas – alim Bayram Hüseynlinin milli musiqi mədəniyyətində əvəzsiz əməyini xatırladır.

Eyni zamanda Aydın Əzim xalq rəqsləri və halayların forma xüsusiyyətlərinə dair fikrinilərini də oxucularla paylaşır: – “Musiqi və ana dili, musiqi və şəriyyat əkizdilər, əkiz yaranıb və bir birinə qaynaqdır”. Hətta dərs vəsaitində XIX-XX əsrdə Bakı və ətraf ərazilərdə ağ neftin satışı ilə məşğul olan şəxslərin öz alıcılarını səslədiyi sözlü, musiqi parçasını nümunə göstərir.

Nümunə:



Daha sonra Aydın Əzim bu motivi incələyir: 1) onun “Kərəm gedişi” adlandığını, 2) xalq musiqisində mövqeyi və istifadəsini, 3) ədəbiyyatla qarşılaşdıraraq şerdə rədif anlayışla musiqidə eyni məna daşdığını və işıqlandırdığı məsələlərə aid məlumatları, rədif üslubunun açıqlanmasını, ona misal olaraq Molla Məhəmməd Füzuli Bağdadinin qəzəlindən kiçik hissəni diqqətimizə çatdırır.

Nümunə:

Dil ki, sərmənzili ol zülfü – pərişan *olmuş*,
Nola cürmi ki, asılmasına fərman *olmuş*.

Adəm əvvəl səri – kuyin verib almış cənnət,
Əşidib tə 'ni – mələk, sonra peşiman *olmuş*.

Bununla kifayətlənməyən ön söz müəllifi Zakir Mirzənin “Ulduz” oyun havasının melodik materialını qəzəlin rədif quruluşuyla uzlaşdıraraq aradakı oxşarlığı sübuta yetirir.

Nümunə:

qarmon in h

♩ = 114



Aydın Əzim həmçinin Kalvalı Əli Dədə yaradıcılığına məxsus “Heyva gülü” rəqsinin formasının period quruluşuna görə ədəbiyyatda bizə məlum olan bayatı və gəraylı üslubu ilə eynilik təşkil etdiyini bilavasitə qeyd edir.

Nümunə:

qara zurna in h



Bayatı

Araz axar yan *gedər*,
Üstünə min can *gedər*.
Yaramı yar bağlasın,
Yoxsa axar qan *gedər*.

Gəraylı

Göycəli Aşiq Əli Əsgər' dən
Ala gözlü, telli ceyran
Öldürəcək bu qəm məni!
Həsrətindən oldum xəstə,
Öldürəcək bu qəm məni!

Sonluqlar bayatı, ikinci və dördüncü cümlələr gəraylıyla üst-üstə düşür.

Tərtibatçı Zakir Mirzənin “Muğam və rəqs” əsərinin rəqs hissəsinin formasıyla gəraylının bənzərliyini də kənarda qoymur.

Nümunə:

qarmon in h

♩ = 150



Hesab edirik ki, bütün müqayisələrin, təhlillərin əsas qayəsi sözlə musiqinin ayrılmaz şəkildə qarşılıqlı təsirini və forma yaratma məsələsində daşdığı yükü təkrar nəzərimizə çatdırmaqdır.

Zakir Mirzənin oyun havalarını dəşifrə edərək tədqiq və tərtib edən Aydın Əzim “Qurama və oyun havaları” başlığı altında toplanmış bəstələr içində mahir qarmon ifaçısının bədii təxəyyülünü ən yüksək səviyyədə əks etdirən “Muğam və rəqs” kompozisiyasından ələxsüs söz açır. Aydın Əzim segah muğamının Manəndi Hasarını yalnız Zakir Mirzənin yaradıcılıq süzgəcindən keçərək dəyişik ifaya büründüyünü və iri şöbə kimi tanınmağa başladığını, yəni ustad sənətkar öncə ona nisbətən az müraciyyət olduğu faktına da toxunur. Lakin “Muğam və rəqs” əsərdə Zakir Mirzənin Manəndi Hasarı özünəməxsus tərzdə işləməsi və yeni bictimə təqdiminin ardınca şöbənin musiqiçilərimizin maraq obyektinə çevrildiyini bildirir. Buna misal Aydın Əzimin bəhs etdiyimiz məcmüədə irəli sürdüyü fikirlərindən sitatın göstərilməsini məqsəddə daha uyğun bilirək: – “Unudulmaz tarzən və bəstəkar Əhsən Dadaşovun rəhbərliyi ilə gerçəkləşən və məşhur xanəndəmiz Qədir Rüstəmov tərəfindən ifa olunan “Sona bülüllər” mahnısının müvəffəqiyyəti məlumdur. Ama bu müvəffəqiyyətin əsl nədəni, məncə, muğam hissəsində məhz Manəndi Hasarın xanəndə tərəfindən gözəl tələffuzudur. Xatırladaq ki bu diqqəti çəkən hadisə Zakir Mirzənin “Muğam və rəqs” indən bir müddət sonra baş vermişdir. Ümumiyyətlə Zakir Mirzənin Manəndi Hasarı çox orijinaldır və bu gəzişmələrə “Zakiri” adı versək zənnimcə doğru olar”.

Dərs vəsaitində toplanmış qurama və oyun havaları forma baxımından mükəmməl, tam təfərrüatda təhlil olunub. Burada Aydın Əzim hər əsərin adı, forması, hissələri, onun daxili quruluşu, hansı muğam və şöbəyə aid olması, neçə nəfəs boyatı, döymə – kəsmədən ibarətliyi, qarmon ifaçılığına xas vurma çalğı texnikası, tərkibindəki oyun havası, rəqs, rənglər, sonluqların rədif yaxud gəraylıyla eyniliyi barədə araşdırma bölümündə dolğun məlumatı sxemlə örnək alınacaq metodda paylaşılıb.

Kitabda cəmlənən bəstələr haqqında düşüncəsini yekunlaşdıran tərtibatçı ön sözdəki istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı, termin açıq-

lamaları, əsaslandığı mənbə, lüğət, əsərlərin tədqiqində hərfi işarələrin yazılış fərqlərinin mənasını, həmçinin alt və üst qisminlərindəki rəqəmlərin izahını verir. Təbii söylədiyimiz məziyyət müsbət halda toplunu digərlərindən ayıran önəmli cəhətlərdəndir.

Onu da vurğulayaq ki, Aydın Əzim melodiyalara qədərki səhifələri rum rəqəmiylə sıralayıb.

Dərs vəsaitində not nümunələri Zakir Mirzədən qurama və oyun havaları başlığında 11-ci səhifədən etibarən təqdim olunur və özündə səkkiz əsəri ehtiva edir. Bunlar “Ulduzu”, “Firudini-Bəxtəvəri”, “Arifli”, “Şənlik”, “Gülşəni”, “Qızıl gül”, “Qurama”, “Muğam və rəqs”dir.

Sadaladığımız kompozisiyalar qarmon (in h) aləti üçün yazılıb.

Zakir Mirzənin bəstələrini dinlədikdə onların istər melodik, ritmik və obraz yönündən bir-birindən seçildiyinin, ifa üslubu zənginliyinin şahidi oluruq. Amma “Qurama və oyun havaları”nı vahid amil ətrafında birləşdirən məqamdan danışsaq ilk olaraq kompozisiyalardakı Zakir Mirzə yaradıcılığının fərdiliyini, xalq musiqimizlə sıx vəhdətini və qarmon məktəbinin inkişafında oynadığı müstəsna rolunu məxsusi qeyd etməliyik.

Bütün deyilənlər isə qarmon aləti üçün növbəti əsərlərin yaranmasına təkan verici addımdır. Nümunələrin rəngarəng, ritmik və melodik daxili keçidləri də ustad sənətkarın bədii irsinin məhdudsuz cəsarətliliyinin sübutudur.

Kitabda Aydın Əzim bəstələrin metrik ölçüsü, deşifrəsi, qarmon ifaçılığına məxsus ştrixləri, hətta hissələr arasındakı ifa sürətində dəyişiklik varsa onları da dəqiqliklə göstərir. Bununla yanaşı əsərlərin müəyyən xanələri üzərində kəsmə, döymə, neçə xanə bir yollu vurma – sinədən, vurma, a piacere sinədən kimi terminlər əks olunub.

Beləliklə qurama və oyun havalarına dair not nümunələri məcmuənin 85-ci səhifəsində bitir.

Kitabda Zakir Mirzə, onun rəqslərini nota köçürərək deşifrə, təhlil və tərtib edən Aydın Əzim ilə iş zamanı çəkilən foto şəkilləri yer alır.

Dərs vəsaitilə bağlı gəldiyimiz nəticə melodiyları başqa toplularda olanlardan fərqləndirən təməl faktorun buradakıların xalq yaradıcılığına yox məhz Zakir Mirzə təxəyyülünə aid olmasıdır.

Ustad sənətkarın “Qurama və oyun havaları” nı müfəssəl formada, səlisliklə, xırdalıqları nəzərə alaraq notlaşdıran, tədqiq edib, düzənləyən Aydın Əzimin nümunələrə ciddi yanaşması olduqca təqdirəlayiqdir.

Zakir Mirzənin “Qurama və oyun havaları” adı altında cəmləşmiş səkkiz əsərdə diqqətə qarpan vacib xüsus segah muğamının demək olar ki, az istifadə olunan Manəndi Hasarını ön plana çəkərək böyük şöbə halına gətirib gələcək nəsillərə ötürməsidir. Bu da Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə verilən ən mühüm töhfələrdən biridir.

Ümumilikdə kitabda toplanan oyun havalarının bəhs etdiyimiz səpgidə işıq üzü görməsini qarmon ifaçılıq məktəbinin inkişafına zəmin, eləcə də təhlil və tərtib baxımından tədqiqatçı alimlərimizə maraqlı olacaq nümunə kimi dəyərləndirə bilərik.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əliyeva F. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları. III kitab. Bakı 2006 Nurlan nəşr. səh. 185.
2. Dadaşova E. Azərbaycan xalq rəqs musiqisi növləri / “Qobustan” jurnalı, 2006, № 2 (2/134) , s. 30 - 34.
3. Mirzəyev Z. Qurama və oyun havaları. (Qarmon (in h) üçün) / Deşifre, nota alınma və tərtib edən: Aydın Kərim oğlu Əzim. - Bakı: Mütərcim, 2014. - 96 s.

ZAKİR MİRZƏYEVİN “QURAMA VƏ OYUN HAVALARI” ADLI DƏRS VƏSAİTİ HAQQINDA

Xülasə

Məqalədə qarmon ifaçılıq məktəbinin ustad sənətkarı Zakir Mirzənin bədii yaradıcılıq təxəyyülünün məhsulu olan səkkiz rəqs nümunəsinin tərtibi və onların milli kökə əsaslanıb yeni ifadə şəklinə bürünməsi haqqında geniş məlumat verilir. Həmçinin topluda cəmləşmiş olan qurama və oyun havalarının ədəbiyyatdan bizlərə məlum olan rədif, bayatı, gəraylı kimi üslublarla müqaisəsi, söz və musiqinin forma yaratma məsələsində daşdığı önəmi, digər xüsusiyyətləri də qismən əks etdirilir.

Məqalədə həm də oyun havalarını digərlərindən fərqləndirən mühüm cəhətlər, onları nota salan, tərtib və ətraflı təhlil edən Aydın Əzimin yüksək əməyi xüsusi olaraq işıqlandırılır.

Açar sözlər: Zakir Mirzə, Aydın Əzim, qarmon, qurama, oyun, rəqs, milli, rədif, bayatı, gəraylı, Manəndi-Hasar.

ОБ УЧЕБНИКЕ ЗАКИРА МИРЗОЕВА “КОМПОЗИЦИЯ (ГУРАМА) И НАРОДНЫЕ ТАНЦЫ”

Резюме

В статье анализируется композиция "восемь танцев" представителя исполнительской школы мастера аккордеона Закира Мирзы. В работе подробно рассмотрены образы произведения и их трансформации в новую форму выражения, основанную на национальных корнях. В представленной статье проведен сравнительный анализ композиционных (гурاما) и танцевальных номеров из сборника с известными нам из литературы стилями, такими как радиф, баяти, герайли, сопоставление значение слова и музыки в формировании формы и другие особенности. В статье также отмечены важные отличительные черты танцевальных номеров, и отмечен незаменимый труд Айдына Азима, который в своих работах отмечает, обобщает и анализирует все в деталях.

Ключевые слова: Закир Мирза, Айдын Азим, аккордеон, композиция, игра, танец, народный, радиф, баяты, герайли, Мананди-Хасар.

ABOUT THE TEXTBOOK BY ZAKİR MİRZOEV “COMPOSITION (GURAMA) AND FOLK DANCES”

Summary

The article analyzes the composition "eight dances" by the representative of the performing school of accordion master Zakir Mirza. The paper examines in detail the images of the work and their transformation into a new form of expression based on national roots. In the presented article, a comparative analysis of compositional (gurama) and dance numbers from the collection with styles known to us from literature, such as radif, bayati, garayli comparison of the meaning of the word and music in the formation of the form and other features is carried out. The article also included the important distinguishing features of dance

numbers, and noted the indispensable work of Aydin Azim, who notes, summarizes and analyzes everything in detail in his works.

Key words: *Zakir Mirza, Aydin Azim, accordion, composition, game, dance, folk, radif, bayats, garayli, Manandi-Khasar.*

Bayramova Nigar

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi, dissertant
bayramova.nigar73@gmail.com*

QILMAN SALAHOV RƏQSLƏRİNİN DÜNYA SƏHNƏLƏRİNDƏ TƏCƏSSÜMÜ

Azərbaycan xalq musiqisi çoxəsrlik tarixə malik olub, son dərəcə zəngin və rəngarəngdir. Musiqi və musiqi estetik təsəvvürlər tarixən geriyyə dönməz bir zaman içində, gələcəyə doğru yönəlmiş bir şəkildə, özündə müxtəlif ictimai mədəni formaların meydana gəlib, inkişafını və məhvini birləşdirən şəkildə mövcud olmuşdur. Azərbaycan musiqisi əsrdən-əsrə, nəsildən-nəslə keçərək, gənc nəslin estetik tərbiyəsinin, bədii marağının və zövqünün formalaşmasında əvəzsiz rol oynamışdır [1, səh.287].

Azərbaycan incəsənətinin inkişafı uğrunda mübarizə aparan, peşəkar xalq musiqi mədəniyyətinin banisi, musiqişünası, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli XX əsrin əvvəllərində müxtəlif orkestr və ansamblar yaratmışdır. Bunlardan biri də 1936-cı ildə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında yaratdığı Azərbaycan mahnı və rəqs ansamblıdır. 1938-ci ildə həmin ansamblı bədii rəhbər kimi Üzeyir Hacıbəyli öz asistenti görkəmli dirijor, bəstəkar, kamança ifaçısı, əməkdar incəsənət xadimi Qılman Salahovu təyin etmişdir. Azərbaycan folklor musiqisini mükəmməl bilən Qılman Salahov bu ansamblın daha da inkişaf etməsində böyük rolu olmuşdur. O, Azərbaycanın bölgələrinə gedib, ordan istedadlı gənc ifaçıları və rəqqasları seçib, onları bu ansamblı cəlb etmiş, öz güc və enerjisini bu ansamblın gündən-günə çiçəklənməsinə sərf etmişdir [3, səh.11].

Qılman Salahov bədii rəhbər kimi ansamblın bütün spesifik cəhətlərini nəzərə alıb, həm xor, həm solo, həm də rəqs qrupunun fəaliyyət göstərməsi üçün mahnı-duetlər bəstələyir, gecə-gündüz repertuarın zənginləşməsinə çalışırdı. Xalq mahnıları, rəqsləri ansamblın repertuarının əsasını təşkil edirdi. Xalq ənənələrini qoruyub saxlamağa çalışan ansamblın qarşısında duran ən birinci vəzifə Azərbaycan xalq musiqisinin xüsusiyyətlərini, koloritini, ritmini və xarakterini, onun metodikasının özünəməxsusluğunu ifadə etmək idi. Ansamblda oynayan rəqqasların yalnız əl-ayaqları deyil, bədən və mimikaları da oynadıqları havanın ahənginə, xarakterinə uyğun olaraq hansısa bir mənəni ifadə və icra edirdi.

Azərbaycan Mahnı və Rəqs ansamblına gənc yaşlarından ilk qədəmlərini qoyan rəqqasələrdən biri də Azərbaycan və SSRİ-nin xalq artisti Əminə Dilbazi olmuşdur. Əminə Dilbazi 1936-cı ildən başlayaraq mahnı və rəqs ansamblının solisti və müxtəlif illərdə isə rəqs qrupunun rəhbəri olmuş və bir çox rəqslərə quruluş vermişdir.

Qılman Salahov “Qavalla rəqs”, “Naz eləmə” rəqslərini xüsusilə Əminə Dilbazi üçün yazmışdır. Bu haqda Qılman Salahovun qızı Pərvanə Cəfərova mənimlə olan müsahibəsində bildirdi: “Əminə xanım, atamın rəhbərlik etdiyi mahnı və rəqs ansamblının solisti idi. Onları çox möhkəm iş birliyi bağlayırdı. Hətta, onlar ailəvi dost idilər. Əminə xanım Cövdət müəllim ilə birlikdə bizə qonaq gəlir, bayramları bir yerdə keçirirdik. Atam Qılman Salahov Əminə xanım üçün bir çox rəqslər yazmışdır. Bunlardan ən məşhuru “Qavalla rəqs”dir ki, Əminə xanım bu rəqsiylə demək olar ki, bütün dünyanı fəth etmişdi. Əminə Dilbazi atamla birlikdə Çin, Monqolustan Xalq Respublikalarında, Zaqafqaziya, Orta Asiya Respublikalarında və s. ölkələrdə qastrol səfərlərində olmuşdular”.

Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblının ən uğurlu çıxışlarından biri də Moskvada keçirilən konsert olmuşdu. Bu haqda “Правда” qəzetinin 11 dekabr 1957-ci il 30 nömrəli sayında yazılır: “В концертном зале имени П.И.Чайковского выступили азербайджанские мастера искусств. Центральное место в программе заняло выступление Азербайджанского государственного ансамб-

ля песни и танца...” Bu konsertdən sonra Azərbaycan Ali Sovetin qərarı ilə 13 iyun 1958-ci ildə ansamblı Azərbaycanın Əməkdar kollektivi fəxri adı verildi.



Elə həmin il 1958-ci ildə Azərbaycandan ilk dəfə Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblı Çində böyük konsert proqramı ilə çıxış etməyə yola düşdü. Konsertdə onlar nəinki Azərbaycan mahnı və rəqslərimizi, həmçinin Çin xalq rəqslərini də ifa etdilər. Ansamblın üzvləri arasında rəqqasələrdən Əminə Dilbazi, Roza Cəlilova, Tutu Qədimova, rəqqaslardan Əlibaba Abdullayev, Böyükağa Məmmədov, Nadir Məmmədov və başqaları var idi. İki aydan çox Çində qastrolda olan ansamblın uğurları hədsiz idi. Milli ruhda qurulan Azərbaycan mahnı və rəqsləri, Qılman Salahovun müəllifi olduğu “Nəlbəki”, “Naz eləmə”, “Qavalla rəqs”, “Sevgilim” rəqsləri Çin tamaşaçılarının böyük rəğbətini qazanmışdır. Bu barədə Çinin gündəlik “Jenmin jibao”, “Neyminqu jibao” qəzetləri də yazırdı (sübut üçün əlimdə arxivdən əldə etdiyim materiallar var).

Konsertdə Çin Xalq Respublikasının Dövlət şurasının sədri Coy En-laem şəxsən özü iştirak edərək ansamblın bütün üzvləri ilə görüşmüş, 10 gün də əlavə olaraq onların Çində qalmasını təmin etmişdir. Çindən qayıtdıqdan sonra “Bakı və Baku” qəzetinin baş redaktoru Nəsir İmanquliyev Qılman müəllimdən müsahibə almış və öz qəzetində Qılman Salahov və onun bədii rəhbər olduğu Azərbaycan mahnı və

rəqs ansamblının fəaliyyəti, Çindəki uğurlu çıxışları barədə məqalə dərc etmişdir. Bu haqda mənə məlumatı qızı Pərvanə Cəfərova öz müsahibəsində məlumat vermişdir. Sübut üçün əlimdə videomüsahibə var.

“Azərbaycanfilm” kinostudiyası 1962-ci ildə Çeçen xalqının görkəmli rəqqası SSRİ xalq artisti Mahmud Esambayev haqqında “Əmək və qızılgül” filmini çəkmişdir. Qeyd edirəm ki, həmin filmin rejissoru Tofiq Tağızadədir. Çəkilişə görə Bakıya gələn Mahmud Esambayev Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblının ifasında “Naz eləmə” rəqsini görüb, bəyənmiş və çəkiliş zamanı onun repertuarına həmin rəqsin salınmasını rejissordan xahiş etmişdir. Müəllifi Qılman Salahov olan “Naz eləmə” rəqsinin quruluşunu filmdə xoreoqraf rəqqas Əlibaba Abdullayev vermişdir. Çəkiliş zamanı Əlibaba müəllim həmin rəqsdə qadın ifaçısı obrazında Əminə Dilbazini məsləhət bilmiş və rəqsi Mahmud Esambayevin ifa tərzinə uyğunlaşdırmışdı. Beləliklə, Mahmud Esambayevin boyu hündür olduğundan oturaq vəziyyətdə, Əminə Dilbazi isə onun başına fırlanaraq “Naz eləmə” rəqsini filmdə ifa etmişlər. Bu o qədər gözəl duet rəqsidir ki, indiyədək səhnədən düşmür, bütün tədbirlərdə, dünya səhnələrində sevilə-sevilə ifa olunur.

Hamımızın sevə-sevə izlədiyi Əminə Dilbazinin şah rəqslərindən biri sayılan “Turacı” xalq rəqsinin musiqisinin işləməsini Qılman Salahov, orkestr üçün isə həmin rəqsi Niyazi yazmışdır. “Turacı” rəqsini ustalıqla ifa edən Əminə Dilbazi ovçu tərəfindən vurulmuş yaralı turac quşunun həyatda yaşamaq üçün çırpıntılarını böyük məharətlə göstərmişdir.

Qılman müəllim ansamblın qızgın iş fəaliyyətinə baxmayaraq, bəstəkarlıqla mütəmadi olaraq məşğul olurdu. O, həm də məşhur “Nəlbəki” rəqsinin müəllifidir. Qılman Salahov bu rəqsi də Əminə Dilbazi üçün yazmışdır. “Nəlbəki” rəqsinin əlyazması Milli Arxiv İdarəsinin Ədəbiyyat və İncəsənət arxivində (Delo N234) saxlanılır. Azərbaycan Respublikası Müəllif Hüquqları Agentliyində 03/8 sayılı arayışında Qılman Salahovun “Nəlbəki” rəqsinin müəllifi olduğu təsdiqlənib. Rəqs bayatı-şiraz məqamı üzərində qurulub, 3 hissədən ibarətdir, kənar hissələr bayatı-şiraz, orta hissə segah məqamına əsaslanır.



Qılman müəllim xalq musiqisini o qədər dərinləndən bilirdi ki, öz yazdığı rəqslərdə muğamdan, xalq musiqisinin çalarlarından istifadə edib. Rəqs adından göründüyü kimi nəlbəkilər üzərində qurulmuşdur. İlk dəfə rəqsə xoreoqrafik quruluşu Azərbaycan Mahnı və Rəqs ansamblının rəqqası xalq artisti Əlibaba Abdullayev vermişdir. Rəqs quruluşuna görə əvvəl səhnəyə Əminə Dilbazi çıxır, hər iki əlində kiçik nəlbəkilər, barmağındakı oymaqlarla musiqili küylər yaradır (küy sözündən ik dəfə görkəmli etnomusiqişünas alim Bayram Hüseynli “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” kitabında istifadə etmişdir). Sonra isə səhnəyə qızlar daxil olur, onların da əlində nəlbəkilər, barmaqlarında oymaqlar var. “Nəlbəki” rəqsində xanələr sanki sual-cavab cümləsinə oxşayır. Deməli, 1 sual cümləsi 3 xanədən, 1 cavab cümləsi də 3 xanədən ibarətdir. Hər xanənin əvvəlində 1 dəfə oymaqla küy vurulur, 3-cü xanədə isə 2 dəfə küy vurulur. Bu da musiqinin ritmiylə ahəng səsləndiyi üçün çox gözəl effekt yaradır. İllər keçməsinə baxmayaraq, rəqs bu gün də aktualdır, səhnələrdə oynanılır və nəlbəkilərə oymaqları vurmaqla insanlarda maraq oyadır, tamaşaçılar tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanır. Bundan başqa bu rəqs uşaqların da sevimləsinə çevrilib. Məşhur “Tıq-tıq xanım” cizgi filminə Tıq-tıq xanım “Nəlbəki” rəqsini trio instrumental ansamblının müşayiəti ilə oynayır.

Qılman Salahov “Sevgilim”, “Naz eləmə”, “Kürd”, “Qavalla rəqs”, “Bakı yallısı”, “Göyçəyi” rəqsləri, “Bulaq başında” süitəsi, “Azərbaycan toyu”, “Dədə Qorqud” musiqili-xoreoqrafik tamaşaları ilə də tanınırdı. Qılman Salahov Niyazi ilə birlikdə “Bir baxçanın çiçəkləri” adlı süitəsini də yazmışdılar. Həmin süitanın sözləri böyük şairimiz Səməd Vurğunundur, əsər “Qızıl fond”da saxlanılır. Həmin tamaşaların rəqs quruluşunu Əlibaba Abdullayevlə bərabər Əminə Dilbazi də vermişdir.

1959-cu ildə Moskvada II dəfə Azərbaycan Respublikasının on-günlük-dekadası keçirildi. Azərbaycan nümayəndə heyyyətinin tərkibində Azərbaycanın Əməkdar kollektivi Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblı da iştirak edirdi. Qılman Salahovun rəhbərliyi altında ansambl maraqlı və rəngarəng proqram hazırlamışdı. Dekada da ansamblın solistlərindən Əminə Dilbazi, Roza Cəlilova, Tutu Həmidova, Əlibaba Abdullayev, Böyükağa Məmmədov, Nadir Məmmədov Azərbaycan xalqının qədim tarixi köklərə malik rəqs sənətinin ənənələrini yaşatdıqlarını öz gözəl ifalarıyla nümayiş etdirdilər. Kişi rəqslərinin dinamikasını, temperamentini, əzimliyi, qadın rəqslərinin incəliyini, lirikliyini göstərə bilən ansamblın istedadlı ifaçıları Moskva tamaşaçılarını öz uğurlu çıxışları ilə heyran etdilər.

Qılman Salahov şairlərdən Səməd Vurğun, Mikayıl Rzaquluzadə, Mirmehdi Seyidzadə, Məmməd Rahim, Soltan Dafaşovla da dostluq edirdi. O, Məmməd Rahimin “Könül verdim”, Soltan Dadaşovun “Birdənəsən” şeirlərinə musiqi bəstələmişdi. Xalq artistləri Əlibaba Abdullayev və Leyla Bədəlbəyli “Birdənəsən” rəqsini ifa edir, həm də xorun müşayiəti ilə oxuyurdular. Əlibaba Abdullayev gözəl rəq-qas olmaqla yanaşı həm də mələhətli səsi vardı. Maraqlısı odur ki, Qılman Salahovun yazdığı “Birdənəsən” mahnısını Əlibaba Abdullayev o qədər ürəkdən oxuyurdu ki, bu mahnının sözləri elə bil onun həyatına uyğun yazılmışdı:

Anamdan bir yadigar,
Barmağımda üzük var,
Gəl onu verim sənə,
Olginən mənə Nigar...

Xalq artisti Leyla Bədirbəyli öz xatirələrində belə yazırdı: “Ömrümün ən gözəl çağında oynadığım Qılman Salahovun yazdığı “Birdənəsən” rəqsi mənim xatirəmdən heç vaxt silinmir. Burada mövzu çox maraqlı idi. Çox məzəli maraqlı oynaq bir rəqs idi. Demək burda biz həm oxuyur, həm də rəqs edirdik. Mənim səsim olmasa da, ancaq Əlibaba Abdullayevin fonunda çox maraqlı görünürdü. Bu ilk addımlarımız sonralar bizi daha çox rəqs sənətimizə bağladı” [2, səh.151].

Tiflis şəhərində 1944-cü ildə keçirilən Zaqafqaziya Respublikaları Sovet musiqisi ongünlüyündəki konsertdə solistlər Əlibaba Abdullayev və Leyla Bədirbəyli Qılman Salahovun yazdığı “Birdənəsən” rəqsini böyük müvəffəqiyyətlə ifa etdilər. Zaldakı tamaşaçılar həmin rəqsi üç dəfə onlardan xahiş elədilər ki, oynasınlar. Elə həmin konsertdə Qılman Salahovun müəllifi olduğu “Naz eləmə” rəqsi Əlibaba Abdullayev və Əminə Dilbazi tərəfindən çox uğurla ifa olundu. Bu rəqslərin hamısı professional rəqs sənətinin bünövrəsi, təməli, koloriti, milliliyidir.

Görkəmli musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski yazırdı: “Qılman Salahov xalq musiqi ənənələrinin inkişafı yolunda qüvvə və bacarığını əsirgəməmişdir. Musiqili teatr tamaşalarının təşkilində, Azərbaycanın qədim və poetik adətlərindən sayılan toy şənliklərinin səhnədə canlandırılmasında bilavasitə onun böyük xidmətləri olmuşdur” [4, səh.113].

Qılman Salahovun rəhbərliyi altında Mahnı və Rəqs ansamblı Ümumittifaq festivalların iştirakçısı, qalibi olmuş, ansambl üzvləri yüksək fəxri adlara layiq görülmüş, ansambl dövlət statusu, əməkdar kollektiv adını almışdır. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında özünəməxsus xidmətləri olan Qılman Salahov Azərbaycanın Əməkdar kollektivi Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblının repertuarının zənginləşməsi üçün yazdığı rəqsləri xalqımızın yaddaşında yaşayır və yaşayacaqdır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Abdullazadə G. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti. Bakı - “Qartal”- 1996, 288 səh.
2. Abdullayeva E., “Əlibaba Abdullayev”, Bakı, “Nurlar” Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi, 2015, 264 səh.)

3. Гаджибеков С., Кулиев Т. Заслуженный Коллектив Азербайджана Государственный Ансамбль Песни и Танца. Типография «Красный Восток» Министерства культуры Азербайджанской ССР. Баку. 1959, 40 стр.
4. Çəmənli M. Sənət hekayələri. Bakı: “Aspoliqraf”, 2014, 568 səh. Məqalədə Qılman Salahovun şəxsi arxivindən də istifadə olunub.

QILMAN SALAHOV RƏQSLƏRİNİN DÜNYA SƏHNƏLƏRİNDƏ TƏCƏSSÜMÜ

Xülasə

XX əsrin əvvəllərində musiqi mədəniyyətimizin əsasını qoyan dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli 1938-ci ildə yaratdığı “Mahnı və Rəqs ansamblı”na bədii rəhbər kimi öz asistenti Qılman Salahovu təyin etmişdi. 25 il Mahnı və Rəqs ansamblına bədii rəhbərlik edən Qılman Salahov bu ansamblın gündən-günə inkişaf etməsində, onun Dövlət statusu almasında böyük rolu olmuşdur.

Qılman Salahov bu ansamblın bədii rəhbəri olmaqla yanaşı həm də bir neçə rəqsin müəllifidir. Bu rəqslərdən “Qavalla rəqs”, “Naz eləmə”-ni xüsusilə Azərbaycan və SSRİ-nin Xalq artisti Əminə Dilbazi üçün yazmışdır. Rəqs səhnəmizin şahzadəsi sayılan Əminə Dilbazi bu rəqslərlə bütün dünyanı fəth etmişdi.

***Açar sözlər:** musiqi, mədəniyyət, Qılman Salahov, Mahnı və Rəqs ansamblı, konsert.*

ВОПЛОЩЕНИЕ ТАНЦЕВ ГЫЛМАНА САЛАХОВА НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ

Резюме

В начале XX века основоположник азербайджанской музыки Узеир Гаджибеков в 1938-ом году создал ансамбль Песни и Танца. Он передал этот ансамбль своему ассистенту Гылману Салахову, назначив его руководителем ансамбля Песни и Танца. Гылман Салахов 25 лет руководил этим коллективом и довел его до статуса Государственного Ансамбля Песни и Танца.

Помимо того, что Гылман Салахов является художественным руководителем этого ансамбля, он также является автором нескольких танцев: «Танец с гавалом» и «Наз елямя» – специально для народной

артистки Азербайджана и СССР Амины Дилбази, которая считалась принцессой нашей танцевальной сцены, покорившей весь мир этими танцами.

Ключевые слова: музыка, культура, Гылман Салахов, ансамбль Песни и Танца, концерт.

THE EMBODIMENT OF GYLMAN SALAKHOV'S DANCES ON THE WORLD STAGE

Summary

In the early XX century, the founder of Azerbaijani music Uzeyir Hajibeyov in 1938, the year created Song and Dance Ensemble. He gave this ensemble to his assistant Gylman Salakhova appointing him head of the Song and Dance Ensemble. Gylman Salakhov 25 years and led the team that brought him the status of State Ensemble.

In addition to the fact that Gylman Salakhov is the artistic director of this ensemble, he also wrote “Dance with the gaval” and “Naz elama” especially for Amina Dilbazi, National Artist of Azerbaijan and USSR. Amina Dilbazi who was considered the princess of our dance scene, conquered the whole world these dances.

Keywords: music, culture, Gylman Salakhov, Song and Dance Ensemble, concert.

Bəkirova Günel

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı
gunel.bakirova.88@mail.ru*

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO MUSIQISINDƏ MÜASİR YAZI TEXNİKASI KONTEKSTİNDƏ ORNAMENTİKANIN BƏZİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində ornamentikanın yeni yazı texnikası ilə əks olunduğu kifayət qədər əsərlər vardır. Əlbəttə, bu ilk növbədə XX əsr dünya musiqisində meydana

gələn meyllərlə birbaşa bağlı olmuş və müasir musiqidə yaranan bu üslublar təbii olaraq Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində də özünü göstərmişdir. Müasir fortepiano texnikasının xüsusiyyətlərini araşdıran pianoçu S.Mirzəyev XX əsr fortepiano musiqisindən danışarkən belə vurğulamışdır: “Yeni” musiqi yalnız öz yazı formaları ilə deyil, eyni zamanda musiqi alətlərinin qeyri-ənənəvi istifadəsi ilə də təəccüb doğururdu: simli alətlər zərb kimi, piano zərb və simli kimi (tezliklə “hazırlanmış piano” termini meydana gəldi), zərb alətləri simli kimi, nəfəslilər küy səsləri üçün istifadə olunmağa başladı və s.” [S.Mirzəyev, 2010, s.5]. Müasir fortepiano musiqisində yeni ifaçılıq effektlərinin yaranması isə yeni işarələrin olmasını labüdləşdirmişdir. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor M.Sadiqzadə “Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisinin ifaçılıq təfsiri müasir yazı texnikası kontekstində” adlı kitabında bu məqamı qloballaşma prosesləri ilə əlaqələndirmişdir: “Beləliklə, Azərbaycan musiqiçilərinin yaradıcılığı musiqi mədəniyyətində gedən qlobal proseslər kontekstinə harmonik şəkildə uyğunlaşmışdır.... Bununla belə, bütün yeni proseslər zəngin milli musiqi ənənələrinin üzərində üzvi olaraq inkişaf etmişdir... Nümunə üçün müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələri olan F.Qarayev, R.Həsənova, F.Əlizadə, C.Quliyev və digərləri əsərlərində qarşılarına qoyduqları məqsəddən asılı olaraq hazırlanmış fortepianoya kağız, düymə, plastik əşya və s. yerləşdirməklə müxtəlif təəssüratlı səslər əldə etmişdirlər [M.Sadiqzadə, 2014, s.40-51]. Onların da əsərlərində dodokafoniya, sonoristika, puantilizm, aleatorika, seriya texnikası, 12 tonlu bərabər səs sistemi və s. istifadə olunmuşdur. Bütün bunlar ornamentikanın yeni yazı texnikası və fərqli yanaşma ilə istifadə edilməsinə gətirib çıxartmışdır. Bu baxımdan müasir Azərbaycan bəstəkarlarının bəzi fortepiano əsərləri nümunəsində ornamentikanın yeni yazı texnikası ilə əks edilməsi məsələlərinə aydınlıq gətirilməsi aparılan araşdırmanın əsas tədqiqat dairəsini təşkil edir. Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində ornamentikanın bəzi təsvir nümunələrinin əldə edilməsində əsərlərin əvvəlində verilən sinopsis və ya ifaçılıq qeydləri də mühüm rol oynamışdır.

Müasir not yazı sistemində bəzək terminlərində dəyişiklik edilməmişdir. Dəyişiklik onların ifa və əks olunma üsullarında özünü göstərmişdir. Müasir not yazı sistemində dəyişikliyə uğrayan və daha çox istifadə edilən ornamentika növü trel, tremolo və glissandodur. Nəzərinizə çatdırmaq istirədik ki, müasir musiqidə ornamentikadan az hallarda istifadə edilir. Müasir fortepiano musiqisində ornamentika əsasən effekt əhəmiyyətlidir.

Məlum olduğu kimi, müasir fortepiano musiqisində müxtəlif priyomlar zərb, simli və digər alətlərin texnikasından mənimsənilmiş və fərqli simvollarla not mətninə qeyd edilmişdir. Bildirmək istərdik ki, simlər üzərində ifa edilən glissando müasir Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında geniş istifadə edilən bəzək növüdür. Həmin bəzək növünə həm də F.Qarayevin 1990-cı ildə yazdığı “Postlüdiya I” əsərinin sonunda təsadüf edilir (*nümunə 1*) [F.Qarayev, 1990, s.7]:

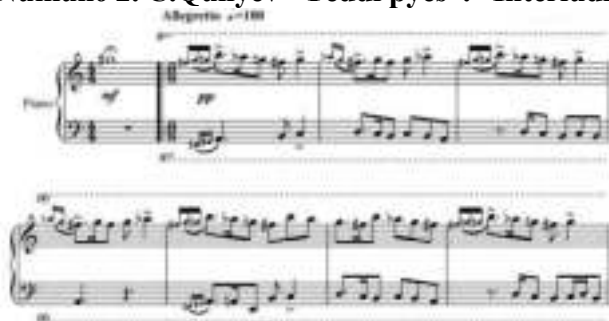
Nümunə 1. F.Qarayev “Postlüdiya I” (fragment)



Ornamentikanın səs effekti kimi təqdim olunduğu əsərlərdən biri də C.Quliyevin 1980-cı ildə yazdığı hazırlanmış royal üçün nəzərdə tutulan “Yeddi pyes” məcmuəsidir. Muğam səssıralarında yazılan pyeslər kiçik interlüdiyalarla növbələşərək təqdim edilmişdir. Əsər ənənəvi formada yazılmışdır. Burada ornamentikanın özünəməxsusluğunu səciyyələndirən məqam royalın daxili konstruksiyasına lastik və metal şrupun yerləşdirilməsidir ki, buda ifa zamanı müəyyən səs effektini yaratmış olur. Alətin aşağı registrində yerləşən simlərinin altına lastik qoyulması səsin yumşaldılması, udun səsinə bənzədilmə-

si ilə xarakterizə edildirsə, yuxarı regist isə qoşa nağaranın səsinə oxşadılması ilə bağlıdır. Metal şrup isə səslənməni divar saatının zənginə yaxınlaşdırır. Nümunə kimi birinci interlüdiyanı göstərmək mümkündür. Verilən fraqmentdə həm aşağı, həm də yuxarı registrdə alətin simləri arasına qoyulan lastik və metal şrup bəzəyin səs effekti yaratmasına səbəb olur. Bu hal əsasən silsilənin “İnterlüdiya” adlanan hissələrində müşahidə edilir (*nümunə 2*) [C.Quliyev, 1990, s.3]:

Nümunə 2. C.Quliyev “Yeddi pyes”. “İnterlüdiya” (fraqment)



Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında elə fortepiano əsərləri vardır ki, burada ornamentika royalın daxili konstruksiya-sında ifa edilir və not mətninə qeyri-ənənəvi simvollar vasitəsilə qeyd olunur. E.Mirzəyevin də fortepiano əsərlərində bu cür ornamental formullara rast gəlinir. Bəstəkarın 1997-ci ildə yazdığı beş ifaçı üçün nəzər tutulan kiçik miniatür “Also sie sind gekommen” adlı əsərində simlərdə müxtəlif formalarda ifa edilən forşlağa, eləcə də glissandoya təsadüf edilir. Kompozisiyada izahat vərəqəsi yoxdur, musiqiçi şərh tələb edən hissələrin üzərində öz qeydlərini yazmışdır. Kompozisiyanın altıncı xanəsində verilən forşlaq sim üzərində ifa edilir. Belə ki, bu zaman “c” notuna bağlı həmin sim sol əl vasitəsilə dartılaraq ifa edilir. Həmin forşlaq not mətninə üzərində “plus” işarəsi ilə qeyd olunmuşdur. Doqquzuncu xanədə verilən glissando da simlər üzərində ifa edilərək forşlaq ilə birləşdirilir. Bu zaman sol əlin barmaqları vasitəsilə simlər üzərində aşağıya doğru hərəkət həyata keçirilir. Sanki əsərdə klavişlərdə ifa edilən glissando simlərdə ifa olunur kimi

təəssürat yaranır. Ümumilikdə 6-9-cu xanələrdə verilən ornamental priyomlar müasir not yazı texnikası ilə verilən mürəkkəb ornamentika formulunu özündə ehtiva edir (*nümunə 3*) [E.Mirzəyev, 1997, s.3]:

Nümunə 3. E.Mirzəyev. “Also sie sind gekommen”. (fragment)



Əsərdə digər maraqlı məqamlardan biri də bu formulun daha mürəkkəb formada təqdimatıdır. Belə ki, 12-14-cü xanələri əhatə edən digər nümunədə simlərin üzərini basmaqla ifa edilən “fıs” səsi (12-cü xanə) fonunda bu ornamental formul daha da zəngin formada göstərilir. Kompozisiyada barmaq vasitəsilə dartılaraq forşlağın ifa edilməsi bu üsulun simli alətlərin texnikasından götürülməsini qeyd etməyə imkan verir (*nümunə 4*) [E. Mirzəyev, 1997, s.4]:

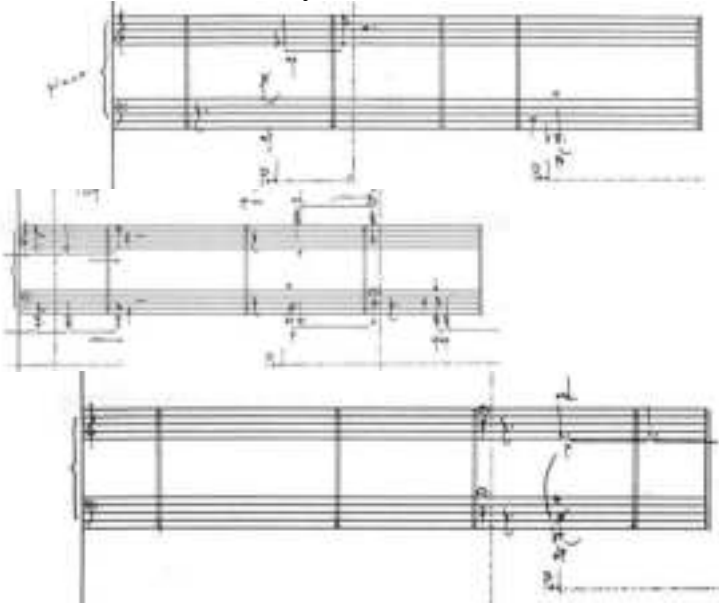
Nümunə 4. E.Mirzəyev. “Also sie sind gekommen”. (fragment)



Eyni metoddan istifadəni bəstəkarın 2000-ci ildə yazdığı “Görüntülər və əks-səda” əsərində də müşahidə etmək olar. Əsərdə də həm sim dartılmaqla, həm də sim üzərinə basılmaqla klavişdə ifa edilən bəzək növlərinə təsadüf edilir¹ (*Nümunə 5*) [E.Mirzəyev, 2000]:

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JvqPVm3mTwo>

Nümunə 5. E.Mirzəyev. “Görüntülər və əks-səda”. (fragment)



Beləliklə, müasir Azərbaycan fortepiano musiqisində ornamentikanın xüsusiyyətlərinin araşdırılması aşağıdakı nəticələri əldə etməyə əsas verir. Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisində ornamentika həm ənənəvi, həm də qeyri-ənənəvi üsullardan istifadə edilməklə verilir. Bəzəklər həm alətin klavişləri üzərində, həm də onun daxili konstruksiyasında ifa edilir. Azərbaycan fortepiano musiqisində ilk yeni not yazı texnikası ilə yazılan ornamentikaya F.Qarayevin yaradıcılığında təsadüf edilmişdir. Burada ilk dəfə olaraq simlər üzərində glissando verilmişdir. C.Quliyevin hazırlanmış fortepiano üçün nəzərdə tutulan pyesində isə alətin daxilinə qoyulan əşyalar vasitəsilə fərqli səs effekti əldə olunur. Qeyd edək ki, burada ifa əsasən klavişlər üzərində həyata keçirilir. Ornamentikaya olan digər fərqli münasibəti E.Mirzəyevin də əsərlərində müşahidə etmək mümkündür. Bəstəkarın yaradıcılığında bəzəklər yeni işarələr vasitəsilə not mətnində göstərilmişdir. Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində geniş istifadə olunan bəzək növlərindən biri də simlərdə ifa edi-

lən glissandodur. Bütün bu məqamlar isə Azərbaycan fortepiano musiqisində ornamentikanı səciyyəvi edən cəhətlər rolunda çıxış edir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Qarayev, F.Q. Postlüdiya I [Notlar]: Klavir. – Bakı: – 1990. – 7 s.
2. Quliyev, C.R. Yeddi pyes. Muğam səssizlərində interludiyalar ilə [Notlar]: Klavir. – Bakı: Çinar çap, –1990. – 7 s.
3. Mirzəyev, S. Ə. Forteplano texnikasında müasir ifaçılıq effektləri işarələri / S.Ə.Mirzəyev. – Bakı: RSXM-nin mətbəəsi, – 2010. – 63 s.
4. Mirzəyev, E.Ə. Also, Sie sind gekommen [Notlar]: Partitura. – Bakı: – 1997. – 19 s.
5. Mirzəyev, E. Ə. Görünülər və əks səda [Notlar]: Partitura. – Bakı: – 2000. – 32 s.
6. Садыгзаде, М.Н. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки Азербайджанских композиторов в аспекте современной техники письма (1975-2000 гг.). Учебное пособие / М.Н.Садыгзаде. – Баку: Мутаржим, – 2014. – 152 с.

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO MUSIQISINDƏ MÜASİR YAZI TEXNİKASI KONTEKSTİNDƏ ORNAMENTİKANIN BƏZİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə

Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində müxtəlif ornamentika növlərindən istifadə edilmişdir. Həmin bəzəklərin mühüm cəhəti onların həm də qeyri-ənənəvi üsullarla not mətnində öz əksini tapması, fərqli formada ifanın icra edilməsidir. Müasir fortepiano musiqisində bəzəklər əsasən effekt funksiyasını yerinə yetirir. Aparılan araşdırmada da müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələri olan F.Qarayev, C.Quliyev və E.Mirzəyevin əsərləri nümunəsində bəzi ornamentika növləri təhlil edilmişdir. Qeyd edək ki, müasir fortepiano musiqində bəzəklər alətin daxili konstruksiyasında ifa edilir, eyni zamanda alətin daxili konstruksiyasına müxtəlif əşyalar yerləşdirməklə bəzəklərin ifası zamanı müəyyən səs effektləri əldə olunur.

***Açar sözlər:** müasir not yazı texnikası, bəzəklər, Azərbaycan fortepiano musiqisi, F.Qarayev, C.Quliyev, E.Mirzəyev.*

ХАРАКТЕРИСТИКА ОРНАМЕНТИКИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕХНИКИ ПИСЬМА В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

В фортепианных произведениях современных азербайджанских композиторов использованы различные виды украшений. Важной особенностью этих орнаментов является то, что они также отражены в тексте записки нетрадиционными способами. В современной фортепианной музыке орнаменты выполняют в основном эффектную функцию. В исследовании также проанализированы некоторые виды орнаментов на примере произведений Ф.Караева, Дж.Кулиева и Э.Мирзоева, представителей современной азербайджанской композиторской школы. Следует отметить, что в современной фортепианной музыке орнаменты исполняются во внутренней конструкции инструмента, в то же время определенные звуковые эффекты достигаются во время исполнения орнаментов путем размещения различных предметов во внутренней конструкции инструмента.

Ключевые слова: *современная техника записи нот, украшения, Азербайджанская фортепианная музыка, Ф.Караев, К.Кулиев, Э.Мирзоев.*

CHARACTERISTICS OF ORNAMENTATION IN THE CONTEXT OF MODERN WRITING TECHNIQUE IN THE WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary

Various types of decoration were used in piano works of contemporary Azerbaijani composers. An important aspect of these decorations is their reflection in the text of notes by non-traditional methods and execution of different form. In modern piano music, ornaments perform mainly an effective function. The study also analyzes some types of ornaments on the example of the works of F.Karayevev, J.Kuliyev and E.Mirzoev, representatives of the modern Azerbaijani school of composition. It should be noted that in modern piano music ornaments are performed in the internal structure of the instrument, at the same time certain sound effects are achieved during the execution of ornaments by placing various objects in the internal structure of the instrument.

Keywords: *modern technique of music notation, embellishments, Azerbaijani piano music, F.Karaev, J.Kuliyev, E.Mirzoev.*

Əhmədova Gülnar

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət

Universitetinin magistrantı

gulnar93baku@gmail.com

MUSIQI MUZEYLƏRİNİN İNKİŞAF GÖSTƏRİCİLƏRİ

Muzeylər keçmişi bu günə çatdıran, gələcək nəsilləri mədəniyyət və nailiyyətlərlə bir araya gətirən mühüm strukturlardır. Ümumilikdə muzeylərin, xüsusən də musiqi muzeylərinin bir çox funksiyaları var, xüsusilə də onların geniş auditoriyaya çatması vacib göstəricilərdəndir. Əsrlər boyu eyni cinsli əsərləri müəyyən bir intizam daxilində bir araya gətirən, onları uzun illər qoruyub saxlaya bilən, təsnif edə bilən məkanlar kimi mövcud olmuşdurlar. Və gələcək nəsillərə ötürülməsində fəal rol oynayırlar. Dünyanın müxtəlif ölkələrində fərqli şəkildə qurulmuş musiqi muzeyləri vardır. Bunlardan Dünyada Muzeylər Assosiasiyasına daxil olan 50 musiqi muzeyi fəaliyyət göstərir. Ölkəmizdə muzeylər birliyinə tabe olan milli musiqi muzeyi olmasa da, dövlət qurumlarına tabe olan musiqi muzeyləri vardır. Dünyada olan musiqi muzeylərində musiqi alətlərini istifadə edərək və usta müəllimlərin köməyi ilə musiqi dərsləridə verilir. Ən qədim musiqi muzeylərindən biri İsveç Stokholm Musiqi Muzeyidir. 1899-cu ildə şəxsi ianələr və hədiyyələr hesabına əldə edilən 200 alətdən ibarət kolleksiya ilə qurulmuş və 1901-ci ildə ictimaiyyətə açılmışdır. Muzeydə musiqi və teatrla bağlı İsveç qurumlarına məxsus bəstəkarların şəxsi əşyaları kimi əsərlər toplanaraq saxlanılmaqdadır. Təbii ki, musiqi muzeyləri təkcə musiqi alətlərinin və ya sənətkarların şəxsi əşyalarının sərgiləndiyi yerlər deyildir. Burada həmçinin ziyarətçilərə musiqi yaratmaq fürsəti də verilir. Belə muzeylərə misal olaraq,

Belçikadakı Brüssel Musiqi Alətləri Muzeyini göstərə bilərik. Bu muzey keçmiş dövrdə Brüsseldəki Kral Musiqi Konservatoriyasının tələbələrinə qədim dövrlərin musiqi alətlərini göstərmək üçün yaradılmışdır. Daha sonra bir çox xeyriyyəçi və muzey rəsmilərinin səyləri ilə muzey xeyli genişləndi və zənginləşdi. 1500 alətin nüma-

yiş olunduğu muzeydə Avropa və başqa regionların məşhur və ənənəvi alətləri sərgilənir. Muzeydə həmçinin konsert zalı, musiqiyə dair çoxlu kitablar, muzeyin nəzdində mağaza və restoran var. Muzey dörd ayrı mərtəbədən ibarətdir və Qədim Misirdən günümüzə qədər olan musiqi alətlərini çox gözəl şəkildə təqdim edir. Ən aşağı mərtəbə hissəsində mexaniki alətlər nümayiş etdirilir və ziyarətçilərin kompüterlərlə öz musiqilərini yaratmağa cəhd edə biləcəyi səs studiyası da var. Muzeyin bu bölməsi daha çox müasir musiqi və musiqi alətlərinə diqqət yetirir. [Öngör Ethem, R. (1988), s.561]

Musiqi muzeylərinin tərbiyəvi funksiyaları araşdırıldıqda, digər muzeylərin funksiyalarından çox da fərqli olmadığı görünür. Bütün muzeylərdə olduğu kimi, musiqi muzeylərində də maarifləndirici proqramlar kontekstində musiqi sərgiləri, yaradıcı dram araşdırmaları, seminarlar, müzakirə sessiyaları, konsertlər, alət yaradıcılığı fəaliyyətləri öz əksini tapır.

Ümumiyyətlə, muzeylər yerli və dünyavi mədəniyyət sərvətlərinə ev sahibliyi edir. Muzey və musiqinin bir çox kəsişməsinin başlanğıcında “Mədəniyyət” anlayışı gəlir. Musiqi mədəniyyəti bəşəriyyətin varlığından başlayaraq öz inkişafını davam etdirir. Muzeylər bu mədəni dəyişikliyi və transformasiyanı bizə ən yaxşı nümayiş etdirən qurumlardan biridir. Çünki muzeylər qeyri-formal təhsilin, keçmişin və bu günün dəyərlərini geniş kütlələrə çatdırmaqda pulsuz öyrənmə məkanıdır. Musiqi muzeylərinin təhsil funksiyalarını aşağıdakı kimi sıralamaq olar:

- Milli və beynəlxalq musiqi mədəniyyətlərinin tanınması və onların təhsilə əks olunması
- Musiqi zövqünün yaradılmasında keçmişə əks etdirmək
- Öyrənmənin əsas elementi olan vizual və eşitmə imkanlarının təmin edilməsi
- Oyunlar vasitəsilə interaktiv öyrənmə təcrübəsinin təmin edilməsi
- Musiqiçilərin peşə biliklərinin və ümumi mədəniyyətinin artırılması
- Musiqi tarixində keçmişlə indiki arasında müqayisələrin aparılması.

- Muzey tamaşaçılarının hisslərinə, təxəyyülünə, estetik həssaslığına, yaradıcılığına və tənqidi təfəkkürünə töhfə verir.
- Tarixi prosesdə musiqi alətlərinin fərqləndirilməsinə töhfə vermək
- Muzeydəki sənədlər və əşyalar vasitəsilə musiqi haqqında tarixi faktların üzə çıxarılması
- Muzey kolleksiyalarından əldə edilən məlumatların gələcəyə ötürülməsinə töhfə vermək

Azsaylı musiqi muzeylərinin bəzilərində yalnız alətlərin sərgiləndiyi kolleksiyaları, bəzilərində isə alətlərlə yanaşı musiqiyə aid müxtəlif əşyaların da sərgiləndiyini görmək mümkündür.

Azərbaycanda isə Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi xalqın zəngin və özünəməxsus bədii irsi ilə tamaşaçıları tanış edir. Muzey musiqi tarixini təbliğ etmək və yaymaq məqsədi ilə yaradılmışdır. Ekspонатlar arasında tar, kamança, saz, qaval, qoşanağara, zurna, ney, həmçinin özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə seçilən əsa-tar, əsa-saz, habelə qramafonlar, patefonlar, qramafon valları nümayiş olunur. Bundan əlavə, kolleksiyaya musiqi əlyazmaları, şəxsi əşyalar, lövhələr, plakatlar, proqramlar, fotoşəkillər, təsviri sənət əsərləri, qeydlər və kitablar daxildir. Muzey ölkənin musiqi mədəniyyətini öyrənməyə və nümayiş etdirmək baxımından xüsusi yer tutur.

Musiqi tarixinə, musiqi elminə, musiqi təhsilinə, musiqi zövqünə işıq salan bu muzeylərin repertuarı, avadanlıqları və təqdimat imkanları onların mövcudluğunun əsas səbəblərindəndir. Dünyada muzeyşünaslıq tarixinə nəzər saldıqda, muzeylərin təsnifatlaşdırıldığı, onların öz funksiya və məzmununa görə məna qazandıqlarını görürük. Nəticə olaraq, musiqi muzeyləri cəmiyyətin mədəniyyətinin gələcək nəsillərə ötürülməsi üçün ən mühüm fəaliyyətlər sırasındadır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Droysan-Reber, Dogmar. (1996). The Museum of Musical Instruments: Its History and Functions. Musikinstrumenten-Museum. Berlin: Westermann.
2. Ginsburg, Mairesse, (1997) "Defining a Musuem: Suggestions For An Alternative Approach", Museum Management and Curatorship 16, 15-33.

3. Michael Bull, Sound Moves: iPod Culture and the Urban Experience, Routledge, 2007, 4.
4. Nikos Bubaris, "Sound in Museums- Museums in Sound" , in: Museum Management and Curatorship, 29(4), (2013), 391-402.
5. Shweibenz, Werner. (2004). "The Development of Virtual Museums", ICOM News Vol. 57, No. 3.

MUSİQİ MUZEYLƏRİNİN İNKİŞAF GÖSTƏRİCİLƏRİ

Xülasə

Dünyada muzeyşünaslıq tarixinə nəzər saldıqda, muzeylərin təsnifatlaşdırıldığı, onların öz funksiya və məzmununa görə məna və ad qazandıqları görünür. Bu muzeylərin ümumi komponentlərini obyektlər vasitəsilə keçmiş, indi və gələcəklə əlaqə qurmaq; toplamaq və qorumaq; oxşar və fərqli cəhətləri nümayiş etdirmək; heyranlıq və həzz yaratmaq; təhsil və mədəniyyət transferini dərk etmək. Ümumiyyətlə, muzeylərin, xüsusən də musiqi muzeylərinin bir çox funksiyaları var və onların geniş auditoriyaya çatması vacibdir. Tədqiqatın məqsədi musiqi muzeylərinin tərbiyəvi funksiyalarını araşdırmaqdır. Xüsusən də muzeylərin təhsil mühiti kimi qiymətləndirilməsi bir çox araşdırmalarla üzə çıxıb. Tədqiqatda musiqi muzeylərinin əhəmiyyəti və mövcud problemlər öz əksini tapıb.

***Açar sözlər:** musiqi, muzey, tarix, inkişaf, incəsənət, mədəniyyət.*

DEVELOPMENT INDICATORS OF MUSIC MUSEUMS

Summary

Looking at the history of museology in the world, it is seen that the museums are classified, and they gained their meaning and name through their function and content. Common components of this museums can be listed as, setting up a connection with the past, now and the future through objects; collecting and protecting; exhibiting similarities and differences; creating admiration and pleasure; comprehending educational and cultural transfer. In general, museums, especially music museums, have many functions, and it is important that they reach a wide audience. The purpose of the study is to investigate the educational functions of music museums. In particular, the evaluation of museums as an educational environment has been revealed by many studies. The importance of music museums and the current problems are reflected in the study.

***Key words:** music, museum, history, development, art, culture.*

ПОКАЗАТЕЛИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ

Резюме

Проследивая историю музеологии в мире, видно, что музеи классифицированы, и они получили свое значение и название благодаря своей функции и содержанию. Общими составляющими этих музеев можно назвать установление связи с прошлым, настоящим и будущим через предметы; сбор и защита; выявление сходств и различий; вызывающая восхищение и удовольствие; понимание образовательного и культурного трансфера. В целом музеи, особенно музыкальные, выполняют множество функций, и важно, чтобы они охватывали широкую аудиторию. Цель исследования – изучить воспитательные функции музыкальных музеев. В частности, многие исследования выявили оценку музеев как образовательной среды. В исследовании отражено значение музыкальных музеев и актуальные проблемы.

Ключевые слова: музыка, музей, история, развитие, искусство, культура.

Əliyev Mübariz

*sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti,
eyni zamanda Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın
Elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi,
aliyev.mubariz1967@gmail.com*

ORTAQ DASTANÇILIQ MƏDƏNİYYƏTİ

Qədim türkdilli xalqlar coğrafi baxımdan biri digərindən uzaq bir məkanda yaşasa da, bəşərin söz xəzinəsinə ölməz, həmişə yaşar dastanlar bəxş etmişlər. Ortaq dastan mədəniyyəti yaratmış, öz soy kökünü və milli dəyərlərini qoruyub saxlamışlar.

Türkdilli xalqların yaratdığı dastanlara “Dədə Qorqud”, “Alpamış”, “Manas”, “Abbas Gülgəz”, “Tahir və Zöhrə”, “Aşıq Qərib”, “Koroğlu”, “Şah İsmayıl” və başqalarını misal gətirmək olar. Bu dastanlardan “Koroğlu”, “Aşıq Qərib”, “Tahir və Zöhrə” və “Məhəm-

məd və Nigar Pərizad” dastanlarını ortaq şəkildə yaratmağı bacarmışlar. Qeyd etdiyimiz dastanlar Türkmənistan, Özbəkistan, Türkiyə, Azərbaycan ərazilərində çox geniş yayılmışdır. Ortaq şəkildə yaranmış dastanlar türkdilli xalqların tarixi prosesinin məhsuludur.

Professor M.Qasımlı qeyd edir ki, ifaçılıq keyfiyyətləri ilə fərqlənən özbək və türkmən baxışı sənətinin oxşar cəhətləri çoxdur. Buna misal olaraq “Nəsiboğlan”, “Qul Əlvənd”, “Tahir Zöhrə”, “Aşıq Qərib”, “Aşıq Aydın”, “Səyyad Həmzə və Xazərin” baxışların repertuarında da rast gəlinir. [10.s.76] Bu dastanlar aktual və səciyyəvi xarakter daşıyır.

Tarix boyu türkdilli xalqların ticarət və mədəniyyət sahələrində bir-birilə sıx əlaqələri olmuşdur. Bu münasibətlərin sayəsində türkdilli xalqların ortaq dastançılıq mədəniyyəti yaranmışdır. Bu dastanın Orta Asiya folklorunda, türkmən, özbək, qaraqalpaq, eləcə də, Qafqaz şifahi xalq ədəbiyyatında, Azərbaycan, Gürcüstan və Kalmık xalqı arasında rast gəlinir.

Türk tayfaları arasında özünün tarix və mədəniyyətinin qədimliyinə görə seçilən xalqlardan biri də Özbəkistandır. Özbəkistan xalq musiqisi çoxəsrli tarixə malikdir. Özbək musiqisi tarixən Orta Asiya məkanında, Yaxın və Orta Şərqlin bir bölgəsində öz təsirini göstərə bilmişdir. Görkəmli qırğız yazıçısı Çingiz Aytmatov qeyd edir ki, Roma mədəniyyətinin Avropa üçün əhəmiyyəti nə dərəcədədirsə, Özbək mədəniyyəti də Asiya üçün bir o qədər əhəmiyyətlidir. Özbək dastan nümunələri öz xüsusiyyətləri ilə seçilir. “Alpamış”, “Yunus və Əhməd”, “Şeybani Xan Gündoğmuş”, “Şirin və Şəkər”, “Arzu gül” və “Rüstəmxan” dastanları ideya formasına görə mükəmməl yaradıcılıq nümunəsi hesab edilir.

Professor Halil İbrahim Şahin qeyd edir ki, türkmən, özbək və qaraqalpaq dastan ənənələri arasında edilən müqayisələr bu üç bölgənin dastan repertuarının dastanlarının şəkil, forma və işləmə özəllikləri baxımından bir növ ortaqlıqlarını göstərir. [4.s.45] Toşkənd 2021 konfrans.

Nəzəri təhlillərin yekunu onu göstərir ki, türkmən, qaraqalpaq və özbək variantlarında mövcud olan “Aşıq Qərib” melopoetikasi eyniadlı Azərbaycan dastanının forma, məzmun və melopoetikasından əxz olunmuşdur.

Bunu da qeyd edək ki, sovet hakimiyyəti dövründə mədəniyyətə, qədim irsə, xüsusən də Türk xalqlarının soy kökünə qarşı ideoloji təxribat olunmuşdur. Türkiyə, Azərbaycan, eləcə də digər türk xalqlarının ortaq dastanlarının öyrənilməsinə imkan verilməmişdir. Müstəqillik dövründə soy kökümüzə qayıtmaqla çox məsələləri araşdırmağımıza ehtiyac vardır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz dastanları iki istiqamətdə – folklorşünas və musiqişünas baxımından araşdırmaq lazımdır.

Azərbaycanda Aşıq Qərib dastanını ilk dəfə folklorşünas A.Mahmudbəyov İsmayılının Tircan kəndində qələmə almışdır. Bu dastanın variantlarının yazıya alınması və çap olunması S.Yaqubovanın göstərdiyi mənbələrdə geniş izah edilmişdir. [14.s.9-11]

Təqdirə layiqdir ki, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru N.Rəhimbəylinin 2009-cu ildə “Azərbaycan dastanlarının melopoetikası” adlı yazısında “Aşıq Qərib” dastanı ilə bağlı tədqiqat aparmışdır.

Bu baxımdan Özbəkistanda Yunus Rajabiy Nomidaqi adına özbək milli musiqi sənəti institunun professoru, sənətsünaslıq fənləri namizədi Botir Matyagubov uzun illər araşdırmalar aparmışdır. O, dastan yaradıcılığı haqqında bir çox məqalələr yazmış, “Aşıq Qərib” və “Tahir və Zöhrə” dastanları haqqında 2021-ci ildə çap olunmuş “Dastan icraçılığının üslubiyyəti” kitabında çox maraqlı fikirlər söyləmişdir. Alim Özbəkistanda “Aşıq Qərib” dastanının iki variantda olduğunu, eləcə də “Tahir və Zöhrə”, “Məhəmməd və Nigar Pərizad” dastanlarının Azərbaycan, Türkiyə və Özbəkistanda mövcud olduğunu qeyd etmişdir. “Aşıq Qərib” dastanından bir parçanı xarəzm ləhcəsində və azərbaycan dilində sizə təqdim edirik:

Qarıp:

Kadır Alla(h)qarıplığa salmasa,
Yıqlama, Senem qız, qitsem,
qeller men.

Ajal etip, peymanımız dolmasa,
Yıqlama, Senem qız, qitsem,
qeller men.

Əgər mövlan mənə kömək olarsa,
Ağlama, sevdiiyim, yenə gələrəm.

Əcəl şərbətini canım dadmasa
Ağlama, sevdiiyim, yenə gələrəm.

Senem:

Mundam qider bolsan Xalan-Şirvana, Başına döndüyüm gülüzlü cavan
Bar, Qaribim, sağlıq birle qelqey sen. Get, Qəribim, sağlıq ilə gələsən
Seni tabşırımışam kadir subxana, Bilirəm ki, vardır səndə məhəbbət
Bar, Qaribim, sağlıq birle qelqey sen. Get Qəribim sağlıq ilə gələsən.

Vaxtı ilə Əlişir Nəvai bu dastanı xarəzm ləhcəsində yazmışdır.
Bu dastan türkdilli xalqlar arasında ortaqlıq rolunu oynamışdır.
B.Matyagubov 10 [s.81.]

Özbəkistanda Xarəzm bölgəsi mərkəz sayıldığına görə bütün
karvanlar buradan digər bölgələrə gedirdi. 1945-ci ildə özbəklər,
1991-ci ildə türkmənlər tərəfindən “Tahir və Zöhrə” haqqında kino-
film çəkilmişdir. Ümid edirik ki, Azərbaycanda da bu cür dastanlarla
bağlı filmlər çəkiləcək.

1916-cı ildə Z.Hacıbəyov “Aşıq Qərib” operasını yazmışdır.
Təqdirə layiqdir ki, son illər beynəlxalq mədəniyyət təşkilatları, xü-
susilə Türksoy təşkilatı, zəngin musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi
və inkişafı istiqamətində bir neçə layihələrə imza atmışdır.

18 sentyabr 2021-ci il tarixində Özbəkistanın Qaraqalpaq bölgə-
sində Nukus səhnəsində təşkil olunmuş “2-ci Beynəlxalq Baxışçılıq
(aşışçılıq) sənəti” festivalında iştirak edərkən 90 yaşlı ustad sənətkar
Otaxanla ortaqlıq dastançılıq variantları haqqında həmsöhbət oldum.
“Aşıq Qərib” dastanından bu şeir formasını izah etdi:

Oğalar, kun-kece uzoq erlardan, Dün-dün gecə Hələb şəhərindən
Bir yor savdosiqa tuşdimda, keldim. Qaynadım qaynadım coşdum
da gəldim
Ayıb aylamanq, dustlar, meni keldi deb Yar möhləti qövr eylədi
sinəmdə
Bir yor savdosiqa tuşdimda, keldim Başımdan canımdan keçdim
də gəldim

Nomos şomdo keldim kulba xon amqa	Dan namazımı Hələbin özündə
Sirim bildırmadım junım onamqa	Günorta namazımı Qarsın düzündə
Rəşkinig xanjarın çekdim sinyamqa	Axşam namazımı yar Tiflisində
Barça tusiklardan utdulda keldim.	Mövlan qanad çaldı, uçdum da gəldim

Hər iki variant qoşma poetik formalardan ibarətdir.

Folklorşünas Selami Fedakar özbək dastanları haqqında araşdırmalar aparmışdır. O, qeyd edir ki, özbək dastan ənənəsi “bozkır” və “çöl” xüsusiyyətli sahələrdən əmələ gəlmişdir. [3.s.81] Onun təhlilindən göründüyü kimi, istər qəhrəmanlıq, istərsə də məhəbbət dastanları coğrafi məkanlarla bağlı olmuşdur.

Fikrimizcə, “Aşıq Qərib” və “Tahir və Zöhrə” dastanlarının bəzi variantları məsafəcə yaxında yaşayan Anadolu və Orta Asiya türklərində rast gəlinirsə, ehtimal var ki, digər xalqların da mədəniyyətində mövcuddur.

Türkmən folklorunda baxışların (aşıqların) böyük məhərrətlə ifa etdikləri və yaşatdıqları “Şahsənəm Qərib” dastanı mövcuddur. Bu dastana nəzər etdikdə anlamaq olur ki, türkmən dilinin quruluşu, söz və söz birləşmələri Azərbaycan dilindən kifayət qədər fərqlidir.

“Aşıq Qərib” dastanı Azərbaycanın qərb bölgəsi olan Borçalı mahalında yaşayan Qarapapaq tayfaları tərəfindən daha geniş yayılmışdır. Bu mahalın sənətkarı Aşıq Kamandar Əfəndiyevin repertuarında “Aşıq Qərib” dastanı xüsusi yer tutur. Onun ifasında “Aşıq Qərib” dastanı hal-hazırda Azərbaycan Televiziyasının Qızıl Fondunda qorunmaqdadır.

Borçalı aşığılarından Sadıq Sultanov, Əmrah Gülməmmədov, Kamandar Əfəndiyev və Hüseyn Saracının dastan ifaçılıq ənənələrinin qorunmasında böyük rolları olmuşdur. Elmi araşdırmalar onu göstərir ki, Qaraqalpaq türkləri ilə Borçalı mahalında yaşayan Qarapapaq tayfalarının dastan ifaçılıq baxımından oxşar cəhətləri mövcuddur.

Beləliklə, hər bir türkdilli xalqlar öz ləhcəsinə uyğun dastan variantlarını yaratmışdır. Ortaq dastançılıq mədəniyyəti musiqi türkologiyası elminin inkişafına təkan verəcək bir amil ola bilər. Türksoylu

xalqların ortaq dastanlarını bir-birilə qarşılıqlı əlaqədə araşdırmaq bu sahənin mütəxəssisləri üçün böyük əhəmiyyətə malikdir. Fikrimizcə, şifahi ənənəvi musiqi türkologiyasının inkişafında ortaq dastan ənənəsi bu günümüzdə qədər əsaslı şəkildə öyrənilməmişdir. Araşdırmalardan göründüyü kimi, ortaq dastan nümunələrinin öyrənilməsi dialektologiya ilə yanaşı, həm də tarixi etnoqrafik baxımdan çox böyük əhəmiyyət kəsb edir. Dastan nümunələrinin ayrı-ayrı xalqlar üzrə müqayisəli şəkildə tədqiqi, həm də xalqların tarixləri haqqında maraqlı faktları ortaya çıxara bilər.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Aşıq ədəbiyyatı antologiyası “Məhəbbət dastanları”, Bakı, 2017-ci il.
2. Selami F. 2007, “ Hazerin bölgəsi dastançılıq gələneği” Birinci Uluslararası Türk dünyası kültür kitabı
3. Selami F. “Özbekistanda Destan çalışmalarının tarihçesi”, milli folklor dergisi, 2004-cü il, səh. 67-78, Ankara konfrans materialları.
4. Halil İbrahim Şahin, “Koroğlu dastan Bağlamında türkmən, özbək, qaraqalpaq dastan ənənələrinə bir nəzər”, Toshkend, 2001-ci il, səh. 45, B.K.M.
5. Kafkasiyalı A.H., “İran türkləri aşıq mühitləri”, Erzurum, Eser Ofset, 2006, 313 s.
6. Kafkasiyalı A.H., “Karakalpak türkləri, A.Ü. Türkiyad araştırmaları Enstitüsü dergesi”, 2012.
7. “Ozan Aşık” ensiklopediyası, Gənclik nəşriyyatı, Bakı, 2019-cu il, I cild, səh. 500.
8. “Ozan Aşık” ensiklopediyası “Gənclik” nəşriyyatı, Bakı, 2020-ci il, II cild, səh 432.
9. Hacıyeva M. Türk aşıkları, Bakı 2004. Səh 207.
10. Qasımlı M. Ozan aşık sənəti.Bakı,Uğur 2003.səh.308.
11. Matyakubov B., “Doston İcroçılığı Sərxad sahifaları”, Xorazm, 199.51.B.
12. Matyakubov B., “Doston İcroçılığının uslubiyyəti”, Nodir Abəgəm, Nəşriyote Toshkend, 2021-ci il, səh.159.
13. Rəhimbəyli N. “Azərbaycan dastanlarının melopoetikasi”, Şərq-qərb nəşriyyatı, 2009, səh. 535
14. Yaqubova. S, “Azərbaycan xalq dastanı Aşık Qərib”, Bakı, AN nəşriyyatı, 1968-ci il, səh. 197.

ORTAQ DASTANÇILIQ MƏDƏNİYYƏTİ

Xülasə

“Aşıq Qərib” dastanı Azərbaycanın qərb bölgəsi olan Borçalı mahalında yaşayan Qarapapaq tayfaları tərəfindən daha geniş yayılmışdır. Bu mahalın sənətkarı Aşıq Kamandar Əfəndiyevin repertuarında “Aşıq Qərib” dastanı xüsusi yer tutur. Onun ifasında “Aşıq Qərib” dastanı hal-hazırda Azərbaycan Televiziyasının Qızıl Fondunda qorunmaqdadır.

Açar sözlər: aşıq, dastan, dəyişmə, ortaq, ənənə, folklor.

MUTUAL STORYTELLING CULTURE

Summary

The “Ashig Garib” story was more widely spread by the Garapapak tribes living in the Borchali district of the western region of Azerbaijan. The story of Ashig Garib has a special place in the repertoire of the artist of this region Ashig Kamandar Efendiyev. The “Ashig Garib” story performed by him is currently protected in the Golden Fund of Azerbaijan Television.

Keywords: epos, mutual, ashug, tradition, folklore, debate.

ОБЩИЕ ЧЕРТЫ КУЛЬТУРЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Резюме

Эпос «Ашиг Гариб» был более широко распространен племенами гарапapak, проживающими в Борчалинском районе западного региона Азербайджана. История Ашига Гариба занимает особое место в репертуаре Ашига Камандара Эфендиева. Эпос «Ашиг Гариб» в его исполнении в настоящее время сохраняется в Золотом фонде Азербайджанского Телевидения.

Ключевые слова: фольклор, общие, черты, ашуг, традиция, дastan, повествование.

Алиева Фатима

*Доктор философии по искусствоведению
Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибеяли, старший
преподаватель
fortepiano21062011@gmail.com*

ФАКТУРНО-СТИЛЕВЫЕ И ЛАДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА НАРИМАНА МАМЕДОВА

Имя заслуженного деятеля искусств Наримана Мамедова хорошо знакомо в Азербайджане. В области инструментальной музыки Концерты для фортепиано и симфонического оркестра Наримана Мамедова являются интересными образцами этого жанра. Важной почвой, питающей все творчество Наримана Мамедова, и частности, его фортепианные концерты, является жанр мугама, образно-стилевая система, которого определяет некоторые особенности, как формообразования, так и образно-эмоциональной сферы рассматриваемых произведений.

Рассмотрим некоторые фактурно-стилевые и ладовые особенности концертов для фортепиано с оркестром Наримана Мамедова.

Лирико-драматический стиль фортепианных концертов Наримана Мамедова оригинально претворил закономерности классических и народно-национальных форм. Опираясь на форму сонатно-симфонического цикла, композитор создает контрастно-составную композицию с разнопластовыми музыкальными образами и мугамно-импровизационным типом развертывания жанрово-характерного тематизма. Все это – свидетельствует о том, что композитор творчески подходит к структуре концерта, форма которой вытекает из мугамного принципа. Опевание устоев (побочная партия I части, основная тема II части Первого концерта, основная тема II части Второго концерта), украшение мелизмами (II части Первого концерта), длительное, нередко

секвентное обыгрывание мотивов с метроритмическим их варьированием и жанровым перевоплощением (разработка и реприза из I части, II части Первого концерта, главная партия I части Второго концерта) – вот некоторые из признаков импровизационности фортепианных концертов.

Мелодика Наримана Мамедова отличается широким использованием различных типов движения. В ней органически слиты в единстве песенные и танцевальные, вокальные и инструментальные принципы изложения. Жанровые истоки ее уходят вглубь музыкального фольклора Азербайджана, в первую очередь, это искусство ашыгов, народная песня–пляска. Она впитала не только интонационно-ритмические особенности и жанровое богатство национальной музыкальной культуры, но и весьма своеобразную исполнительскую манеру певцов импровизаторов: эмоциональную открытость, взволнованный драматизм и ораторский пафос, суровость.

Значительна роль инструментального начала, характерного не только для песен-импровизаций ашыга, но и для мугама, где пение ханенде чередуется с песенными или танцевального склада музыкальными инструментальными эпизодами. Все это – обусловило широкое использование Нариманом Мамедовым моторно-токатного элемента наряду с песенно-танцевальным. Именно с этими жанрами связаны у Наримана Мамедова острые синкопированные ритмы и характерные ритмоинтонационные обороты. Круг характерных типов мелодики Наримана Мамедова широк. Это и импульсивные мелодии моторно-токатного или танцевального плана, и медленные песенно-танцевальные, имеющие жанрово-бытовую основу, скорбно-патетические излияния, и нежные лирические высказывания.

Яркими образцами мелодий моторно-токатного типа является главная партия и разработка из первой части, главная партия из третьей части первого концерта, главная партия третьей части Второго концерта. Мелодии типа скорбно-патетических причитаний, проникновенно-страстных излияний в духе ашуг-

ских импровизаций встречаются обычно в медленных эпизодах (своего рода лирические антитезы). Таковы побочная партия I части, II часть Первого концерта, II элемент главной партии I части, побочной партии I части, побочная партия I части Второго концерта, играющие важную роль в драматическом изложении.

Наряду с развернутыми мелодиями в концертах Наримана Мамедова встречаются и краткие темы – мотивы. В частности, призывного характера вступление к I части Второго концерта. Так, в начале образ вступления, воспроизводящий мугамную экспрессивную речитацию, создает атмосферу подготовки дальнейших событий. Затем этот тезис, несколько сжатый, в разных обликах возникает неоднократно в дальнейшем развитии части, и в том числе, и в кульминационных зонах.

В последующих частях цикла тема-эпиграф, искусно вплетаемая автором как элемент контрастной полифонии в звуковую ткань произведения, также находится в соответствии с характером части. Это касается четвертой вариации из II части, где мотив тезиса – органический элемент аккордовой вариации. Это происходит и в коде II части, в которой импульсивный мотив вступления, обретая лирический облик, полностью растворяется в просветленной настроенности. Наконец, это финал, где лейтмотив (тема эпиграф из I части) Второго концерта для фортепиано и симфонического оркестра оказывается как бы вовлеченным в «динамический ритм» нарастающего движения.

В концертах Наримана Мамедова используются самые разнообразные типы ритмоинтонационных оборотов. Очень характерны мотивы с дроблением сильных долей образующих синкопы. Например, вступление к I части Первого концерта, главная партия I части Второго концерта. Ритмоинтонационная основа таких мотивов уходит своими корнями в азербайджанскую народную музыку – в мугамы.

Национально-характерные черты и индивидуальный стиль Н.Мамедова во многом связан с ритмом. Обостренное внимание к воплощению моторно-двигательной стороны, эмоций обусло-

вило наличие регулярно-акцентного ритма. Большое значение имеет переменный метр и, в особенности одно из его разновидностей – свободно-переменный метр с четкой акцентностью сильных долей.

Часто в концертах Наримана Мамедова случаи таких метрических смен, которые, не влияя на процесс формообразования, имеют определенное художественно-выразительного значения. При этом необходимо отметить, что большая доля изменений метра связано с многообразным воплощением моторного токкатно-танцевального начала, а также национально-бытовой жанровой сферы игры – танца (II часть первого концерта, I часть II Концерта). В ряде случаев «метрическое отклонение» связывается с расширенным мотивом. Иногда это осуществляется путем включения в повторяемый мотив новых интонаций. Например, разработка из I части Второго концерта. Иногда в заключительной фазе части появляются формообразующие функции полиметрии. Подобная полиритмика находит аналог в ашугской музыкальной практике.

Являясь большим знатоком азербайджанской народной музыки, Нариман Мамедов в своем творчестве, и в частности, в своих концертах претворил характерные стилистические черты народной музыки, в том числе метроритмическую свободу мысли, богатство и непринужденную прихотливость ритма. Нужно отметить, что пульс ритмических смен особенно учащается в импровизационных разделах формы – каденциях. Импровизационный моторно-токкатный характер фортепианных концертов обусловил не только частоту смен, но и регулярную периодичность метрических переменностей, сопровождаемой неповторимостью тематизма в его непрерывном обновлении.

Специфическая сторона ритмики в концертах ее национальная характеристика, нашла отражение в многообразных синкопированных ритмических рисунках (в частности дробление сильной доли во внутренних тактовых и междутактовых полиритмических построениях).

Важную идейно-смысловую роль в гармоническом языке Наримана Мамедова приобретает глубокая связь с самыми древнейшими пластами национальной музыки и в особенности, с ашыгской музыкой, составляющей одну из характерных стилистических черт. Ашыгское в музыке Наримана Мамедова проявляется на разных уровнях: тематическом, жанровом, композиционном.

Можно с уверенностью сказать, что многие темы рассматриваемых нами концертов выросли из интонаций ашыгской музыки. Примером может служить типичная для ашыгской музыки кварто-квинтовая попевка, опевание опорных тонов лада шур, кульминационные моменты (побочная партия I части, основная тема II части и III части Первого концерта). Например, в финале Первого концерта ашыгское составляет не только гармоническую основу тематизма, но также и фактурно-тембровую основу. При этом этот принцип мастерски используется композитором и в ритмической структуре. Композитор находит каждый раз новые выразительные средства, новые фактурные приемы для выражения народно-национальной основы музыки.

Раскрывая глубинную связь музыки Н.Мамедова с ашыгским искусством, отметим некоторые характерные черты гармонического языка. Ашыгское начало находится в тесной связи с оstinatными принципами мышления, свойственным композитору. Эти два принципа неотделимы друг от друга. Черты ашыгской музыки оригинально вплетены композитором в фактуру концертов. Обычно в так называемых ашыгских аккордах композитор большей частью удваивает нижний звук для придания «прочности», фундаментальности, и прежде всего, для масштабности звучания.

Иногда тот или иной аккордово-гармонический комплекс приобретает значение лейтгармонии. Это наблюдается особенно ярко в первых частях рассматриваемых нами концертов. Своеобразно применяет композитор гармонический комплекс, основанный на секундовых «гроздьях». Как известно, подобные аккорды мы встречаем в музыке многих советских композиторов.

Однако у Наримана Мамедова это глубоко связано с национальной основой музыки, в частности, с ашыгской.

Иногда ашыгские секундовые «гроздья» применяется композитором в оригинальных движениях параллельных трезвучий и секстаккордов, в основном, как темброво-колористический прием в момент динамизации музыкальной ткани.

Опевание опорных тонов, свойственное ашыгской музыке, становится основой аккомпанемента многих концертов, то есть, оно играет ведущую роль в оркестровом сопровождении. Иногда ашыгские аккордово-гармонические комплексы звучат в соединении со многими другими компонентами гармонического языка. Например, иногда композитор «внедряет» хроматические звуки в ашыгский комплекс. Они придают особую пряность и известную остроту. Однако это отнюдь не нарушает основную тембро-выразительную сущность ашыгского аккорда. Наиболее рельефно ашыгские комплексы проявляются в медленных частях концерта, словно обнажается их экспрессивное фониколо-ристическое звучание. Например, в *Largo* II части Первого концерта очень выразительно звучат на фоне выдержанного конкретного ритмического рисунка мягкие переливы секундовых звукосочетаний, которые очень органично обрамляют концерт.

Подобная звукоизобразительная деталь вовсе не является чисто колористическим эффектом, а составляет основную идейно-смысловую основу музыки композитора. Самобытность, национальный колорит сочетаются с подлинно современными чертами гармонического языка Наримана Мамедова. Композитор разрабатывает те стороны ладогармонической организации народной музыки, опирается на те исполнительские приемы и традиции настройки народных инструментов, в которых таятся потенциальные возможности реализации важнейших приемов и средств гармонического языка современной музыки.

Здесь в первую очередь имеется в виду строение гармонической вертикали, разнообразные полигармонические функции (политональность, полиладовость, полиаккордика), фактурно-

гармоническое остинато, интонационно-мелодические связи аккордов и тональностей. Говоря о музыкальном языке Наримана Мамедова, нужно отметить следующие моменты, связанные с особенностями народного исполнительства, музицирования. Это, во-первых, традиция настройки одного из наиболее распространенных инструментов – саза. Основная настройка этого квартно-квинтового-секундовая, то есть не терцовая. Во-вторых, характерной чертой как вокального, так и инструментального народного исполнительства является обильное использование выразительной мелизматики. И, в-третьих, остинатный бас. Этому басовому органному пункту нередко сопутствует и ритмическая остинатность.

Часто используются созвучия нетерцового строения, а также созвучия, содержащие одновременно натуральные и альтерированные звуки. Эти явления связаны с ладовыми особенностями азербайджанской музыки, которые «питают» аккордику. Часто встречающиеся в концертах созвучия нетерцовой структуры с «гроздьями» секунд в сочетании с квартами, квартквинтаккорды, квартовые параллелизмы берут свое начало от тех характерных созвучий, которые возникают при настройке саза, тара и игре на этих инструментах.

Характерной чертой музыкальной формы у Наримана Мамедова является репризность, связанная с драматургией мугамного развития. Будучи проявлением принципа повторности на расстоянии, реприза, с одной стороны утверждает качество главенствующего начального музыкального образа, а с другой – придает целому структурную завершенность, стройность. Крупная форма здесь может быть охарактеризована как сквозная композиция, заключающая в себе производные образы, завершаемые репризным утверждением ведущего.

Начальный раздел в Концертах приобретает значение пролога благодаря богатству и концентрированности содержания. Он носит характер вступления, будучи как бы сжатым «комплексом» во многом предвосхищающим образно-тематическое

развитие произведения (I части Первого концерта). Носителем функции пролога может являться одновременно тема вступления и главной партии I части, построенной на теме вступления (I часть Второго концерта).

Стилистическое своеобразие характеризует и кода. Являясь художественным конечным выводом из всего развития произведения, кода приобретает значение эпилога, причем строится такой эпилог исключительно на тематизме пролога (в обоих концертах). Коды финала предстают итоговыми разделами. Возвращение начальных тем сочинения не только в эпилоге, но уже в финале еще более свидетельствует о ее собственно репризной (и обрамляющей) функции в трехчастной, с чертами контрастно-составной композиции всего цикла.

Подчеркнутая тяга композитора к контрастно-составной форме с арками реприз и обилием монотематических связей обусловлена потребность «уравновесить» свойственный его стилю импровизационный характер тематического развития, внести в него фактор единства. При этом композитор опирается как на достижения симфонизма классиков, так и на традиции народной музыки, опыт ашыгского исполнительского искусства: известно, что вокальная импровизация ашыга обрамляется прелюдией и постлюдией.

В музыкальном развитии Концертов большое место занимают полифонические приемы, уходящие своими корнями в «мугамную полифонию» (звуки, расползающиеся от вертикали ладовых комплексов – аккордовых пластов; проведение в различных голосах определенной ритмической структуры, характерной для того или иного лада). Не ограничиваясь приемами имитационно-подголосочного изложения профессионального творчества устной традиции, композитор весьма уместно вводит в музыкальную ткань Концертов форму классической полифонии – канон (средний раздел Первого концерта).

Хочется обратить внимание на то, как творчески композитор подходит к мугамному жанру. Он не копирует, не цитирует

мугамные фрагменты, целые разделы какого-то одного мугама, а одним штрихом, одной ритмической фигурой, изменением одного лишь звука намечает поворот в другой лад, что ведет не только к смене лада, но и к слиянию ладов, что, в свою очередь создает необычайную интонационную свежесть, поскольку каждая ладовая микро интонация привносит свой эмоциональный нюанс, свой колорит и аромат.

“Самой сильной стороной музыки Мамедова является крепкая связь с народными корнями. В ней явственно ощущается живительная струя мугамного искусства, ашыгской музыки, песенно-танцевального фольклорного богатства. Композитор умело, творчески пользуется этим щедрым родником” [Цит. по: 1. с.43].

Список литературы:

1. Фархадова Р. Дж. Нариман Мамедов. Баку: Ишыг, 1982, 45 с.
2. Бабаев Э.А. Ритмика азербайджанского дестгяха. Баку: Ишыг, 1990, 116 с.
3. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана./ Составитель Сеидов Т. Баку: Ишыг, 1988, 172 с.
4. Гецелев Б.С. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века // Проблема музыки XX века. Горький, 1977, 229 с.
5. Исмаилов М.С. Ладово-интонационные особенности мугамов раст, шур, сегях-забул. Методическая разработка. Баку: Мин-образования Аз. ССР, 1990, 91с.

ФАКТУРНО-СТИЛЕВЫЕ И ЛАДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА НАРИМАНА МАМЕДОВА

Резюме

В данной статье рассматриваются стилевые особенности Первого и Второго Концертов для фортепиано и симфонического оркестра Наримана Мамедова. Композитор в фортепианных концертах оригинально претворил закономерности классических и народных форм. Опираясь на форму сонатно-симфонического цикла, Нариман Мамедов создает контрастно-составную композицию с разнопластовыми музы-

кальными образами и мугамно-импровизационным типом развертывания жанрово-характерного тематизма.

Ашугское в музыке Наримана Мамедова проявляется на тематическом, жанровом и композиционном уровнях, что свидетельствует о творческом подходе композитора к структуре концерта, форма которой вытекает из мугамного принципа.

Ключевые слова: концерт, фортепиано, мугам, симфонический оркестр, стиль, фактура, лад.

NƏRİMAN MƏMMƏDOVUN FORTEPIANO VƏ SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN YAZILMIŞ KONSERTLƏRİNDƏ FAKTURA-ÜSLUB VƏ LAD XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə

Təqdim etdiyimiz məqalədə biz Nəriman Məmmədovun fortepiano və orkestr üçün yazılmış Birinci və İkinci konsertlərin bəzi üslub xüsusiyyətlərini araşdırırıq. Nəriman Məmmədovun fortepiano konsertlərinin lirik-dramatik üslubu özündə klassik və milli formaların qanunauyğunluklarını orijinal şəkildə uzlaşdırır. Bəstəkar burada müxtəlif musiqi obrazlarına və səciyyəvi janr tematizminin improvizəyə əsaslanmış muğam inkişaf üslubuna istinad edən kontrast tərkibli kompozisiya yaradır. Bu onu göstərir ki, Nəriman Məmmədovun musiqisinin ən qüvvətli jəhəti onun köklərlə sıx əlaqəsindədir. Burada muğam mədəniyyətinin, aşiq musiqisinin, mahnı-rəqs, folklor xəzinəsinin həyatveriji fəvvarəsi hiss olunur. Bəstəkar bu səxavətli bulaqdan çox bəjarıqlı, yaradıcı şəkildə istifadə edir

Açar sözlər: konsert, fortepiano, simfonik orkestr, muğam, faktura, üslub, lad.

TEXTURE-STYLE AND TONAL FEATURES OF CONCERTS FOR PIANO AND SYMPHONIC ORCHESTRA OF NARIMAN MAMEDOV

Summary

In this article is discussed the texture and stylistic features of the First and the Second Concerts for pianoforte and symphonic orchestra of Nariman Mamedov. The composer in his pianoforte concerts ingeniously implemented the conformity of classical forms with folk. Relying upon the

form of the sonata-symphonic cycle, he creates a contrast-compound composition with diverse musical images and the improvisational mugham type of unfolding genre-characteristic thematics.

Ashug's music manifests itself in the music of Nariman Mamedov at the thematic, genre and compositional levels, which indicates that the composer creatively approaches to the structure of the concert, the form of which flows out of the mugham principle.

Key words: *concert, pianoforte, symphonic orchestra, texture, style, mugham.*

Амирова Эльнара

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı,
Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbinin
"nəzəriyyə şöbəsinin" müəllimi.
mirzoyevaelnara@yahoo.com*

ИЗ ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Прослеживая исторический путь развития многих древних цивилизаций, того или иного государства не трудно заметить сколь значительной была роль театра, на сцене которого разворачивалось действие, непосредственно связанное с драматическими или трагическими жизненными коллизиями, борьбой противоборствующих сил и неизменной победы добра над злом, неизбежным стремлением человека к любви и счастью.

Древнегреческая трагедия, представленная в творчестве Эсхила, Софокла и Еврипида, стала высшим достижением древнегреческой культуры (V век до н.э.). «По воззрениям древних греков, над жизнью людей тяготеет неумолимый рок. Нарушение установленного этой высшей силой порядка составляет вину героя. Цель трагедии по Аристотелю – очищение посредством страданий погрешившего против высшей силы героя».

Брокгауз Ф.Н. Иллюстрированный энциклопедический словарь: /Современная версия / Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. – М.: Эксмо, 2014.- 960 с.: ил.- (Российская императорская библиотека). с.704.]

Художественный театр и музыкальный, именуемый как театр оперы и балета, занимает в культурной жизни той или иной страны особое положение и значение. Хорошо известно, что театр обладает особой силой эмоционального воздействия на зрителя. Спектакль независимо от воссоздаваемой на сцене эпохи способен взволновать зрителя, «задеть в его душе какие – то особо чувствительные струны и тем самым донести до него серьезную и многозначную авторскую мысль, достучаться до чувствительных струн его души и доставать ему удовольствие от звучащей в зале музыки.

Хорошо известно, что когда говорят о деятельности того или иного театра или о каком-то нашумевшем спектакле, как правило, воздается должное всем участникам этого спектакля, но при этом непременно выделяется роль и значение главного героя спектакля, непосредственного «виновника» этого театрального торжества. Вполне понятно, что речь может идти об авторе исполняемого произведения, оперном режиссере или балетмейстере, ведущих героях – исполнителей и т.д.

История музыкального театра сохранила множество примеров, ставших своего рода легендами. Уместным в связи с этим будет вспомнить исполнение великим басом Ф.Шаляпиным партий Мельника в опере «Русалка» А.Даргомыжского и царя Бориса в опере «Борис Годунов» М.Мусоргского. Оно заключало в себе не только достоверность и убедительность трактовки обеих образов, но и высокий гуманизм в партии старого мельника, как образную достоверность царя, предстающего глубоко несчастным человеком.

Театр вообще и музыкальный театр в частности занимает в культурной жизни той или иной страны свое, отведенное ему особое место. В свою очередь успешная деятельность каждой

театральной труппы непосредственно зависит от уровня культуры страны. Наличие балетной труппы с яркой и талантливой примой – балериной, как правило, гарантирует успех каждого балетного спектакля. Точно также успешная деятельность ярких женских и мужских голосов обеспечивает аншлаг в зрительном зале на просмотре той или иной оперы.

История музыкального театра в Азербайджане никак не претендует на протяженное историческое развитие и вековые исполнительские традиции. Вместе с тем театр оперы и балета занимает в театральной жизни Баку весьма важное «достойное» место. С его деятельностью связаны все знаменательные успехи азербайджанского оперного и балетного искусства.

На прославленной бакинской сцене выступили Бюль-бюль и Фатма Мухтарова, Франгиз Ахмедова и Ибрагим Джафаров, Рубаба Мурадова и Агабаба Буниатзаде, Афрасияб Бадалбейли и Ниязи и мн. др.

На сцене бакинского театра оперы и балета проходили гастроли оперной и балетной труппы Большого театра СССР в 1958 и 1981 годах. В 1962 году в Баку с гастролями приехала знаменитая труппа «Нью-Йорк balet» Джорджа Баланчина. В 1972 году на той же бакинской сцене театра оперы и балета прошли гастроли Ленинградского театра оперы и балета им. С.Кирова.

Помимо выше перечисленных творческих коллективов в Баку постоянно приезжали на гастроли певицы и певцы из театров страны, а также из многих стран социалистического лагеря. Подобные гастроли весьма оживляли театральную жизнь Баку, ибо наша столица всегда отличалась любовью к опере и балету. Не удивительно, что каждая новая постановка в театре, как и приезд очередного гастролера сулили встречу с любимой оперой или не менее любимым балетом.

Театр вообще и музыкальный театр в частности занимает в жизни страны важное место. При этом музыкальный театр подчас оказывается выразителем тех настроений, острых и актуальных, которыми живет страна. В этом смысле возможности музы-

кального театра раскрываются как нельзя ко времени и приобретают подчеркнуто актуальный характер.

Создание Узеиром Гаджибейли первой национальной оперы «Лейли и Меджнун» стало не только знаменательным, но и примечательным, незабываемым событием. Первое оперное детище молодого автора было обращено к знаменитой поэме «Лейли и Меджнун» великого поэта Низами, повествующей о трагической любви девушки Лейли и юноши Гейс, получившего прозвище Меджнун.

В самом обращении к поэзии Низами, как и в использовании мугама Уз.Гаджибейли продемонстрировал тонкое понимание специфики оперного жанра и создал в высшей степени трогательное и проникновенное сочинение о трагической истории двух влюбленных. Опера «Лейли и Меджнун» по сей день украшает репертуар бакинского театра. Сюжет о трагической любви двух возлюбленных – Лейли и Гейса был создан Низами задолго до сюжетов о «Ромео и Джульетте» и «Тристана и Изольды». В своей опере «Лейли и Меджнун» Уз.Гаджибейли непосредственно использовал мугам, ритмический мугам (*zərbi – muğam*) и азербайджанские песенные мотивы.

Успеху оперы «Лейли и Меджнун» содействовало также участие знаменитого певца, исполнителя мугама Гусейнгулу Сарабского, который выступил в роли Меджнуна. Опера была показана на сцене так называемого тагиевского театра. Театр был переполнен, впервые ложи бенуара были предоставлены для зрителей – женщин. Премьера оперы прошла с грандиозным успехом. Она была с восторгом встречена как зрителем, находящимся в зале театра, так и не попавшими в театр и оставшимися на улице. В связи с этим окна в театре были открыты настежь и люди, стоящие на улице, могли услышать музыку.

Опера «Лейли и Меджнун» Узеира Гаджибейли принесла ему признание и славу. Успех этого произведения был определен не только прекрасным сюжетом, но и удачным, и продуманным использованием мугама. Молодой композитор проя-

вил редкое понимание театральной сцены, специфики театрального действия и конечно же, бережного обращения с национальной музыкой, представленной в виде мугама, ритмического мугама, народной песни. То, что это произведение основоположника азербайджанской музыки Уз.Гаджибейли до сих пор идет на сцене театра оперы и балета, говорит о его исключительности.

Азербайджанская опера претерпела в своем развитии достаточно серьезную эволюцию и подтверждением тому стала опера «Кероглу». Несомненно, это большая и многоплановая в своем драматургическом решении опера стала вершиной оперного творчества композитора.

В «Кероглу» Уз.Гаджибейли создает богатое и разноплановое музыкально – сценическое произведение, где убедительно представлены народ и отдельные герои, его представители как сам Кероглу, Нигяр, а также их противники как Гасан-хан, Гамзабек и др.

«Кероглу» – это опера, где представлены гибкая и многоплановая драматургия, яркие характеристики всех действующих лиц, прекрасные и разнохарактерные хоры, запоминающиеся оркестровые номера. Особо следует отметить увертюру к опере, которая является своего рода конспектом с основными темами оперы и воплощением идеи оперы. Опера «Кероглу» – это яркое музыкально-сценическое произведение, воспевающее героическую борьбу народа. В этом произведении азербайджанское композиторское творчество представлено на принципиально новом уровне. Оригинальность тематизма, использование полифонии в хоровых номерах, прекрасные сольные номера и, наконец, красочный оркестр – все это характеризует бессмертную музыку этого музыкально-сценического произведения, по сей день украшающего театральную сцену.

В 1940 году А.Бадалбейли представил на сцене первый национальный балет «Девичья башня». Успех этого сочинения оказался во многом закономерным и то, что это произведение остается любимым и по сей день идущим на сцене, говорит само за себя.

А.Бадалбейли как композитор очень тонко чувствовал природу жанра балета. Можно сказать, что как дирижер, ведущий балетные спектакли, он отлично ощущал специфику балетного жанра. Иначе говоря он хорошо понимал природу балета как жанра и не удивительно, что он же оказался автором, создателем первого азербайджанского балета «Девичья башня». Поэтичная история любви двух молодых героев – Гюльянаг и Полада лежит в основе первого азербайджанского балета.

Счастливая пара влюбленных сталкивается в балете с грубой и жестокой силой, олицетворяемой Джахангир ханом. Музыка первого акта «Девичьей башни», мир двух влюбленных полон светлых и мягких красок. Хочется подчеркнуть, что А.Бадалбейли тонко и мастерски пользовался возможностями симфонического оркестра. Именно потому первый акт балета «Девичья башня» выдержан в мягких и светлых оркестровых красках. Кроме того, в музыке первого акта произведения господствует светлое оптимистическое начало.

Со временем появления в деревне Джахангир хана эмоциональная атмосфера в балете явно преобразается, и композитор прибегает к иным оркестровым краскам, а в музыке появляется ощущение тревоги и некоего беспокойства. В балете «Девичья башня» обозначен еще один герой, который в драматургии балета занимает важное место. Речь идет о башне, которая по требованию Гюльянаг должна быть выстроена на берегу моря.

Девичья башня по замыслу героини балета должна была спасти влюбленных. Однако она же становится причиной гибели главной героини балета, которая предпочитает умереть, но не выйти замуж за ненавистного человека.

Балет «Девичья башня», поставленный на сцене в 1940 году, по сей день не сходит со сцены, и остается популярным и излюбленным спектаклем. Следует подчеркнуть, что все три произведения, о которых говорилось в статье, не только не сходят со сцены, а являются украшением бакинской театральной сцены.

Список литературы:

1. Qasimova S., İmanova Ü., Abdullayeva Z. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. Dərslik “Elm və təhsil”, Bakı, 2014, 488 səh.
2. Касимова С. Из истории Азербайджанской оперы и балета (1908-1988 г.г.), Баку «Адилюглы», 2006, 232 с. с. 109.
3. Quliyev İ. Maestro. Bakı, CBS, 2008, 184 səh.
4. Фархадова Р. Балет «Девичья башня» А. Бадалбейли. – Б.: Азернешр, 1962.

AZƏRBAYCAN MUSIQİLİ TEATRININ TARİXİNDƏN

Xülasə

Təqdim olunan məqalə Azərbaycan opera və balet səhnəsində yaranan vaxtan və bu günə qədər gedən üç əsərdən gedir. Bu Azərbaycan opera sənətinin ilk nümunəsi olan Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” muğam operasından və 1937-ci ildə yaranan “Köröglü” operasından və Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” baletindən gedir.

Bu əsərlərin teatr səhnəsində daima yaşaması, onların bədii əhəmiyyətinin təzahürü kimi qəbul etmək olar.

Açar sözlər: opera, balet, klassik rəqsi, xor, uvertüra.

ИЗ ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Резюме

Представленная статья охватывает три произведения со времени их создания на азербайджанской оперной и балетной сцене и до наших дней – это первый образец азербайджанской оперы – мугамная опера «Лейли и Меджнун» и опера «Кероглу», созданная в 1937 году, а также балет А.Бадалбейли «Девичья башня».

В статье подчеркивается, что в произведениях, открывающих историю азербайджанского музыкального театра, находят свое обобщение многие отличительные особенности национального музыкального искусства, что еще раз подчеркивают их непреходящее художественное значение.

Ключевые слова: опера, балет, классический танец, хор, увертюра.

FROM THE HISTORY OF MUSICAL THEATRE IN AZERBAIJAN

Summary

The presented article covers 3 pieces of works performed on the Azerbaijan opera and ballet stage from the time of its creation to the present day.

They are the following: the first example of Azerbaijani opera created by U.Hacıbəyli "Leyli and Majnun" mugam opera, and "Koroglu" opera created in 1937 as well as A.Badalbeyli's ballet "Maiden Tower".

The permanent existence of these works on the theatrical stage can be considered as a manifestation of their artistic significance.

Keywords: *opera, ballet, classical dance, choir, overture.*

Əsədzadə Gülxanım

*Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
asadzade-gulxanim@mail.ru*

ŞİRVAN ETNO-MƏDƏNİ MÜHİTİNDƏ DİNİ OXUMALARIN TİPOLOJİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Qədim zamanlarda strateji mövqedə, daha dəqiq desək İpək yolunun üzərində yerləşən Şirvan mühiti sosial və mədəni mənbələrlə zəngindir. Bu baxımdan Şirvan arealı Azərbaycanın qədim etno-mədəni mühitlərindən biri hesab olunur. Musiqi mədəniyyətimizin ayrılmaz tərkib hissəsini təşkil edən Şirvan mühiti istər ənənəvi professional, istərsə də autentik, lokal folklor nümunələri ilə zəngindir. Tərkibində Şirvan (keçmiş adı Əli Bayramlı), Hacıqabul, Kürdəmir, Göyçay, Ucar, Ağdaş, Zərdab, Ağsu və Şamaxı rayonlarını birləşdirmiş olan mühitdə müxtəlif janr tərkibli musiqi nümunələri genetik ifaçılıq xüsusiyyətlərilə qarşılıqlı şəkildə formalaşmışdır. Bu bölgənin musiqi folkloru, Şirvan mühitində yaşayan əhalinin milli kimliyini, müxtəlif adətlərini, etnopsixoloji, sosioloji durumunu müəyyən dərəcədə özündə ehtiva edir.

Tarixi baxımdan Azərbaycanın mərkəz bölgəsi hesab olunan Şirvan mühitində dini mərasimlərin lokal xüsusiyyətləri mövcuddur.

Dini mərasimlərin keçirilməsi birbaşa olaraq İslam dini ilə bağlıdır. Belə ki, bu mərasimlərə İslam ideologiyasının tələb etdiyi bədii-fəlsəfi görüşlər ilə xalq təfəkkürünün məhsulu kimi baxmaq olar. Əlbəttə ki, bu mərasimlərin icrası zamanı müxtəlif funksiyaların yerinə yetirilməsi üçün fərqli oxuma növlərindən istifadə olunur. Ən vacib nüans isə dinin tələblərinə uyğun musiqi avazlarından və müxtəlif mövzulu mətnlərdən istifadə olunmasıdır. Qeyd etmək lazımdır ki, hər bir dini oxumanın özünəməxsus musiqi avazı, melodiyası mövcuddur.

Tərəfimizdən aparılan sahə araşdırmaları bizə sübut edir ki, müasir dövrdə urbanizasiya prosesinin sürətlə getdiyi bir vaxtda Şirvan mühitində dini mərasimlər zamanı istifadə olunan oxumalar qisməndə olsa əski ənənlərə sadıq şəkildə həyata keçirilir. Bu mərasimlər ilahi və ya müqəddəs şəxslərlə, müxtəlif dini bayramlarla və ya dini faciələrlə bağlı olur. Məsələn, dini şəxsiyyətlərin mövludu və ya anımı, Ramazan və Qurban bayramları və s.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, dini mərasimlər İslam ideologiyasının təsiri altında icra olunsada, regionun müxtəlif bölgələri arasında inam baxımından fərqli cəhətlər özünü göstərir. Bildiyimiz kimi Şirvan bölgəsinə aid olan Şirvan (keçmiş adı Əli Bayramlı), Hacıqabul, Kürdəmir, Göyçay, Ucar, Ağdaş, Zərdab, Ağsu və Şamaxı rayonlarında yerli əhali İslam dininin həm sünni, həm də şiə qoluna sitayiş edir. Bu baxımdan sünni təriqətinə mənsub olan əhali dini mərasim və oxumalara daha böyük diqqət göstərir. Belə ki, əhali müxtəlif dini hadisələrlə bağlı xüsusi dini mərasim və oxumalar icra edir. Lakin şiə təriqətində olan yerli əhali isə müxtəlif dini oxumaları həm xüsusi, həm də yas mərasimlərinin daxilində həyata keçirir.

Fərqli cəhətlərlə yanaşı, sözügedən mühitdə oxşar cəhətlərdə mövcuddur. Oxumalar zamanı musiqi ilə yanaşı sözə də xüsusi diqqət yetirilir. Belə ki, emosional baxımdan təsir qüvvəsini artırmaq, dünyəvi aləmdən çıxmaq üçün sözün fəlsəfi anlamına xüsusi diqqət yetirilir. İnsanlara dinin buyuruqlarını çatdırmaq, eləcə də müxtəlif dini hadisələri anlatmaq üçün bu önəmli faktor hesab olunur. Digər oxşar cəhət isə dini oxumalar həm fərdi, həm də kollektiv, yəni xor şəklində ifa olunur. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, kollektiv oxuma-

ların müşayiəti zamanı ilk görünüşdə unison səslənmə eşitdiyimiz halda, müəyyən mənada bu hal heterofoniyadır. Belə ki, eyni zamanda bir neçə ifaçı tərəfindən ifa edilən melodiyada improvizasiyaların şahidi oluruq. Bu isə çoxsəsli musiqinin yaranmasına zəmin yaradır. Dini oxumaların unison səslənməsi barədə tanınmış musiqişünas alim S.Seyidova “Dini musiqinin bəzi prinsipləri haqqında” adlı məqaləsində belə yazır: “İslam dini oxumalarının professional sənət nümunəsi olmasına dəlalət edən bir sıra əlamətlər vardır. Onlardan ən birincisi heç vaxt məişət ehtiyacı ödəməmiş və özündə sırf estetik funksiya daşıyıb. İkinci vacib əlamət isə dini oxumaların obraz intonasiya quruluşuna görə xalq ənənələrindən fərqlənən, reqlamentləşmiş ifa tərzidir. Bu oxumaların musiqi tərkibini təşkil edən birsəsli oxuma üslubu müəyyən məqam tərkibində xüsusi ibarələr sisteminin ciddi ardıcılığına əsaslanır. Görmüş olduğumuz bu xüsusiyyətləri biz muğam musiqisi yaradıcılığında müşahidə edirik. Dini musiqidə kollektiv-xor şəklində ifa edilən oxumalar birlik, vahidlik rəmzi kimi ancaq unison ifa üsuluna əsaslanır”. [6, 18]

Araşdırmamız zamanı Şirvan mühitinin dini mərasimləri sırasında zikr, mövlud, şəbih və s. kimi janrların mövcudluğunu təyin etmiş olduq. Dini oxumaların adlarını tipoloji baxımdan iki qrupa bölmək olar: konkret dini mərasimin adı ilə bağlı olmuş oxumalar və müstəqil ada malik olan oxumalar. Dini mərasimlərin kontekstində istifadə olunan dini oxumalar instrumental müşayiətsiz, sırf vokal halında icra olunur. Dini ifaçılıq üslubunun əsas qanunlarından biri kimi müşayiətsiz, müəyyən avaz ilə oxumanın əsas məqsədi dünyəvi ehtirlərdən uzaq ruh halının yaradılmasıdır. Məqam-intonasiyası baxımından dini oxumaların ifası zamanı Şur məqamının intonasiyaları üstünlük təşkil edir. Belə ki, ifa zamanı bu məqamın müxtəlif pərdələri nə rast gəlmək mümkündür. Lakin daha çox mayə ətrafında gəzişmənin şahidi oluruq. Bu isə sanki Allaha anmaq, müəyyən mənada ruhun azadlığa qovuşması üçün apardığı mübarizəni simvolizə edir.

Zikr (ذکر) ərəb dilindən tərcümədə yada salma, xatırlama, anma mənalarını verir. Mərasimin keçirilməsinin əsas məqsədi ruhi təmizlənmə, ilahi nurlanma və Allaha qovuşmaqdan ibarətdir. Burada dini

oxuma, rəqs ardıcıl şəkildə həyata keçirilir. Ritual kollektiv şəkildə həmçinin fərdi şəkildə də həyata keçirilə bilər. Lakin Şirvan mühitində adətən kollektiv formada icra olunur. Dini oxuma ilk öncə Allah adının dəfələrlə təkrar edilməsi ilə başlanır. Daha sonra Qurandan ayələr və müəyyən avazlarla dualar oxunur. Şirvan mühitində zikir oxumaları adətən Ramazan və Qurban bayramlarında həyata keçirilir.

Mövlud (مولد və ya وېلادت) ərəb dilindən tərcümədə doğum günü, daha dəqiq desək peyğəmbərin anadan olduğu tarixi bildirir. Bu mərasimin musiqisi nəinki Azərbaycanda eləcə də Asiya, Afrika və Avropa qitələrinin bir çox müsəlman ölkələrində məşhurdur. Mövlud dini oxuması bütün xalqlarda vahid ideoloji fikrə əsaslanır. Bayram abu-havalı mərasimin əsas qayəsi bir neçə mərhələdən ibarətdir: İslam dünyasının müqəddəs kitabı Qurandan müxtəlif ayələrin oxunması, duaların edilməsi, qəsidə, ilahi və müxtəlif rəqəti xarakterli dini oxumaların icrası. Ölkəmizdə bu mərasim məscid və ya fərdi evlərdə təşkil olunmaqdadır. Mövlud mərasimi sünni məzhəbində yalnız peyğəmbər üçün keçirildiyi halda, şiələr tərəfindən imam Əli və Fatiməyi-Zəhra xanım üçün də keçirilməkdədir. Şirvan regionunda xüsusən Ağdaş, Şamaxı, Göyçay, Zərdab və Ucar bölgəsində mövlud mərasimləri xüsusi şövqlə həyata keçirilir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu mərasim Azərbaycanın Qazax, Ağstafa, Şəki, Zaqatala, Qax, Balakən kimi şəhərlərində, eləcə də ölkəmizdə yaşayan azsaylı xalqlar – Axısqa türkləri, ləzgi, ingiloy, tatar tərəfindən də qeyd olunur. Əlbəttə ki, hər bir zonanın mövlud oxumaları lokal, etnik xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən seçilir.

Meydan tamaşalarının bir növü hesab edilən şəbihlər matəm xarakterli dini mərasimlər hesab olunur. Burada İslam müqəddəslərinin həyatı, daha dəqiq desək Kərbəla faciəsi simvolik formada nümayiş etdirilir. Teatral xarakter daşıyan mərasimdə istifadə olunan dini oxumalar şəbih, təziyə, növhə və mərsiyələrdən ibarətdir. Qədim zamanlardan etibarən kütləvi şəkildə həyata keçirilən mərasim Sovetlər dövründə qadağan olunmuşdu. Lakin hal-hazırda Şirvan regionunda, xüsusən şiə əhali arasında şəbihlər lokal xüsusiyyətləri ilə yenidən ifa olunmaqdadır.

Mərsiyə, təziyə, şəbih və rövzə matəm xarakterli dini oxumalar hesab olunur. Şiə əhali arasında yayılmış bu oxumalar, əsasən “məhərrəmlik” mövsümündə (Hicri qəmər təqviminin ilk ayı) ifa olunur.

Nəsr ilə nəzmin sintezindən ibarət olan mətnlərə rövzə deyilir. Xüsusi avaz ilə bu mətni oxuyan şəxsə isə rövzəxan adı verilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, rövzələrin böyük əksəriyyətinin mövzusu İslam dünyasında böyük faciə hesab olunan Kərbala faciəsinə həsr olunmuşdur. Müəyyən mənbələrə görə rövzəxanlıq ənənəsinin tarixi 500 il bundan öncəyə təsadüf edir. İlk olaraq yazılı ədəbiyyatda meydana gəlmiş rövzənin ilk nümayəndəsi XV əsrdə yaşamış Hüseyn Kaşifi olmuşdur. Onun müəllifi olduğu “Rövzət-əl-şühəda” əsəri (Şəhidlər bağçası) bu janrdə yazılmış birinci əsərdir.

Bütün deyilənləri nəzərə alaraq, demək olar ki, Şirvan etno-mədəni mühitinin dini oxumaları janr etibarı ilə zəngin və rəngarəndir. Adları çəkilən zikr, mövlud, şəbih, mərsiyə, təziyə, rövzə kimi janrların hər biri ayrı-ayrılıqda dərinlən tədqiq edilməli və müəyyən klassifikasiyaların aparılması Azərbaycan etnomusiqişünaslığının aktual problemlərindən biridir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Azərbaycan folkloru antologiyası, XI kitab, (Şirvan folkloru), Bakı, “Səda” nəşriyyatı, 2005, 222 səh.
2. Azərbaycan folkloru antologiyası, XVI kitab, (Ağdaş folkloru), Bakı, “Səda” nəşriyyatı, 2006, 496 səh.
3. Əhmədli A. Ənənəvi söyləyicilik sənəti (Şirvan folklor mühiti əsasında). Bakı, Elm və Təhsil, 2018, 220 səh.
4. Xalıqzadə F.Şamaxı folklor musiqi ənənələrinin tədqiqinə dair. (Ulu öndər Heydər Əliyev İrsində Multikultural və Tolerant dəyərlər mövzusunda konfrans materialı) Bakı 2016. səh. 400
5. Qəniyev S. Şirvan folklor mühiti. Bakı, “Ozan”, 1997, 260 səh.
6. Seyidova S.A. Seçilmiş məqalələr. B.: 2016, s.18-24

ŞİRVAN ETNO-MƏDƏNİ MÜHİTİNDƏ DİNİ OXUMALARIN TİPOLOJİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə

Təqdim olunan məqalə tarixi-mədəni baxımdan Azərbaycanın mərkəz bölgəsi hesab olunan Şirvan mühitinin dini musiqisi ilə bağlıdır. Burada regionunun tərkibinə daxil olan Şirvan (keçmiş adı Əli Bayramlı), Hacıqabul, Kürdəmir, Göyçay, Ucar, Ağdaş, Zərdab, Ağsu və Şamaxı rayonlarının etno-mədəni mühitində dini oxumaları barədə məlumat verilir. Dini oxumaların funksiyaları, müxtəlif növləri, tipoloji xüsusiyyətləri haqqında geniş informasiya təqdim olunur.

Açar sözlər: dini oxuma, tipoloji xüsusiyyətlər, etno-mədəni, mühit, Şirvan, mövlud, zikr.

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЛИГИОЗНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ ШИРВАНСКОЙ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ

Резюме

В статье освещаются вопросы изучения религиозных песнопений центрального региона Азербайджана – Ширвана. В ней представлена информация об особенностях исполнения религиозных песнопений в Ширванском (бывшее название Али Байрамлы), Гаджигабульского, Кюрдамирского, Гейчуйского, Уджарского, Агдашского, Зардабского, Агсуинского и Шамахинского районах данного региона. В результате проведенного исследования автор обобщает некоторые данные о типологических, функциональных и др. особенностях данного жанра.

Ключевые слова: религиозные песнопения, типологические особенности, этнокультурная среда, Ширван, мавлуд, зикр.

TYPOLOGICAL FEATURES OF RELIGIOUS CHANTS IN SHIRVAN ETHNO-CULTURAL ENVIRONMENT

Summary

The presented article is connected with the religious music of Shirvan environment, which is considered to be the central point of Azerbaijan from the historical and cultural point of view. It provides information on religious chants in the ethno-cultural environment of Shirvan (former name Ali Bayramli), Hajigabul, Kurdamir, Goychay, Ujar, Agdash, Zardab, Agsu

and Shamakhi regions, which are part of the region. Extensive information is provided on the functions different types and typological features of religious readings.

Key words: *religious chants, typological features, ethno-cultural environment, Shirvan, mawlad, zikr.*

Əzizova Samirə

*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin
“Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının baş müəllimi,
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
samirka_2285@mail.ru*

FİKRƏT ƏMİROVUN “KÜRD OVŞARI” SİMFONİK MUĞAMININ MUSIQİ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində əvəzsiz rolu olan bəstəkar Fikrət Əmirov zəngin yaradıcılığı ilə musiqi irsimizin inkişafında yeni mərhələlər açmış və əsərləri ilə dünya musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə töhvələr vermişdir. Bəstəkarın yaradıcılığı çoxşaxəli və genişdir. Belə ki, o musiqinin bir çox janrlarına müraciət edərək əsərlər bəstələmişdir. F.Əmirovun “Sevil” operası, “Nizami”, “Nəsimi dastanı”, “Min bir gecə” baletləri, “Şur”, “Kürd ovşarı” və “Gülüstani Bayatı-Şiraz” simfonik muğamları, “Azərbaycan kapriçosu”, “Muğam poema”sı, suitaları, möhtəşəm mahnı və romansları, “Nizami” simfoniyası, kinofilmlərə və dram tamaşalarına yazdığı musiqilər Azərbaycanın milli mədəni irsini zənginləşdirən qiymətli incilərdir.

Bütün yaradıcılığı boyu öz sənət amallarının təcəssümü üçün yeni yollar axtaran bəstəkar forma və ifadə vasitələrinə görə novator əsərlər yazmışdır. İlk öncə, qeyd edək ki, o, Azərbaycan musiqi tarixinə iki janrın – simfonik muğam və muğam-poema janrlarının yaradıcısı kimi daxil olmuşdur, çünki bu janrlarda Fikrət Əmirov xalq musiqi yaradıcılığının üzvi surətdə klassik formalara tətbiq etmişdir. Demək lazımdır ki, simfonik muğam janrı simfonik musiqiyə, muğam poema isə kamera musiqisinə aiddir. Beləliklə də bəstəkar pro-

fessional musiqinin şifahi və yazılı ənənələrə əsaslanan iki təbəqənin qovuşmasına nail olmuşdur. Eyni zamanda bəstəkarın musiqi üslubu Qərb və Şərq ənənələrinin qovuşmasından yaranmışdır. Məhz buna görədir ki, F.Əmirovun dərin milli ruhlu əsərləri ümumbəşəri keyfiyyət kəsb edir.

XIX əsrin dahi bəstəkarları Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin öz əsərlərində simfonik janrı Azərbaycan musiqisinə gətirmələri həm simfonik muğam janrınının yaranmasına, həm də Qara Qarayev kimi, Cövdət Hacıyev kimi, Soltan Hacıbəyov kimi, Fikrət Əmirov kimi və başqa bəstəkarlar nəslinin yetişməsinə səbəb və təkan oldu.

İki tip musiqi təfəkkürünün – xalq (muğam) ilə Avropa musiqisinin sintezi kimi meydana gələn simfonik muğamlar, eyni zamanda, milli simfonizmi dünya incəsənətinin geniş meydanına çıxarmışdır. Bir-birinə zidd musiqi sistemlərinin tam bədii sintezinə nail olan F.Əmirov o vaxta qədər məlum olmayan daha bir janr üslubunu əməli cəhətdən təsdiq etdi. Bəstəkarın simfonik muğamları ümumavropa simfonizminin təsiri altında ənənəvi milli formalardan “ayrılaraq” özünəməxsus üslub və konstruktiv xüsusiyyətləri olan obrazlı-dramaturji konsepsiyaya malik müstəqil janr əmələ gətirir.

Qeyd etdiyimiz kimi şərqdə ilk dəfə olaraq simfonik muğam janrının əsası Fikrət Əmirov tərəfindən qoyulmuşdur. Muğamlardan geniş istifadə olunmuş və muğam dəstgahına xas inkişaf xətti saxlanmış bu əsərlər “Şur” və “Kürd ovşarı” simfonik muğamları idi.

“Şur” geniş yayılmış Azərbaycan muğamlarından biridir. Onun musiqi-obrazlı məzmununu lirika müəyyən edir. “Kürd-ovşarı”nın obrazlı quruluşu, obrazlı aləmi “Şur”a yaxın olsa da, bir qədər başqa xarakterlidir. Bu muğamda canlı, dinamik mahnı, rəqs lirikasının aləmi daha çox üstünlük təşkil edir. Lad-intonasiya yaxınlığını, lirika cəhətdən müəyyən əlaqəni əsas götürərək, F.Əmirov bu iki muğamı bir-birini tamamlayan iki hissə kimi birləşdirir. F.Əmirovun dulogiyasında “Şur” aparıcı, müəyyənədicə yer tutur, “Kürd-ovşarı” isə təbəvəziyyətindədir. “Şur”un davamı kimi şərh edilir. Onu da qeyd etmək ki, “dulogiya” latın sözü olub iki təlim mənasını daşıyır və mənası

eyni bir mövzu ətrafında birləşmiş iki müstəqil hissədən ibarət, hissələr dramaturji süjet xəttinə görə bağlı olmayıb, bir-birindən fərqlənir və ayrı-ayrılıqda da ifa olunan əsər deməkdir.

Bəstəkar dulogiyanın hissələrini mümkün qədər daha çox vəhdətə gətirməyə çalışarkən xalq muğamlarında lad-tonal əsasına, ilkin registrə və s. qayıtma kimi məlum prinsiplərlə yanaşı, ümumavropa simfonik təfəkkür tərzii üçün xarakterik olan üsullardan – prinsiplərdən də istifadə edir. Məsələn, əsərdə lad-tematik elementlərin, melodik əlaqələrin, leytembrin ümumiliyi prinsipindən istifadə olunur [Təhmiraqızı, 2012, s.204]. Burada ən əvvəl “Şur”dan alınmış başlanğıc melodik ifadənin leytmotiv rolunu göstərmək lazımdır. Həmin mövzu klarnetin tembri ilə səslənərək dulogiyada bir neçə dəfə təkrar olunur və əsəri tamamlayır.

Bəstəkarın dulogiyada ikinci əsəri kimi təqdim etdiyi “Kürd ovşarı” simfonik muğamının musiqi üslub xüsusiyyətlərindən bəhs etsək deyə bilərik ki, bu simfonik əsər zərbi-muğam üslubundadır və bir növ şifahi-ənənəli professional musiqidə “Ovşarı”nı xatırladır. Ümumilikdə, bu əsər çox cəld temple ifa olunur və “Şur” simfonik muğamı ilə müqayisədə “Kürd ovşarı” miniatür həcimli sayılır. “Kürd ovşarı” simfonik muğamı dörd bölmədən ibarətdir: Ovşarı, Şahnaz, Kürdi və Maani.

Ovşarı, Kürdi və Maani bölmələrində zərbi muğam xüsusiyyətləri saxlanılır, yalnız Şahnaz bölməsində improvizasiya şəklində verilir. “Şur” simfonik muğamından fərqli olaraq, Fikrət Əmirov “Kürd ovşarı” simfonik muğamında təsnif və rənglərə üstünlük verməmişdir. İstisna olaraq, yalnız Şahnaz bölməsindən əvvəl bir təsnif verilir.

“Kürd ovşarı” simfonik muğamı lirik və zərif giriş mövzusu ilə açılır. Bu mövzu bas-klarnetin ifasında səslənir. Fikrət Əmirov bu mövzunu 1940-cı ildə Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasında nota salmışdır. Mövzu üçhissəli formadadır, solo melodiya bütün orkestrin partiyası ilə növbələşir.

Simfonik muğamın birinci bölməsi “Ovşarı” adlanır. Bu bölmə rondovari formadadır. Şifahi-ənənəli professional musiqidə “Ovşarı” zərbi muğamı “Şüştər” ladında olsada, bu bölmədə “Ovşarı” adlı qə-

dim aşiq havasına istinad olunur. Burada bölmə refren kimi təkrar olunaraq, birinci epizodu fleytada, ikinci epizodu trubada ifa olunur. Bölmənin davamı kimi “Şur” muğamından “Simayi-Şəms” bölməsinin mövzusu səslənir. Bundan başqa bu simfonik muğamda yeganə olaraq səslənən təsniflə arasında yenə “Simayi-Şəms” verilir. Simfonik muğamdakı təsnifin melodiyası Seyid Şuşinskinin ifasında nota salınmışdır [Təhmiraqızı, 2012, s.204]. Orkestrdə çox orijinal temblərə həvalə olunan lirik təsnifin mövzusu fleyta-piccolo ilə birlikdə valturnaların fonunda ifa olunur. Təsnif özlüyündə üçhissəli formada yazılmışdır və orta hissənin mövzusu bəstəkarın özü tərəfindən düşünülmüşdür.



“Kürd ovşarı” simfonik muğamının ikinci olan “Şahnaz” bölməsi “Şur” muğamı üstündədir. “Şahnaz” bölməsinin ən yüksək nöqtəsi məhz “Şur-Şahnaz”ın musiqi materialından alınmışdır. “Şahnaz” bölməsi inkişafli olub, sərbəst improvizasiya şəklində qurulmuşdur. Başlığı akkordlarla verilsədə, sonra dialoq şəklində verilir. Dialoqa nəfəsli və simli alətlər qoşulur. Fortepianonun solusunda və orkestrin ifasında səslənən kiçik kadensiya “Şur” simfonik muğamından “Şur-Şahnaz” bölməsinin musiqi materialı üzərində bütün şöbənin kulminasiyasına gətirib çıxardır.

“Kürdi” bu simfonik muğamın üçüncü bölməsidir. Qoboyun kadensiyasından sonra səslənən Kürdi bölməsində Fikrət Əmirov toy mahnısının melodiyasından istifadə etmişdir. Bu toy mahnısını bəstəkar Azərbaycanın görkəmli ustad tarzəni Qurban Pirimovun ifasından nota salmışdır [Təhmiraqızı, 2012, s.211]. Bu kiçik bölmənin melodiyası son dərəcə koloritli şəkildə zənginləşdirilərək orkestrləşdirilmişdir. Ümumiyyətlə, Fikrət Əmirovun musiqisini ilk dinləyiş-

dən tanımamaq mümkünsüzdür. Onun hər əsərinin, hər bir xanəsinin musiqisinin dərin məzmunu, zənginliyi, incəliyi, xəlqiliyi, parlaq və şəffaf orkestrləşdirilməsi özünə biruzə verir.

“Kürd ovşarı” simfonik muğamında son bölmə “Maani” adlanır. “Maani” adını “Şur” muğamında qurulan zərbi-muğamdan götürmüşdür. Simfonik muğamın tərkibində də zərbi-muğam xarakterlidir. “Maani” bayramsayağı marşdır, təntənəli xarakter daşıyır. İlk bölmə olan “Ovşarı” da olduğu kimi bu bölmə də rondovari formadadır. Rondonun epizodları “Simayi-Şəms” və “Şur” simfonik muğamında istifadə olunan epizodun üzərində yeni orkestrləşdirmədə təqdim olunur.



Simfonik muğam koda ilə tamamlanır. Koda isə bütün dulogiyanın inkişaf xəttini cəmləşdirərək, obrazlı emosional məzmununu sonda təsdiq edir.

Muğamı simfonik orkestr vasitəsiylə səsləndirmək ideyasını Fikrət Əmirova Bülbül vermişdir. Azərbaycanın xalq şairi Nəbi Xəzri Fikrət Əmirovun “Şur” və “Kürd ovşarı” simfonik muğamları haqqında deyirdi: “Mən bir zirvə tanıyıram. Uca zirvə... Günəşli zirvə... Vüqarlı zirvə... O zirvə dünyanın hər yerindən görünür. Bəzən Nyu-Yorkun alqışlarından titrəyən konsert salonları o zirvəyə səcdəyə gəlir, bəzən dumanlı Londona o zirvədən şəfaqlər süzülür...”

F.Əmirovun simfonik əsərləri sayca və əhəmiyyətinə görə onun yaradıcılığının mühüm hissəsini təşkil edir. Bəstəkarın məzmun, janr və xarakter etibarilə müxtəlif olan bu əsərlərində onun fərdi, özünə-məxsus üslubu aydın şəkildə özünü göstərir.

Simfonik yaradıcılıqda F.Əmirovun tarixi xidməti ondadır ki, o, milli folklor musiqisinin bədii formalarını Avropa təfəkkür prinsip-

ləri ilə üzvi surətdə əlaqələndirməyə səy göstərmiş və bir çox halda buna nail olmuşdur.

F.Əmirovun simfonik muğamları folklor ənənələri zəminində yaranmış, dünya əhəmiyyəti kəsb edərək yüksəlmiş və milli simfonizmin yeni müstəqil qolunu meydana gətirmişdir. Özünün musiqi təfəkkürünə arxalanan, xalq musiqisinin janr formalarından faydalanan F.Əmirov əsərlərində məhz xalq kimi düşünərək öz ideyalarını, poetik təsəvvür və hisslərini ifadə etməklə bütün Şərqdə simfonik musiqinin inkişafı üçün yeni yollar açmış və bu janrın yüksək bədii nümunələrini yaratmışdır.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin böyük nümayəndəsi, simfonik muğam janrının banisi Fikrət Əmirov rəngarəng yaradıcılıq palitrasına malik qüdrətli sənətkar kimi mədəni sərvətlər xəzinəmizə misilsiz töhfələr bəxş etmişdir. Gücünü doğma torpaqdan alan, milli zəminə bağlı bəstəkar ecazkar xalq musiqisi və muğam ənənələrini müasir musiqi texnikası ilə uğurlu şəkildə birləşdirərək, neçə-neçə dəyərli opera, balet, simfoniya, mahnı, romans və kamera-instrumental əsər meydana gətirmişdir. Fikrət Əmirovun üslubuna xas lirik-romantik boyaların bütün əlvanlığı ilə öz əksini tapdığı bu müxtəlif janrlı sənət nümunələrində milli ruh, fəlsəfi-psixoloji dərinlik və melodik gözəllik hakimdir. Həmin əsərlər dünyanın bir sıra ölkələrindəki mötəbər konsert salonlarında məşhur orkestrlərin ifasında müvəffəqiyyətlə səslənmiş və müəllifinə geniş coğrafiyada şöhrət qazandırmışdır.

Fikrət Əmirovun 100 illiyi UNESCO-nun 2022-2023-cü illər üzrə görkəmli şəxsiyyətlərin və əlamətdar hadisələrin yubileyi proqramına daxil edilməsi onun sənətinə beynəlxalq miqyasda yüksək qiymət verilməsinin təzahürüdür.

İlham Əliyev Bakıda Fikrət Əmirovun abidəsinin açılışında iştirak edərkən qeyd etmişdir ki; “Bilirsiniz ki, ulu öndər Heydər Əliyev Fikrət Əmirovun fəaliyyətinə, onun şəxsiyyətinə böyük hörmətlə yanaşırdı. Onları dostluq əlaqələri bağlayırdı. Bəzi hallarda onların görüşlərini mən də kənardan müşahidə edirdim və görürdüm ki, bu insanlar arasında nə qədər səmimi münasibətlər vardır. O vaxt Sovet İttifaqının ən böyük mükafatı – “Sosialist Əməyi Qəhrəmanı” adı da

Fikrət Əmirova sovet dövləti tərəfindən Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə verilmişdi”

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Azərbaycan musiqi mütəxəbatı. Tərt. Dadaşova L., Aqlabəyova A. Bakı, 2008/
2. Əliyev, A.S., Fikrət Əmirovun "Şur" simfonik muğamının dirijorluq təcrübəsində təfsir xüsusiyyətlərinə dair metodik tövsiyələr, Bakı: Azərb. Resp. Təhsil Problemləri İn-tu., Bakı Musiqi Akademiyası, 2007
3. Əmirov, Fikrət, Simfonik muğamlar, Azərbaycan Sovet Musiqi Ədəbiyyatı, Bakı, 1984
4. Əzimli, T., Novator bəstəkar, simfonik muğam janrının - Şərq simfonizminin yaradıcısı, Bakı: Musiqi/Poeziya, 2012
5. Hüseynova E., Kərimova N., Dadaşzadə K., Tağıyeva S., İskəndarova N. "Musiqi tarixi" Bakı, 2009.
6. Qasımova S., Bağirov N. "Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı" Bakı, 1984.
7. Qurbanov B. "Musiqi dünyasının unudulmazları" Bakı, Avropa nəşriyyatı,
8. Qasımova S., Abdullayeva Z. Fikrət Əmirov, Bakı, 2004
9. Təhmiraqızı, S. Fikrət Əmirov, Bakı: Aspoliqraf, 2012

FİKRƏT ƏMİROVUN "KÜRD OVŞARI" SİMFONİK MUĞAMININ MUSIQİ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ Xülasə

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin böyük nümayəndəsi, simfonik muğam janrının banisi Fikrət Əmirov rəngarəng yaradıcılıq palitrasına malik qüdrətli sənətkar kimi mədəni sərvətlər xəzinəmizə misilsiz töhfələr bəxş etmişdir. İki tip musiqi təfəkkürünün – xalq (muğam) ilə Avropa musiqisinin sintezi kimi meydana gələn simfonik muğamlar, eyni zamanda, milli simfonizmi dünya incəsənətinin geniş meydanına çıxarmışdır. Bir-birinə zidd musiqi sistemlərinin tam bədii sintezinə nail olan F.Əmirov o vaxta qədər məlum olmayan daha bir janr üslubunu əməli cəhətdən təsdiq etdi.

Açar sözlər: *Fikrət Əmirov, simfonik muğam, simfonizm, "Kürd ovşarı", duloqiya, "Şur", zərbi-muğam.*

MUSIC STYLE PECULIARITIES OF FIKRET AMIROV'S "KURD OVSHARI" SYMPHONIC MUGAM

Summary

Fikret Amirov, the great representative of the Azerbaijan school of composition, the founder of the symphonic mugam genre, as a powerful artist with a colourful creative palette, has made unprecedented contributions to our cultural treasury. Symphonic mugams, which emerged as a synthesis of two types of musical thinking – folk (mugam) and European music, brought national symphony to the wider field of world art. Achieving a complete artistic synthesis of contradictory music systems, F. Amirov practically established another genre style that was unknown until then.

Keywords: *Fikret Amirov, symphonic mugam, symphony, "Kurd ovshari", duology, "Shur", rhyme mugam.*

СИМФОНИЧЕСКИЙ МУГАМ ФИКРЕТА АМИРОВА «КУРД ОВШАРЫ», ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

Резюме

Фикрет Амиров, великий представитель азербайджанской композиторской школы, основоположник жанра симфонического мугама, как художник с яркой творческой палитрой внес беспрецедентный вклад в нашу культурную сокровищницу. Симфонические мугамы, возникшие как синтез двух видов музыкального мышления – народной (мугам) и европейской музыки, одновременно вывели национальную симфонию в более широкое поле мирового искусства. Добиваясь полного художественного синтеза противоречивых музыкальных систем, Ф. Амиров практически утвердил другой, не известный до того жанровый стиль.

Ключевые слова: *Фикрет Амиров, симфонический мугам, симфонизм, «Курд овшары», дулогия, «Шур», ритмический мугам.*

RAUF HACIYEV YARADICILIĞINDA KİNO MUSIQİSİ

Azərbaycan və SSRİ-nin Xalq artisti, görkəmli və unudulmaz bəstəkar Rauf Hacıyevin yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən parlaq səhifələrindən biridir. Onun adı XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamış – Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Niyazi, Soltan Hacıbəyov, Tofiq Quliyev, Süleyman Ələsgərov, Cahangir Cahangirov kimi karifey sənətkarların adı ilə yanaşı çəkilir.

Rauf Hacıyev musiqi sənətinin müxtəlif janrlarında yadda qalan əsərlər yaratmışdır. O, müxtəlif mövzulu operettaların, kinofilmlərə musiqinin, simfonik əsərlərin, 150-dən artıq mahnının, kantaların, kamera-instrumental əsərlərin, xoreoqrafik kompozisiyaların və s. müəllifidir. İstər operettalarında, istər kinomusiqisində, istərsə də kamera-instrumental və simfonik əsərlərində o, hər zaman mahnı bəstəkarı kimi çıxış etmişdir.

Azərbaycan kino sənəti tarixində xüsusi yer tutan Rauf Hacıyevin kinomusiqisi bəstəkarın yaradıcılığının əhəmiyyətli hissəsini təşkil edir. Təəssüf ki, onun filmlərə yazdığı musiqisi hələ də musiqişünasların diqqətindən kənarda qalmış və heç vaxt tədqiqat obyekti olmamışdır.

Rauf Hacıyevin filmlərə bəstələdiyi musiqisi ekranda nümayiş etdirdiyi ilk gündən özünün gözəl, yadda qalan melodiyları ilə xalqın ürəyinə yol tapmış və diqqəti cəlb etmişdir. Zaman keçdikcə bu filmlərin çoxu öz aktuallığını itirsə də, onların musiqisi, bəstəkarın yazdığı gözəl mahnılar bu günədək səslənərək özünə əbədi həyatilik qazanmışdır.

Rauf Hacıyev kino musiqisinə XX əsrin ikinci yarısında, dünya kinomusiqisinin təsirli və mürəkkəb janr sahəsinə çevrildiyi bir zamanda müraciət etmişdir. Bu janrın kütləvililiyi və demokratikliyi Rauf Hacıyevin müasir bəstəkar kimi, kino musiqisinə marağını fəallaşdırmışdır. Bununla bağlı dahi Qara Qarayevin qiymətli fikri yada

düşür: “Mən kinoda işləməyən müasir bəstəkar təsəvvür etmirəm, belə ki, kino öz xarakterinə görə böyük bəstəkarlıq məktəbidir” (Karaçiçeva L.Kara karaev. İzd. “sovetskiy kompozitor”. 1966, s. 68). Həqiqətən, böyük müəllimin bu sözlərindən çıxış edərək, deyə bilərik ki, Rauf Hacıyevin bir bəstəkar kimi sənətkarlığının təkmilləşməsində məhz onun kino musiqisi sahəsində işi mühüm rol oynamışdır.

Məlum olduğu müharibədən sonrakı illərdə incəsənətin bütün sahələri, o cümlədən, kino qarşısında duran əsas vəzifə – həyatın adi tərəflərinə, müasir insanın çoxcəhətli obrazına, onun şəxsiyyətinə xüsusi diqqət ayırmaqdan ibarət idi. Bununla yanaşı, xalqın quruculuq fəaliyyəti, əməyi, müasir insanın dərin psixoloji xarakteristikası da diqqət mərkəzində dururdu. Xüsusi olaraq, bədii əsərlərdə, o cümlədən, kinoda zəhmətkeş insanların daxili aləminin, mənəvi dünyasının, gündəlik həyatının işıqlandırılması başlıca vəzifə kimi önə çəkilirdi.

Bütün bu vəzifələrin yerinə yetirilməsi üçün Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən o dövrün kino sənətində yeni olan tələblərin, qanun və xüsusiyyətlərin dərk edilməsi, öyrənilməsi uğurla yerinə yetirilirdi. Müasir dünya kinomusiqisinin əsas vəzifələri Azərbaycan bəstəkarları üçün də eyni dərəcədə aktual idi.

Bütövlükdə, 50-60-cı illərdə yaranan kinofilmlər tematik genişliyi, gerçəkliyin təcəssümü ilə əlamətdar olmuşdur. Burada mərkəzi yerdə humanist, mənəvi problemlərin təcəssümü prioritet təşkil edirdi.

Rauf Hacıyev ilk dəfə olaraq 1941-ci ildə, çox gənc yaşında (19 yaşında) “Nizami” tarixi-bioqrafik sənədli filmə musiqi bəstələyir. Bu, bəstəkarın kinomatoqrafda ilk debütü kimi, onun gələcəkdə kinomusiqisi sahəsindəki fəaliyyətinə yol açır. Bunun ardınca o, bir sıra sənədli filmlərə və kinooçerklərə musiqi bəstələyir (“Festival”, “Onun 150 yaşı vardı”, “Azərbaycan mədəniyyətinin bayramı”, “Kommunist haqqında poema” və s.).

Lakin Rauf Hacıyevin kinomusiqi sahəsində fəal işi 50-ci illərin sonundan başlayır. Onun müxtəlif rejissor və ssenaristlərlə əməkdaşlığı bir sıra maraqlı filmlərin yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Rejissorlardan – Şamil Mahmudbəyov, Adil İsgəndərov, Tofiq Tağızadə, Ağarza Quliyev, İsmayıl Əfəndiyev, Şua Şeyxov, Arif Qazıyev və

başqaları; ssenaristlərdən – Sabit Rəhman, Anar Rzayev, İosif Prut, Vyacheslav Yesman, Qılman Musayev, Mehdi Hüseyn və digərləri ilə birgə fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan kinoistehsalı yeni filmlərlə zənginləşmişdir.

Bəstəkarın 50-ci illərdə çəkilən filmlərə yazdığı musiqisində simfonik təfəkkür tərzii özünün parlaq təcəssümünü tapır. Demək olar ki, məhz bu filmlərin partiturası onun simfonik musiqisinin inkişafına əsaslı təsir göstərmişdir.

Rauf Hacıyev 1956-cı ildə **“Qara daşlar”** bədii filminə ilk dəfə olaraq kinomusiqisi bəstələyir. Yazıçı Mehdi Hüseynin eyniadlı romanı əsasında ekranlaşdırılan bu kinopovestdə (rejissor Ağarza Quliyev) neft çıxarılması zamanı qəhrəman neftçilərin göstərdiyi şücaətdən, bu sahədə irəli sürülən qabaqcıl təşəbbüslərin həyata keçirilməsinə mane olan mühafizəkarlarla yenilikçilərin mübarizəsindən bəhs edilir.

“Qara daşlar” filminin musiqisi sanki bilavasitə süjetdə baş verən hadisələrdən, bunların ritmindən, dinamikasından yaranır. Bəstəkarın yaratdığı musiqi neft kəşfiyyatçılarının dənizdə qazma işləri aparıqları zaman baş verən dramatik hadisələr, insanların fədakarlığı haqqında əsl simfonik poemadır.

Bu filmin musiqisini yazarkən Rauf Hacıyev öz müəllimi Qara Qarayevin bir neçə il öncə “Xəzər neftçiləri haqqında povest” (1953) kinofilminə yazdığı musiqinin təsirindən yan keçməmişdir. Musiqişünas N.Mehdiyeva Qara Qarayevin kinomusiqisini təhlil edərək bu film haqqında belə yazır: “Qarayev burada böyük planlı, formaca geniş ekranlı musiqi yaradır. Bu, böyük simfonik boyalarla yazılmışdır. Məhz təsirli simfonizm, intonasiya inkişafının fasiləsizliyi, filmin əsas ideyasının fəal təsdiqlənməsi – Qara Qarayevin bu filmə özünü parlaq göstərən bəstəkar təfəkkürünün yaradıcılıq üslubunun xarakter xüsusiyyətidir.” (N.Mexdiyeva. Kinomuzıka Kara Karaeva. B., Azerneşr, 1966, s.32)

“Qara daşlar” filminə də Rauf Hacıyevin musiqisi Qara Qarayevdə olduğu kimi, kinohadisənin ideya mənasının aşkarlanmasına yönəldiyindən böyük emosional gərginliyə malik olan simfonik şəkillər filmə dramaturji kulminasiyanı təşkil edən – “Tufan”, “Dəniz-

də”, “Yanğın” kimi səhnələrin parlaq musiqili təəcəssümünü yaradır. Bunlarla yanaşı filmdə lirik məhəbbət məzmunlu (“Sevgilim, ürəyim sənindir”), həmçinin qəhrəmani pafoslu (“Mavi Xəzər”) mahnı nümunələri də diqqəti cəlb edir. Xüsusilə, filmdə Xəzər dənizinin təsviri fonunda səslənən “Mavi Xəzər” mahnısının yüksək tonuslu, fəal enerjili əhval-ruhiyyəsi tamaşaçını qəhrəmani, iradəli emosional atmosfərə daxil edir. Bu mahnıda bəstəkar milli və müasir kütləvi mahnı janrının elementlərini üzvi surətdə birləşdirə bilmişdir. Belə ki, melodik məzmunun dəqiq marş ritmi ilə uzlaşdırılması bunu parlaq əks etdirir. Bu xəttin davamı Finalda – təntənəli səslənən xor nömrəsində filmin əsas ideyasını – zəhmətkeş insanın əməkdə yeni qələbəsini, irəliyə doğru inamlı təşəbbüsünü əks etdirir.

1958-ci ildə Rauf Hacıyev arxeoloqların həyatından bəhs edən **“Kölgələr sürünür”** (rejissor İsmayıl Əfəndiyev, ssenari müəllifi Qılman Musayev) filminə musiqi bəstələyir. Bu filmdə də öncəkindəki kimi, elmdə həqiqətlərin aşkarlanması uğrunda mübarizə aparılır, müxtəlif yollarla alimlik adı alan və cəmiyyətə yad olan insanlar ifşa edilir.

Rauf Hacıyevin 1959-cu ildə **“Bir qalanın sirri”** (rejissor Əli-səttar Atakişiyev, ssenari müəllifi Məmmədhusəyn Təhmasib) bədii filminə bəstələdiyi musiqi də onun bu dövrdə yazdığı kinomusiqisinin əsas üslub xüsusiyyətlərini davam etdirir. Lakin bu kinofilmin musiqisi bəstəkarın yaradıcılığında ayrıca yer tutur.

“Bir qalanın sirri” Azərbaycan kinoistehsalında çəkilən ilk nağıl-kinofilmdir. Film M.Təhmasibin “Çiçəkli dağ” pyesi əsasında ekranlaşdırılmış, pyesin əsasını isə Azərbaycan xalq nağılları təşkil edir. Zalım və qəddar hökmdara qarşı xalqın mübarizəsini əks etdirən bu filmə Rauf Hacıyevin bəstələdiyi musiqi də onun məzmun və ideyasına müvafiq yazılmış və bəstəkarın digər filmlər üçün işlədiyi kinomusiqisindən fərqlənirdi. Beləliklə, Azərbaycan kino istehsalında ekran əsərinin yeni janrına Rauf Hacıyevin yazdığı musiqi də özünün orijinallığı ilə seçilirdi.

Bu filmin musiqisi bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Filmdə mahnıdan istifadə olunmur, partituraya nəzər saldıqda görü-

rük ki, burada əsas ifadə vasitələri qısa simfonik epizodlardan ibarətdir. Bunlar çoxsaydadır: Çəmənlikdə mahnı-rəqs, Nağıl, Bıdı yatır, Daş qayalar, Falçı, Dəsmal və s.

Bu kiçik simfonik epizodların üstünlüyü ondan ibarətdir ki, burada görünən obraz eşidilənlə üzvi surətdə birləşir. Filmdə musiqi təzadlılıq üzərində qurulmuşdur. Səhnələr, mövzular, obrazlar qarşılaşdırılır.

Filmin müsbət qəhrəmanları – Eldostu, Mətanət, Elşən, Kamran baba və xalqın musiqi xarakteristikaları olduqca yaxındır. Bunların göstərilməsi ilə bağlı bütün hallarda bəstəkar milli mənbələrə, xalq musiqi janrlarına müraciət edir. Müxtəlif şəraitdən asılı olaraq onların obrazlı-tematizmində dəyişiklik müşahidə olunur. Dramatik, lirik, qəhrəmani boyalar qatılır. Xüsusi olaraq kəndlilərin xarakteristikasında şur və segah muğam intonasiyalarından istifadə edərək onların qürurunu və sevincini parlaq əks etdirir.

Filmdə fantastik-nağıl aləmin təcəssümü üçün bəstəkar müvafiq musiqi ifadə vasitələrindən bacarıqla istifadə edir. Bu sirli və möcüzəli təbabət aləminin təcəssümü hunayunun xarakter intonasiya kompleksi, artırılmış kvarta və əskildilmiş kvinta intervallarının dissonans səslənməsi ilə (Eldostun laboratoriyası, Eldostun daş-kəməri), yaxud, Mağaranın nəhəng və qorxulu sahibi olan hörümçəklə vuruşu bütövtönlu qammanın müxtəlif alətlərin partiyalarında dəfələrlə yuxarı və aşağı hərəkətlə təkrarlanması vasitəsilə təsviri olduqca təsirli effekt yaradır.

Xan sarayı və onun nümayəndələrinin – Simnar xanın, Göygöz Kosanın, saray keşikçiləri və s. xarakteristikası da filmdə öz musiqi dili ilə seçilir. Bu sırada saray qızlarının rəqsi ümumşərq musiqi üslubunda bəstələnmiş musiqi ilə diqqəti cəlb edir. Bu mühitin xarakteristikasında əsasən xromatik passajların və qlissandoların, artırılmış sekunda, kəskin dissonans səslənən intonasiyaların üstünlüyü müşahidə olunur.

“Bir qalanın sirri” filminin musiqisində bəstəkarın ən böyük nailiyyətindən biri-uzaq keçmiş müasirlik prizmasından yanaşaraq xarakterizə etməsi olmuşdur.

Filmin musiqisi mürəkkəb orkestr partiturası və alətlərdən məharətlə istifadə olunduğunu parlaq əks etdirir. Orkestr hadisələri sa-

dəcə müşayiət etmir, həm də onları gərgin dramaturji ekspressiya ilə zənginləşdirir.

Rauf Hacıyev kinomusiqisi yaradıcılığının sonrakı mərhələsində obrazlı – psixoloji aspektin geniş mənzərəsini açan simfonik kinomusiqidən digər bir sahəyə – mahnı ənənəli kinomusiqiyə müraciət edir. 60-cı illərdə Rauf Hacıyevin kinomusiqisində həmin dövrün milli kino sənəti üçün tipik olan vacib tendensiya aydın müşahidə olunur ki, bu da “musiqili film” və yaxud “mahnı filmlər” adı ilə tanınır. Bu istiqamətdə böyük şöhrət tapan Tofiq Quliyevin mahnı-filmləri ilə yanaşı, Rauf Hacıyevin müəllifi olduğu musiqili filmlərdən – “Mən rəqs edə-cəyəm” (“Əmək və qızılgül”) (1962), eyniadlı operettasının motivləri əsasında “Romeo mənim qonşumdur” (1963), “Əhməd haradadır?” (1963), “Qaraca qız” (1966), “Torpaq. Dəniz, Od, Səma” (1967) və s. həmin dövrün kinoistehsalı üçün tipik olan istiqamətdə yaranmışdır.

Rauf Hacıyevin bu dövrdə yazdığı musiqili filmlərinin əksəriyyətinin mövzusu müasirliklə, dövrünün insanların həyatı və məişəti ilə sıx bağlıdır. Bu filmlərin ssenarisində həm quruculuq əzmi, həm xalqlar dostluğu, həm məhəbbət və sadaqət, həm ailə və tərbiyə problemləri öz əksini tapmışdır. Həmin illər yaranan filmlərdə ədalət, həyata inam, dövlətin irəli sürdüyü qərarların həqiqiliyinə inam birincidərəcəli vəzifə kimi həllini tapdığına görə, onların musiqisi də nikbinliyi ilə seçilirdi.

Bu səbəbdən də Rauf Hacıyevin musiqili kinoda bəstələdiyi mahnılar filmin əsas məğzinin ifadəçisi kimi onun musiqili-dramaturji mərkəzinə çevrilir. Belə ki, artıq öncədən mahnı müəyyən epizodun ruhunu kifayət qədər dəqiq əks etdirir və onun anlaşılmasına imkan verir. Mahnının emosional gücü filmin sonunadək qorunub saxlanaraq əsas fikrin dərk olunmasına kömək edir. Beləliklə, bəstəkar filmdə müəyyən xəttlə bağlı olan mahnı nömrələrinə istinad edərək kinofilmin əsas obraz məzmununu və ideyasını açmağa nail olunur. Təsadüfi deyil ki, məhz mahnı filmi bütövlüklə bürüyərək, dramaturgiyanı möhkəmlədir və çox vaxt bütün filmi çərçivəyə alır (Məsələn, “Romeo mənim qonşumdur” filmində “Sevgilim” mahnısı, “Əhməd haradadır”da “Gənclik nəğməsi” kimi və s.).

Mahnı filmin vacib komponenti olaraq əsas fikrin ifadəçisi, musiqili dramaturgiyanın mərkəzi fiquru kimi çıxış edir. Bu baxımdan Rauf Hacıyevin mahnıları kinofilmdə təkcə qəhrəmanların xarakteristikasını açmır, həm də mövcud şəraiti, vəziyyəti, filmin məğzini göstərməyə kömək edir. Məsələn, “Romeo mənim qonşumdur” filmində “Sevgilim” mahnısı kinolenti əhatə edərək iki sevən gəncin hisslərini ifadə edən “məhəbbət” leytmotivinə çevrilir. Yaxud “Əhməd haradadır?” filmində bəstəkarın məşhur “Leyla” mahnısının səmimi, lirik mövzusu kinolentin ikinci yarısından başlayaraq Əhməd və Leylanın daxili psixoloji həyəcanının əks etdirən leytmotivi kimi çıxış edərək obrazlı xarakteristikanı daha da dəqiqləşdirir və onun müəyyən lazımı şəraitdə izahını verir.

Rauf Hacıyevin “musiqili” kinofilmlərə nəzər saldıqda görürük ki, onların tərkibi filmin əsas məzmunun təşkil edən müxtəlif xarakterli mahnılardan təşkil edilmişdir. Məsələn, nümunə olaraq “Əhməd haradadır?” filminin musiqi nömrələrini göstərək. Burada ilk səhnədə şəhərdən kəndə pikapda qayıdan bir qrup gəncin ifa etdiyi “Gənclik nəğməsi” müasir caz-estrada üslubunda yazılmış şən, gümrah xarakteri ilə diqqəti cəlb edir. Qeyd edək ki, film elə bu mahnı ilə də tamamlanır. Sonrakı şəkildə bol barlı nar bağında Əhmədin bacısının ifa etdiyi “Bu bağa gəl” mahnısı xalq mahnı üslubunda bəstələnmişdir. Bundan əlavə, filmdə müxtəlif personajların dilindən Rauf Hacıyevin ən gözəl mahnılarının intonasiyaları səslənir (“Azərbaycanım”, “Mehriban Bakı”). Həmçinin, müəllif səhnələrdə müvafiq musiqi materialından da məharətlə istifadə edir: qonşular arasında hasar çəkilərkən komik şəraiti əks etdirən nəfəsli alətlərin ifasında xalq melodiyları tərzində yazılan musiqi, yaxud, Yataqxana komendantının məzəli mahnısı və rəqsi, Bakıda maşınların tıxacı zamanı urbanistik üslublu müasir musiqi epizodu, tikintidə fəhlələrin rəqsi və s.

Filmə geniş kollektiv rəqlərdən (caz orkestrin müşayiəti ilə fəhlələrin rəqsi, Qaytağı, xalq melodiyları tərzində mülayim rəqs, “A yordu, yordu, yordu” xalq mahnı intonasiyaları əsasında rəqs və s.), estrada və milli ruhlu xor mahnılardan ibarət böyük konsert proqramının daxil edilməsi özünəməxsus intermediya kimi qəbul edilir.

Bununla da bəstəkar filmdə musiqili komediya janrının üslub və strukturunu saxlayaraq onu musiqili kinofilm səviyyəsinə qaldırır.

Beləliklə, Rauf Hacıyevin kino musiqisi sahəsində fəaliyyətində XX əsrin ortalarında kino musiqisi dramaturgiyası üçün xarakter olan iki əsas tipin: “mahnı” və “simfonik” – çıxış etdiyini deyə bilərik. Bəstəkarın kino üçün yazdığı musiqi çox olmasa da, bu əsərlərin hər biri Azərbaycan kinomusiqisi tarixinin parlaq səhifələrini təşkil edir. Rauf Hacıyev Azərbaycanda ilk nağıl-filmə musiqi yazan bəstəkar kimi tarixə düşmüşdür. Onun musiqi bəstələdiyi filmlər –kinokomediya, kinopovest, kinonovella, nağıl-kino və sadəcə musiqili kino növə ayırmaq olar. Bunların hamısında Rauf Hacıyevin nümayiş etdirdiyi yüksək peşəkarlığı və sənətkarlığı geniş tamaşaçı auditoriyası ilə ünsiyyət qura bilməsi bacarığından irəli gəlirdi ki, bunu da ona yaradıcılığının ən aparıcı janrı olan – musiqili komediya verirdi.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Abbasova E. Rauf Hacıyev. Bakı: Azərnəşr. 1967 s. 36
2. Карагичева Л. Кара Караев. М.: СК, 1966, s. 68.
3. Mextiyeva N. Kinomuzika Kara Karaeva. B., Azərnəşr, 1966, s.32
4. Zöhrabov R. Rauf Hacıyev. Bakı: Şur nəşriyyatı, 1993 s. 24
5. Таги-заде А. Рауф Гаджиев. Азербайджанское Государственное Издательство. Баку: 1965, с. 12.
6. Мирзоева Э. Рауф Гаджиев. Баку: Ишыг. 1983, с. 145
7. Мирзоева Э. Рауф Гаджиев. М.: СК. 1988, s. 167.

RAUF HACIYEV YARADICILIĞINDA KINO MUSIQISI

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Rauf Hacıyevin musiqimizdə olan önəmi, həmçinin kino musiqisində olan xidmətlərindən bəhs edilir. Bəstəkarın bəzi kino musiqilərinə nəzər yetirilmiş, müasir musiqi və milli lad xüsusiyyətləri ilə vəhdəti araşdırılmışdır. Nəzər yetirilən filmlərin həm obraz baxımından, həm də musiqi və faktura baxımından təhlilinə xüsusi önəm verilmişdir.

***Açar sözlər:** Musiqi, kino, janr, harmoniya, bəstəkar, xareoqrafiya, obraz, element*

МУЗЫКА КИНО В ТВОРЧЕСТВЕ РАУФА ГАДЖИЕВА

Резюме

В статье рассматривается значение Рауфа Гаджиева, яркого представителя композиторской школы азербайджана, а также его заслуги в киномузыке. Были рассмотрены некоторые произведения композитора, изучено их значение в современной национальной музыке. Особое внимание было уделено анализу фильмов с точки зрения образа, стиля и фактуры.

Ключевые слова: Музыка, кино, жанр, гармония, композитор, изображение.

CINEMA MUSIC IN THE WORKS OF RAUF HAJIYEV

Summary

The article discusses the importance of Rauf Hajiyev, a prominent representative of the Azerbaijani school of composition, in our music, as well as his services in the genre of vocal creativity and song. Some of the composer's songs have been reviewed, and their unity with modern music and national moods has been explored. Special attention was paid to the analysis of the films in terms of image, music and texture.

Key words: Music, film, harmony, composer, choreography, element, image, genre.

Hüseynova Nərgiz

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının

“Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq” kafedrasının dosenti,

nargiz.huseynova@hotmail.ru

BƏSTƏKAR FİRƏNGİZ ƏLİZADƏNİN OPERA VƏ VOKAL YARADICILIĞINA BİR NƏZƏR

“Firəngiz Əlizadə böyük istedadla malik olan, dünya miqyasında tanınan və ən yüksək reytinglər qazanan bəstəkdir. Firəngiz əsl azərbaycanlıdır, onun yaradıcılığı xalq musiqisinin qədim avazların-

dan qidalanır... Onu dünyanın müxtəlif qitələrində böyük hərarətlə qarşılayırlar, əsərləri hər yerdə geniş auditoriya toplayır” – dünya şöhrətli violonçel ifaçısı və dirijor Mstislav Rostropoviçin bu sözləri Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadənin çoxşaxəli yaradıcılığına ünvanlanan səmimi etiraf kimi qəbul oluna bilər [X.Orduxanova, 2009, s. 414]. Geniş dünyagörüşünə, zəngin elmi biliklərə, yüksək musiqi təfəkkürünə malik olan Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığı sərhəd tanımadan Azərbaycan musiqi mədəniyyətini dünya səviyyəsində nümayiş etdirir. Çox geniş yaradıcılıq diapazonuna malik olan Firəngiz Əlizadə simfonik musiqi ilə yanaşı, musiqili-səhnə janrlarında, vokal musiqisi sahəsində bir sıra fərqli və bəstəkarın özünəməxsus üslub xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən əsərlərin də müəllifidir. Xüsusilə bəstəkarın operaları və vokal əsərləri onun yaradıcılığında yeni müasir mərhələnin başlanğıcı kimi qəbul oluna bilər.

Firəngiz Əlizadənin opera yaradıcılığı fərqli mövzuları əhatə edən üç əsər ilə təmsil olunur: “Ağ atlı oğlan haqqında əfsanə”, “İntizar” və “Sənin adın Dənizdir”. Operalarında bəstəkar musiqili teatrın ənənəviliyindən uzaqlaşaraq, müasir dövrün yeni kompozisiya-dramaturji metodlarına əsaslanmış və özünəməxsus tərzdə, məhz Firəngiz Əlizadə üslubunda milli musiqili teatrın, xalq yaradıcılığının xüsusiyyətlərini işıqlandırmışdır.

“Ağ atlı oğlan haqqında əfsanə” adlı birpərdəli operası (1985) bəstəkarın müasir dövr opera janrı istiqamətində axtarışlarının ilk nümunəsidir. Bu operanın süjet xətti “Dədə Qorqud” dastanından götürülmüşdür. Libretto müəllifi isə şair Dilsuz Mustafayevdir. On musiqi nömrəsindən ibarət olan operanın mövzusunu xalqın azadlıq uğrunda mübarizəsi və zülmə qarşı üsyanı təşkil edir. Birpərdəli opera əsasən solo vokal və instrumental musiqi nömrələrindən ibarətdir. Operada yalnız bir xor səhnəsi var. Bu, qadın və kişilərin finalda səslənən sözsüz xorudur. Onu da qeyd etmək ki, ağ atlı oğlan obrazı bəstəkar üçün azadlığın, xeyrin şəər üzərində qələbəsinin simvoludur və Firəngiz Əlizadə “İntizar” operasının final səhnəsində bu obraza bir daha müraciət edir. “Ağ atlı oğlan haqqında əfsanə” rok-operası ta-

maşaya qoyulmasa da, bu əsər bəstəkarın müasir musiqi istiqamətlərini əks etdirməsi baxımından yaradıcılığında mühüm rol oynayır. F.Əlizadə müasir səpkili rok-operaya tar, kamança, zurna, tütək, qoşa nağara kimi milli xalq çalğı alətlərinin tembrini daxil etmişdir. “Ağ atlı oğlan haqqında əfsanə” rok-operasında F.Əlizadənin yeni ifadə vasitələri sahəsində məqsədyönlü axtarışları özünü büruzə verir. Dünya rok operasının ənənələrinə əsaslanan F.Əlizadə bu əsərində Şərq və Qərbin sintezini, millilik və müasirliyin qovuşmasını yaradıcı şəkildə uzlaşdırmağa nail olmuşdur. Belə ki, “Ağ atlı oğlan haqqında əfsanə” rok-operasında iki fərqli musiqi təfəkkürü olan muğam improvizəsi ilə rok-musiqisinin sintezi qovuşmuşdur. Bəstəkar bu operada etdiyi sintezi belə açıqlayır: *“Sintez müasir dünya musiqisində baş verən prosesin inkişafını bu gün müəyyənləşdirən başlıca cəhətdir. Milli mədəniyyətlərin qarşılıqlı təsiri və qarşılıqlı zənginləşməsi, ciddi və yüngül musiqi, klassika və estrada, peşəkar və həvəskar sənətin bir-birinə yaxınlaşması bədii yaradıcılığın zamanəmiz üçün səciyyəvi olan meyllərinə sübutdur”* [X.Orduxanova, 2009, s. 414].

Yaradıcılığında müxtəlif janrlar arasında sintezə üstünlük verən bəstəkarın “Ağ atlı oğlan haqqında əfsanə” operasında çox maraqlı sintez əlaqələri özünü göstərir. Ü.Hacıbəylinin ənənələrinin təzahürü Firəngiz Əlizadənin bu operasında öz əksini tapmış və rok operasının daxilində muğamdan istifadə edilmişdir. Lakin muğam üzərində qurulmuş hissələr bəstəkarın özü tərəfindən bəstələnmişdir.

Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığında mühüm əhəmiyyət kəsb edən “İntizar” operası isə müasir dövrdə baş verən hadisələrə bəstəkarın əsl vətəndaş kimi yanaşmasını əks etdirir. Qarabağ münaqişəsinin gərgin dövründə yazılmış bu operada bəstəkar xalqımızın ən ağırli mövzusunun opera janrına gətirərək, xeyir və şərin mübarizəsini əks etdirir. Dərin fəlsəfi məzmunla malik olan “İntizar” operasında bəstəkar Qarabağ faciəsini əks etdirsə də, əslində əsərin ideyası dünyada baş verən ədalətsizliklərə qarşı ünvanlanmışdır. Bu baxımdan bəstəkarın bir çox əsərlərində olduğu kimi, bu operada da ümumbəşəri problemlər qabardılmışdır.

“İntizar” operasına ilk baxış 2007-ci ildə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında olmuşdur və bu zaman əsər “Qarabağnamə” adı ilə təqdim edilmişdir. 2009-cu ildə isə əsər Heydər Əliyev Sarayında konsert ifasında artıq “İntizar” adı ilə səslənmişdir. 2010-cu ildə isə operanın yeni müasir quruluşda premyerası baş tutur. Bu tamaşada hərəkət edən səhnə, mürəkkəb işıq effektləri kimi müasir səhnə texnologiyaları tətbiq edilir.

“İntizar” XXI əsrdə müasir mövzuda yazılmış ilk Azərbaycan operasıdır. Operanın yazılması ideyasını bəstəkar dünya şöhrətli musiqiçi M.Rostropoviç vermişdir və hətta operanın ilk tamaşasına da özü dirijorluq edəcəyini bildirmişdir. Lakin M.Rostropoviçin vəfatı onun bu arzusunu həyata keçirməyə imkan verməsə də, ideyası əsasında yazılan opera böyük uğur qazanır. Operanın libretto müəllifi isə filologiya elmləri doktoru, professor Nərgiz Paşayevadır. “İntizar” operasının süjet xətti vətənpərvərlik mövzusunu ifadə edərək, xalqın sarsılmaz mənəvi birliyini tərənnüm edir. Daim yaradıcılıq axtarışlarında olan Firəngiz Əlizadə bu əsərində incəsənətin müxtəlif janrlarını opera janrının daxilində qovuşduraraq, mürəkkəb sintezləşmiş bir əsər ərsəyə gətirmişdir. Bu barədə musiqişünas-professor Minaxanım Hacıyeva yazır: *“F.Əlizadənin bu operası bəstəkarın Vətənimizə sırınan bu ədalətsiz müharibə barədə bütün dünya ictimaiyyətinə ünvanladığı özünəməxsus mesajı və etiraz səsidir. Bu məqamda opera müəllifinin fəlsəfi düşüncəsinin mahiyyəti aşkarlanır və buna nail olmaq üçün bəstəkar onun qələminə xas üslub özəlliklərini ustalıqla tətbiq edir, Azərbaycan xalqının ağrısını, əzabını və ən başlıcası bu ədalətsiz və amansız müharibədə qalib gələcəyinə olan yel-nilməz inamını ifadə etmək üçün milli musiqi alətlərinin səs imkanlarından yararlanır”* [M.Hacıyeva, 2011, s. 53].

“İntizar” operası iki pərdədən ibarətdir. Bu operada bəstəkar əsas obrazların adlarını onların xarakteri ilə uyğunlaşdırmış və rəmzi mənası ilə adlandırmışdır. Təsədüfi deyil ki, bəstəkar “İntizar” operasının klavirində iştirakçıların qarşısında adların rəmzi məna daşdığını bildirir. Operada diqqətçəkən məqam hər bir obrazın xarakterinə uyğun səs tembrinə malik olmasıdır. Belə ki, əsas obrazlardan biri

olan Mələk koloratur soprano, onun nişanlısı Arif tenor səsləri ilə təqdim olunsa da, mənfi personaj olan Yad adamın səsi baritondur. Bu da təsadüfi deyildir. Belə ki, Azərbaycan operalarında mənfi xarakterli obrazların əksəriyyəti bariton səsi ilə səciyyələndirilir. Bu baxımdan “Koroğlu”da Həsən xan, “Şah İsmayıl” operasında Aslan şah obrazlarını xatırlamaq mümkündür. Firəngiz Əlizadə də “İntizar”da milli operalarımız üçün xarakterik olan bu xüsusiyyətdən kənara çıxmamışdır. Operanın musiqi dilində xor səhnələrində düşmənlərinin təsviri zamanı *sprechstimme* (nitq etmək) istifadə edilmişdir və bu üsul A.Şönberqin ənənəsindən irəli gəlir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, bəstəkar “Dərviş” kompozisiyasında da *sprechstimme* ilə muğam rəçitasiyasını üzvi surətdə əlaqələndirmişdi.

F.Əlizadənin “İntizar” operası milli operanın ənənələri ilə müasir operanın xüsusiyyətlərini özündə birləşdirən yüksək səviyyəli musiqili-səhnə əsəridir. Təsadüfi deyildir ki, görkəmli vokal ifaçısı Qalina Vişnevskaya “İntizar” operasını yüksək dəyərləndirərək, “*əsrin nəhəng musiqi potensialını qeyd etmiş, musiqinin gözəlliyini, əsrarəngizliyini*” göstərmişdir [X.Orduxanova, 2009, s. 414].

“İntizar”dan sonra F.Əlizadənin daha bir uğurlu əsəri “Sənin adın Dənizdir” adlı kiçik həcmli kamera operasıdır. Bəstəkarın digər operaları kimi “Sənin adın Dənizdir” operası da maraqlı bir tərzdə yazılmışdır. Belə ki, operanın süjet xəttini Amerikada yaşayan rəssam qız Dənizlə gənc azərbaycanlı xanəndə Seymurun məhəbbət hekayəti təşkil edir. Operanın ilk tamaşası 2011-ci ildə Amerika Birləşmiş Ştatlarında Houston Grand Operada keçirilmişdir. Operanı Amerika və Azərbaycan ifaçılarından ibarət tərkib ifa etmişdir. Dənizi amerikalı soprano Laura Botkin, atasını bariton Con Pakkard ifa etmişdir. Seymur rolunda tenor Babək Niftəliyev, anasının rolunda isə Mələkxanım Əyyubova çıxış etmişdir. Onu da qeyd edək ki, operanın musiqisi çox maraqlı bir tərzdə təqdim olunur. Belə ki, Dəniz və atasını simli kvartet və fleyta, Seymur və anasını isə tar, kamança və xanəndədən ibarət üçlük müşayiət edir. F.Əlizadə Azərbaycan muğamı ilə müasir musiqinin sintezini yaradaraq daha bir uğurlu operanın yaranmasına səbəb olmuşdur. Burada F.Əlizadə yaradıcılığının əsas

prinsipinə sadıq qalaraq, mədəniyyətlərin qovuşmasını, Şərq və Qərbin sintezini ifadə etmişdir.

Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığında onun vokal əsərləri də mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bəstəkarın “Üç akvarel”, “Yapon poeziyasından” vokal silsilələri yaradıcılığında yeni bir səhifədir. “İtirilmiş zaman axtarışında”, “Gözəlliyin hakimliyi”, “Dərviş” septeti, “İlk sözlər”, “Mugflagamenko” kimi əsərlərində isə ifaçı tərkibinə vokal səslər daxil edilmişdir.

Bəstəkarın “Üç akvarel” vokal silsiləsi Xalq şairi Nigar Rəfibəylinin sözləri əsasında. Əsərin ilk ifası 1987-ci ildə Bakıda olmuşdur.

“Yapon poeziyasından” (“From Japanese Poetrie”) vokal silsiləsi isə bəstəkarın yaradıcılığında yeni səhifə kimi dəyərləndirilə bilər. Silsilə yapon şairi İ.Takubokunun sözlərinə yazılmışdır. Bu vokal silsiləni 3 ifaçıdan ibarət tərkib təşkil edir: soprano, fleyta və piano/vibraton/çelesta. Əsər 1990-cı ildə yazılsa da, ilk ifası 1995-ci ildə İsveçrənin Bern şəhərində olmuşdur. Bu əsər Firəngiz Əlizadənin musiqisində Şərq ənənələrinin ekzotik yapon mədəniyyəti ilə qovuşmasının bir nümunəsidir.

“İtirilmiş zaman axtarışında” (“In Search of Lost Time”) əsəri soprano və kamera orkestri üçün yazılmışdır. Əsərdəki şeir mətnləri bəstəkarın özü tərəfindən yazılmışdır. Bu əsər ilk dəfə 1999-cu ildə Danimarkada səsləndirilmişdir.

“Gözəlliyin hakimliyi” (“Власть красоты”) əsəri tenor və simli kvartet üçün yazılmış romansdır. Görkəmli rus şairi A.S.Puşkinin sözlərinə yazılmışdır. Əsərin ilk ifası 1999-cu ildə Sankt-Peterburq şəhərində olmuşdur.

“İlk sözlər” (“First words”) əsəri soprano, klarnet, fortepiano və maqnit lent üçün yazılmışdır. İlk ifası 2006-cı ildə İtaliyanın Turin şəhərində olan bu əsər qeyri-adi və müasir musiqi dilinin xüsusiyyətləri ilə diqqəti cəlb edir.

Bəstəkarın yaradıcılığının zirvə əsərlərindən olan “Mugflagamenko” isə xanəndə, flamenko ifaçısı və ansambl üçün yazılmışdır. 2011-ci ildə Niderlandda ifa olunan bu əsər bəstəkarı böyük şöhrət gətirmişdir. Əsərin ilk ifasında xanəndənin partiyasını Zabit Nəbizadə

də ifa etmişdir. Bu əsərdə F.Əlizadə Azərbaycan muğamı ilə ispan flamenkosunu ritmik baxımdan uzlaşdırmış və Şərq-Qərb sintezi istiqamətində daha bir əsər yaratmağa nail olmuşdur. Əsərin maraqlı cəhəti odur ki, bəstəkar improvizə xarakterli epizodları partitüraya daxil etmişdir. “Mugflagamenko” kompozisiyasında Əliağa Vahidin “Ey gül, sənə qəlbimdə məhəbbət yenə vardır” qəzəli Azərbaycan və ispan dillərində səslənir.

“Əlvida, unut” (“Прощай, позабудь”) romansı bariton və forte-piano üçün rus şairi İ.Brodskinin sözlərinə yazılmışdır. Bu romans 2016-cı ildə Almaniyada bariton Peter Şon və pianoçu Martin Şults tərəfindən ifa olunmuşdur.

F.Əlizadənin 2001-ci ildə Almaniyanın Bonn şəhərində ilk dəfə ifa olunan “Bayatılar” vokal kvarteti kişilərdən ibarət “Hilliard” ansamblı üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu əsər müşayiətsiz ifa edilir və onun poetik mətni Azərbaycan dilindədir. Əsərin musiqi dili bilavasitə müasir yazı texnikasından qaynaqlanır. İmprovizasiyalılıq, muğama xas olan səsaltı səslənmələr müasir musiqinin xüsusiyyətləri qovuşuq şəkildə verilir.

Xalq musiqisinə xas olan improvizasiya üslubu, vokal-instrumental muğam ifasından irəli gələn səsaltı polifoniya xüsusiyyətləri və digər cəhətlər müasir musiqi texnikasının mürəkkəbliyi ilə sintezdə verilir.

F.Əlizadənin “Dərviş” əsəri isə dahi Azərbaycan şairi Nəsiminin “Mən ki, dərvişəm” qəzəli əsasında yazılmışdır. Əsərin tərkibinə xanəndə ilə yanaşı, violin, viola və violonçeldən ibarət Avropa simli alətlər üçlüyü, tütək (ney), qanun və qoşa nağaradan ibarət üç milli musiqi aləti daxildir. Xanəndənin partiyasını Xalq artisti Alim Qasımov ifa etmişdir.

Nəsimi poeziyası əsasında yazdığı əsərlər içərisində “Nəsimi Passion” vokal-xoreoqrafik əsəri xüsusilə vurğulanmalıdır. Bu əsərə görə bəstəkar 2019-cu ildə nüfuzlu Beynəlxalq fond olan “Aga Khan Foundation” tərəfindən təsis olunmuş mükafata layiq görülmüşdür. Yaradıcılığında müxtəlif janrların sintezini verən F.Əlizadə bu əsərində Şərq təfəkkürünü sufi fəlsəfəsi ilə ifadə etmişdir. Bu əsərdə vokal hissə ifadəliliyi və müxtəlifliyi ilə diqqəti cəlb edir.

Məqalənin çərçivəsini nəzərə alaraq, Firəngiz Əlizadənin çoxşəxəli yaradıcılığında mühüm yer tutan opera və vokal əsərlərini əhatə etməyə çalışdıq. Lakin bəstəkarın vokal əsərlərinin say etibarilə çoxluğundan irəli gələrək, bir sıra əsərləri əhatə olunmaya bilər. Onu da qeyd etmək ki, F.Əlizadə əsərlərində sintezdən çox istifadə etdiyi üçün müəyyən janra aid etdiyi əsərlərində vokaldan istifadə etməsi də nəzərə çarpır. Eyni zamanda bəstəkar daim yaradıcılıq axtarışlarında olduğu üçün vokalın da istifadə olunduğu əsərlər zamanla yaranmaqdadır.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqisini dünya səviyyəsində tanıdan Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığı milli musiqimizin zirvə mərhələsini təşkil edir. Bəstəkarın ümumbəşəri mövzulara həsr olunan digər əsərləri kimi onun opera və vokal əsərləri də müasir dövr Azərbaycan musiqisinin inkişafında mühüm mərhələ təşkil edir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c. 4. – 2020. – 669 s.
2. Əfəndiyeva İ. Muğam və bəstəkarlıq yaradıcılığı (Firəngiz Əlizadənin əsərləri üzrə) // “Muğam aləmi” Beynəlxalq Elmi Simpoziumun materialları. – Bakı: – 18-20 mart, 2009, – s.122-126.
3. Hacıyeva M. Firəngiz Əlizadə musiqisinin fəlsəfi dünyası / – Bakı: Elm və təhsil, – 2011. – 216 s.
4. Hüseynova N. Azərbaycan opera ifaçılığı sənətinin inkişaf mərhələləri / – Bakı: Mütərcim, – 2014. – 164 s.
5. Məmmədova H. Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığında Şərq-Qərb sintezi / – Bakı: Musiqi dünyası, – 2021. № 2 (87), – s. 8716-8729.
6. URL: http://www.musiqi-dunya.az/article/86/86_12.html
7. Məhərrəmov İ. F.Əlizadənin “Ağatlı haqqında əfsanə” rok operasında fərqli janrların sintezi / – Bakı: Musiqi dünyası, – 2013. № 2 (55), – s. 55-57.
8. Ордуханова Х. Франгиз Ализаде. Триумфальные пересечения Востока и Запада / Х. Ордуханова. – Баку: Шярг-Гярг, – 2009. – 476 с.

Saytoqrafiya:

9. https://az.wikipedia.org/wiki/Fir%C9%99ngiz_%C6%8Flizad%C9%99

BƏSTƏKAR FİRƏNGİZ ƏLİZADƏNİN OPERA VƏ VOKAL YARADICILIĞINA BİR NƏZƏR

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi, Xalq artisti, professor Fırəngiz Əlizadənin opera və vokal yaradıcılığına nəzər salınmışdır. Məqalədə bəstəkarın operalarından bəhs olunaraq onların özünəməxsus səciyyəvi cəhətləri işıqlandırılmışdır. Məqalədə qeyd olunur ki, Fırəngiz Əlizadə simfonik musiqi ilə yanaşı, musiqili-səhnə janrlarında, vokal musiqisi sahəsində bir sıra fərqli və bəstəkarın özünəməxsus üslub xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən əsərlərin də müəllifidir. Nəzərə çatdırılır ki, bəstəkarın operaları və vokal əsərləri onun yaradıcılığında yeni müasir mərhələnin başlanğıcı kimi qəbul oluna bilər. Xüsusi ilə vurğulanır ki, F.Əlizadə opera və vokal əsərlərində milli musiqi ilə müasir musiqi texnikasının sintezinə nail olmuşdur.

Açar sözlər: Fırəngiz Əlizadə, opera, vokal, tembr, müasir musiqi.

ВЗГЛЯД НА ОПЕРНОЕ И ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА ФИРАНГИЗ АЛИЗАДЕ

Резюме

В представленной статье рассматривается оперно-вокальное творчество видного представителя азербайджанской композиторской школы, народной артистки, профессора Фирангиз Ализаде. В статье рассматриваются оперы композитора, выделяются их особенности. Помимо симфонической музыки, Фирангиз Ализаде является автором ряда различных произведений в области музыкально-сценических жанров, вокальной музыки и отражающих уникальные стилистические особенности композитора. Отмечается, что оперы и вокальные произведения композитора можно считать началом нового современного этапа в его творчестве. Особо подчеркивается, что Ф.Ализаде добился синтеза национальной музыки и современных музыкальных приемов в оперном и вокальном творчестве.

Ключевые слова: Фирангиз Ализаде, опера, вокал, тембр, современная музыка.

A LOOK AT THE OPERA AND VOCAL WORK OF THE COMPOSER FİRANGİZ ALİZADE

Summary

The presented article discusses the operatic and vocal work of a prominent representative of the Azerbaijani composer school, People's Artist, Professor Firangiz Alizade. The article discusses the composer's operas, highlights their features. In addition to symphonic music, Firangiz Alizade is the author of a number of different works in the field of musical stage genres, vocal music and reflecting the unique stylistic features of the composer. It is noted that the operas and vocal works of the composer can be considered the beginning of a new modern stage in his work. It is especially emphasized that F. Alizade achieved a synthesis of national music and modern musical techniques in opera and vocal art.

Key words: *Firangiz Alizade, opera, vocals, timbre, modern music.*

Hüseynova Tutu

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının magistr tələbəsi
t.huseynova.79@mail.ru*

MUSİQİ TEXNOLOGİYASINDA AKUSMATİKANIN ROLU

XX əsrdə cəmiyyətdə baş verən sosial-iqdisadi, ictimai-siyasi proseslər, müharibələr, inqilablar, texnoloji ixtiralar insanların həyatında mühüm dəyişikliklər yaratmışdır. Yaradıcı insanların demokratik və fərdiçilik meyli incəsənətdə Modernizm² və ya Avangardizm³ cərəyanının yaranmasına səbəb olur.

Azərbaycanda isə avangard üslubda ilk əsərin səslənməsi Arseni Avramovun adı ilə bağlıdır. Onun “Fitlərin simfoniyası” əsəri 1922-ci ildə 7 noyabr taixində “Oktyabr” inqilabının 5 illiyi münasibətilə

² Modernizm-lat. Modernus-yeni, müasir deməkdir.

³ Avangardizm-fr. Avant-qabaqcıl, qard-dəstə deməkdir.

nümayiş olunur. Əsər zamanının yetişdirməsi idi, tamamilə müasir dövrü özündə əks etdirirdi. Bunun Bakıda səsləndirilməsinin siyasi, məntiqi səbəbi var idi. Bakı ümumiyyətlə XIX əsrin sonundan və XX əsrin əvvəllərində Rusiya imperiyasının sənaye paytaxtına çevrilir. Məlum olduğu kimi bütün dünyada sənaye inqilabı baş verir, neftə ehtiyac yaranır. Bu ehtiyacın ödənməsində Bakının mühüm rolu vardır.

Hələ 1909-cu ildə Filippo Tomazo Marinetti “Futurizm”in manifestini yazmışdır. “Gələcəyin incəsənəti”ni yaratmağa cəhd göstərən futuristlər mədəni irsi, xüsusilə onun estetik, mənəvi-əxlaqi sərvətlərini rədd edirlər. L.Russo⁴ da qeyd edir ki, “Musiqi alətlərini rədd etməli, təbii səslərlə işləməliyik.” O, İntonarimori adlı səs çıxaran maşınlar icad edir və onlar üçün simfoniya yazmaq istəyir. Arseno Avramo isə bu istiqamətin davamçısı olaraq deyir: “Musiqi artıq nəinki bir zalda ifa edilən simfoniya, nəinki L.Russonun ixtira etdiyi maşın səsini çıxardan alətlə səslənməli, bütün sənaye şəhərini simfoniya çevirmək lazımdır. Burada gəmi fətlərinin, maşınların, top atəşinin, kilsə zənglərinin və s. səslərindən istifadə olunur. Beləliklə Futuristika, gələcəyə, texnikaya inam yaranır. A.Avramovun 1922-ci ildə göstərdiyi bu performans yalnız 50-ci illərdə Avropa musiqisində “Music konkret” adlı cərəyanın meydana gəlməsinə yol açır. Bu cərəyan səs-küyləri özündə ehtiva edir. Yaranan yeni istiqamətdə “Akusmatika” terminindən istifadə kompazisiyanın janr problemini həll etmək üçün tətbiq olunur.

Akusmatika (Yunan dilindən tərcümədə “eşitmə qavrayışı” deməkdir) səs yaradan vasitələri görünməyən və qeyri-müəyyən məkandan eşidilən musiqini təsvir edir. Akusmatika dinamiklərdən istifadə edərək təqdimat üçün xüsusi olaraq hazırlanmış elektroakustik musiqinin bir formasıdır. Ənənəvi tərzdə yazılmış musiqi əsərlərindən fərqli olaraq, akusmatik musiqi (dinləmə baxımından) çox vaxt yalnız

⁴ İntonarimori 1913-cü ildə Luici Russolo tərəfindən hazırlanmışdır. Russo 1885-1947-ci illərdə yaşamış İtaliya bəstəkarı, rəssam və eksperimental musiqi alətlərinin qurucusu olmuşdur. “Səs-küy sənəti” modulyatorunun müəllifidir. Russo musiqi alətlərinin o dövrdə məhdud imkanlarını nəzərə alaraq, hava, su və qazın metal borularından keçərkən yaranan səsi və bütün təbiətdə eşitdiyi səsləri alətlər vasitəsilə əldə etməyi qərara alır.

sabit mediya, audio şəkildə mövcuddur. Bəzən partiturada akusmatik səs *nastro magnetico* (italy.magnit lenti) kimi qeyd olunur.

Bəstəkarlıq təcrübəsində akusmatik musiqi, akusmatik səsi mərkəzi musiqi aspekti kimi təqdim edir. Ənənəvi olaraq melodiya, harmoniya, ritm, ölçü kimi musiqili düşünən digər cəhətlər mövcud ola bilər, lakin daha çox tembr və spektr kimi səs əsaslı xüsusiyyətlərə diqqət yetirilir. Kompozisiya materiallarına musiqi alətlərindən, səs-dən, elektron şəkildə yaradılan ikinci səslər, müxtəlif effektiv proses-sorlardan istifadə edərək işlənmiş səslər və ümumi səs effektləri daxil oluna bilər. Musiqi kompüter proqramları kimi müxtəlif musiqi texnologiyalarının köməyi ilə istehsal olunur, müxtəlif səs materialları birləşdirilir, yan-yana qoyulur və hər hansı bir şəkildə dəyişdirilməsi mümkündür.

Akusmatik musiqinin ilk yaradıcılarından biri Pier Şaffer (Pierre Schaeffer 1910 -1995) olmuşdur. P.Şaffer elektron və eksperimental musiqi sahəsindəki nailiyyətləri ilə tanınır. O, müasir səsyazmadan istifadə edən ilk bəstəkarlardan olmuşdur. “Konkret musiqini” real səslər ilə yaradırdı. Məsələn, “Dəmir yolu etüdü” əsərində qatarların reys üzərində çıxartdığı səsləri maqnitofona yazır. Konkret musiqi Şaffer tərəfindən 1948-ci ildə istifadə edilmişdir. Klassik və ya onun dediyi kimi ciddi musiqinin abstraksiya kimi başladığına inanırdı. Konkret musiqi, əksinə əsas hadisələrdən yaranan “konkret” səslərdən yaranmağa başlayır, sonra onları bir kompazisiya mücərrədləşdirir. “Musiqi obyektləri” (1966) əsərində P.Şaffer Akusmatika terminini yenidən istifadə edir. O, öz maqnitofonunun rolunu Pifaqor pərdəsinin rolu⁵ ilə müqayisə edir. Bu zamana qədər artıq Akusmatika terminindən Edqard Varez istifadə etmişdir.

Bəstəkar yaradıcılığında Akusmatika, ilk dəfə fransız bəstəkarı Edqarad Varez (Edgard Varese) tərəfindən istifadə edilən bir termdir. (1883-1965) Musiqisində tembr və ritmə əhəmiyyət verərək o,

⁵ Ehtimal olunur ki, Pifaqor müdrik və lakonik “akusmat”dan ibarət ezoterik mühazirələrinin dərin məzmunundan yayındırmamaq üçün tələbələrinə ekran arxasından dərs deyirdi, onlar öz vizual varlığını gizlədən pərdə vasitəsilə müəllimin nitqini dinləyirdilər. Bu tələbələr akustik qavrayışdan asılı olduqları üçün akusmatik adlanırdılar.

bir neçə dəfə texnologiyanın gələcəkdə musiqini necə dəyişdirəcəyini dair fikirlər söyləyir. Səs resurslarından biri kimi lentdən istifadə edilən ilk kompozisiya – 14 nəfəs aləti, fortepiano, 46 zərb aləti və maqnit lenti üçün “Səhrələr” kompozisiyası idi (1954) [5.s.171] Varezin əsərlərində maqnitofonda yazılan səslərin vəzifəsi bütün bu dağıcı, amansız qüvvələri, bir insanın son kabusunu, tərk edilmiş birinin son panik dəhşətini təcəssüm etdirməkdir. Əslində məkan kompozisiyasının ilk nümunələrindən biri olan “Elektron poema” (1958-ci il) eyni zamanda sonrakı dövrlərin multimedia layihələrini də qabaqlayır. Əsərdə partituranı deyil, ikinci musiqinin gedişatını izləməyə imkan verən diaqramlardan istifadə edilmişdir. Saniyə ilə qeyd bizə ümumiyyətlə Varez yaradıcılığında və xüsusən də Elektron poemada özünü göstərən səs anlayışını anlamağa imkan verir.

Varez musiqisindən təsirlənən bəstəkarlara-Pierre Boulez, Olivier Messian, Krzysztof Penderecki, Leon Schidlowsky, Alfred Schnittke, Karlheinz Stockhausen, İannis Xenakis və b. aiddir.

Akusmatik musiqidə istifadə olunan maqnitofonun yaranmasına nəzər yetirsək, uzun tarixi inkişaf yolu keçmişdir. XIX əsrdən başlayaraq bir sıra mütəxəsislər tərəfindən müxtəlif cəhdlər həyata keçirilmiş, nəhayət, səsin dəqiq yazılması və onun yenidən eşitdirilməsi ixtiraçı Tomas Alva Edisona nəsib olmuşdur. 1877–ci ilin dekabrı T.A.Edison düzəltdiyi aparatın qarşısında şeir söyləyir və bir dəqiqədən sonra aparatda səslənən şeiri dinləyirlər, səsyazma yaranır. T.A.Edisonun fonograf adlandırdığı bu ixtirası dünyada ilk səsyazan aparat olmuşdur.[3]

XX əsrin ortalarında Rus avanqardının II dalğasının nümayəndələrindən (E.Denisov, A.Şnitke, S.Qubaydulina idi) biri Edison Denisov (1929-1996) yaradıcılığında da akusmatik musiqiyə rast gəlirik. Forteplano və lent üçün yazılmış “Quş nəğməsi” əsəri (1969) konsert zalına rus meşəsinin ətrini, quşların səslərini, cırıltılarını və təbiətin digər səslərini gətirir. “Mən Debussi ilə razıyam ki, günəşin doğuşunu görmək bəstəkarı Bethovenin Pastoral Simfoniyasını dinləməkdən daha çox zövq verə bilər.” E.Denisovun (1969) “Quş nəğməsi” əsərinin bütün mətni solist partiyasının ifası üçün bütünlüklə elektron

səs yazısı və qrafik şəkildə partitura vəərəqində təqdim olunur. Səs materiyası, onun fəzada hərəkəti haqqında fikirlərini elektron və ya lentə yazılmış konkret səsələrlə köçürür. Eyni zamanda, o, məkan aspektini saxlayır, təkmilləşdirir və tembr lüğətini əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirmişdir. Varez yaradıcılığından fərqli olaraq, Edison təbiət səslərinin incə ruhunu reallığı ilə duymaq üçün akusmatikaya müraciət edir. Varezin “Səhrələr” əsərində yalnız təbiət-qumlu səhralıq ifadə olunmur. O, bu ifadədə insanın tənhalıqdan yaşadığı sarsıntıları əks etdirir. Hələ də müharibənin cəmiyyətə yaşatdığı ağır-acıdan ayıla bilməyən insanın bütün varlığa etiraz səsidir.

Akusmatika hər bəstəkar yaradıcılığında bədii ifadəsinə, partitura yazı xüsusiyyətinə, ansambl tərkibinə, tembrinə görə fərqlənsə də ümumi olaraq bu, qeyri-reallıqdan uzaqlaşmaq cəhdidir. Dünya, cəmiyyət, təbiət hadisələrinə bəzəksiz, subyektiv yanaşma tərzidir. Səslərin transormasiyasından və elektron alətlərin istifadəsi ilə sonor şəkildə təşkil olunan səslərdə daha çox insanın ömür boyu yaşam uğrunda mübarizəsinə etiraz hissi əks olunur. Edisonun “Quş nəğməsi” və çox az sayda nümunələri bu fikirlərə aid etmirik. Əsərlərdə akusmatik səs dramaturgiyanın inkişafında və kulminasiya məqamında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Akusmatika səsdə yaşanan “zamanı” canlandırır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin layihəsi. “Müasir musiqi haqqında esselər” Çağdaş As Bakı-2013.
2. Kərimov M. Fəsayev Z. “Musiqi akustikası” Ali və orta ixtisas məktəbləri üçün dərs vəsaiti. Bakı-2009
3. Mədətov H. “Səsyazma tarixindən” Milli Arxiv İdarəsi, 03,02, 2018.
4. “Əslində” rubrikası: “Arseni Arvəmovun avəraqard musiqi proyektı”. Bəstəkar, kulturoloq E.Mirzəyevin çıxışı. 08.02.2022
5. Высоцкая М. Григорьева Галина «Музыка XX века от авангарда к постмодерну» Москва-2011
6. Вареэ Э. Освобождение звука/ А.Маклыгиной// Композиторы о современной композиции: Хрестоматия/ 2009. С. 7-17
7. Гусейнова-Гаджиева М. «Толковый словарь» Современных и некоторых архаичных музыкальных терминов. Баку-2001.

8. Денисов Э. Грампластинки «Этерна» «Советская музыка», 1960, №3, с 145.
9. Денисов Э. «Пение птиц» Москва, Издательский Дом «Композитор», 2006
10. Akusmatik. Konzeptionen der elektroakustischen Musik. Internetpublikation. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe 2011
11. Pierre S. Acousmatics. In: Christoph Cox, Daniel Warner (Hrsg.): Audio Culture.
12. Pierre S. Traité des objets musicaux. Paris 1977.
13. Stephenson T. "The Musical Language of Edgard Varese." Doctor of Philosophy. 1988.

MUSİQİ TEXNOLOGİYASINDA AKUSMATİKANIN ROLU

Xülasə

Modernizm XX əsin əvvəllərindən İncəsənətin müxtəlif sahələrində yaranmışdır, artıq musiqi incəsənətində post modernizm mərhələsini başa vurmaqdadır. Səslərin yazılıb yenidən səsləndirilməsi üçün ixtira etdirlən qurğular bəstəkar yaradıcılığında yenin istiqamətlərin yaranmasına səbəb olur. Reallığı eşitmək arzusu "Konkret musiqinin" yaranmasına gətirib çıxardır. Akusmatik musiqidə bəlli olmayan məkandan eşidilən səs fikrin, diqqətin daha çox cəmlənməsində böyük rol oynayır. Real və transformasiya olunmuş səslərdən alınan tembrlər bəstəkar ideyasının açılmasında əhəmiyyət kəsb edir.

Açar sözlər: Modernizm; səs yazısı; konkret musiqi; akusmatika; tembr.

THE ROLE OF ACUSMATICS IN MUSIC TECHNOLOGY

Summary

Summary Modernism has emerged in various fields of art since the beginning of the twentieth century, and is now completing the post-modernism phase in the art of music. Devices invented for recording and re-sounding of sounds give rise to new directions in the composer's work. The desire to hear reality leads to the creation of "concrete music". In acoustic music, the sound heard from an unknown place plays a major role

in the concentration of thought and attention. German timbres from real and transformed sounds are important in revealing the composer's idea.

Keywords: *Modernism; sound recording; concrete music; acusmatics; tembr.*

РОЛЬ АКУСМАТИКИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ

Резюме

Модернизм возник в различных областях искусства с начала двадцатого века и в настоящее время завершает фазу постмодернизма в музыкальном искусстве. Изобретенные устройства для записи и повторного звучания звуков рожают новые направления в творчестве композитора. Желание услышать реальность приводит к созданию «конкретной музыки». В акустической музыке звук, доносящийся из неизвестного места, играет большую роль в концентрации мысли и внимания. Немецкие тембры из реальных и преобразованных звуков важны в раскрытии замысла композитора.

Ключевые слова: *Модернизм; запись звука; конкретная музыка; акустика; тембр.*

Xalıqzadə Fəttah

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
halikzade@mail.ru*

MUSİQİDƏ UNİVERSALİYALAR BARƏDƏ

Giriş – (qısa bir terminoloji aşıqlama). Bütün söz və terminlər çoxmənalı məzmunu malik olduğu üçün konkret vəziyyət və mövzulardan asılı olaraq, bəzən eyni bir termin fərqli məna kəsb edir. Bu baxımdan *musiqinin universalıyaları* və ya *universal cəhətləri* də istisna deyildir. Belə ki, universalıyalar gah müasir bəstəkarlıq sənətində [A.Амрахова, 2012], gah da bir xalqın musiqi yaradıcılığında da həmçinin axtarılır [A.Рагимова, 2012].

Biz universalıyalardan bəhs edərkən bu anlayışın fərqli olan və daha geniş yayılmış yozumundan çıxış edəcəyik. Məruzəmizdə həmin

anlayış nə bəsətəkar yaradıcılığında baxılır, nə də ayrıca bir xalqın musiqisində. Məqsəd ayrı-ayrı xalq və hətta sivilizasiyalara sığmayan, əslində qlobal mənə daşıyan musiqi universalizmalarını öyrənməkdir.

1. Qeyri-universal dil və universalizmalar. İnsanlar uzun tarix ərzində əsasən öz doğma musiqisini öyrənmiş, yad musiqi mədəniyyətlərinə maraqları isə olsa-olsa yaxın qonşuları ilə məhdudlaşmışdır. Fəqət yenə də müxtəlif musiqi ənənələri az müqayisə edilməmişdir.

İkincisi, şifahi və yazılı musiqi yaradıcılıq sahələrində spesifik, özünəməxsus xüsusiyyətlər sənətin universal cəhətlərinə nisbətən daha çox tədqiq olunmuşdur. Ta XVIII əsrə qədər musiqişünas, alim və filosoflar çox vaxt milli və regional ərazilər daxilində tədqiqatlar aparmış, müxtəlif xalqların musiqi mədəniyyətlərinə məxsus olan ümumi cəhətlər isə daha sonralar diqqəti cəlb etməyə başlamışdır. Son əsrlərdən etibarən qeyri-Avropa və dünya xalqlarının musiqi ənənələri gündəmə gəlməklə, onların hamısını birləşdirən universal cəhətlər kimi çətin bir məsələ meydana çıxmışdır. Alimlər, görəsən bütün dünyanın musiqi ənənələrini birləşdirən nədir?, – deyər maraqlı bir sual qoyur, həmin suala cavab verməkdən ötrü xeyli düşünüb-daşınır, bəzən üst-üstə düşən, daha çox isə ziddiyyətli qənaətlərə gəlirlər.

Məsələnin qlobal miqyasda qoyulması şübhələrlə qarşılanırdı. Lakin xalqların rəngarəng mədəniyyətlərinin ortaq cəhətlər o qədər maraqlı doğururdu ki, qeyri-musiqiçilər də özünə cəlb etdi. Onlar adətən düzgün elmi mövqe tutmasalar da, musiqinin universalizmalarına da müəyyən maraqlı göstərmişdirlər.

Digər tərəfdən şeir və ədəbiyyatdan və ümumiyyətlə, verbal mətnlərdən fərqli olaraq musiqi nümunələrinin tərcümə edilə bilməməsi geniş dinləyicilərin diqqətindən yayınmadı, lakin musiqi həvəskarları və qeyri-mütəxəssislər belə bir vəziyyətdən tam düzgün olmayan və düşünülənməmiş nəticə çıxardılar: *“Musiqi bəşəriyyətin universal bir dilidir”* – *“Music is a universal language of mankind”*. XIX əsrin məşhur ingilis şairi Lonqfelloya məxsus olan bu sözlər çoxsaylı tərəfdarlarını taparaq, kütlələr arasında geniş yayıldı və mütəxəssisləri də özünə cəlb edə bildi.

Lakin müxtəlif musiqi sivilizasiyaları bir araya gəldikcə, xüsusi-lə də uzaq-uzaq mədəniyyətlər arasındırlıqca onların daşıyıcıları ara-sında anlaşılmazlıqlar da üzə çıxırdı. Buna baxmayaraq, Lonqfello-nun müddəası uzun müddət beyinlərə möhkəm daxil oldu və onu dəf etmək üçün musiqişünaslar xeyli çalışmalı və müəyyən tarixi mərhə-lədən keçməli oldular.

Qərb alimləri bir müddət avropasentrizm təmayülünün əsiri olub, universalilər barədə yanlış ideyalar ortaya qoymuşdular. Av-ropanı bəşər mədəniyyətinin, o cümlədə musiqi mədəniyyətinin mərkəzi elan edən bu görüşlərə əsasən dünya xalqlarının yalnız Avropa musiqisinə bənzəyən vasitə və elementləri universal cəhətlər kimi qə-bul olunurdu, qeyri-Avropa xalqlarının musiqisi isə Avropanın guya ki, “universal” bir mədəniyyətinə qovuşmalı idi. XX əsrin əvəllərində müxtəlif musiqi mədəniyyətləri kəşf olunduqda isə onların rəngarəng-liyi məsələsi önə çıxdı. Universalilər bir müddət unuduldu da, sonra yenə də baş qaldırdı. Həm də 1960-cı 70-ci illərdə avroposent-rizmin süqutu ilə universalilərə qarşı münasibət də artıq dəyişmişdi.

Diletantlar arasında musiqinin universal və beynəlmiləl dil olması fikrinin yayılması təbiidir və bu barədə onları heç qınamaq da olmaz. Lakin çox istərdik ki, məsələ ilə əlaqədar iki suala cavab tapaq.

Musiqinin tərcüməsinə həqiqətən ehtiyac varmı? Musiqidə tərcümə ümumiyyətlə mümkündürmü? Qeyri-mütəxəssislər yəqin ki, belə bir tərcüməyə ehtiyacın olmadığını zənn edirlər. Əks-halda onlar musiqinin universal bir dil olması barədə öz möqelərini dərhal dəyi-şərdilər.

Halbuki, musiqinin universal dil olmadığını sübut edən bir çox misal gətirmək olar. Ü.Hacıbəyli: “Biri-birindən uzaq olan millətlər, o bunun və bu onun musiqisindən, yəni musiqi vasitəsilə ifadəyi-mə-ram və izhari-hissiyat üsulundan xəbərsiz olduqlarına görə bir şey anlamayıb, hər kəs bilmədiyinin düşmənidir” fitvasında bir-birinin musiqisini pisləyir və hər kəs yalnız öz musiqisini həzz və zövq mən-bəyi və hissiyyat tərcümanı ədd ediyor” [Ü.Hacıbəyov, 2005,s.19]

ABŞ etnomusiqişünası Alan Lomaksın (1915-2002) söylədiyi başqa bir əhvalat da maraqlıdır. Onun etnoqraf dostu Şimali Ameri-

kanın Oklahoma meşələrində qırmızıdərilili hindu tayfaları arasında ekspedisiyalar apararkən təzə gəlinlə bir otaqda yaşayırmış. Onu ziyarət etməyə gələn hindular isə gecə yarından xeyli keçsə də, otağı tərk etmək fikrində də deyildilər. Tədqiqatçı heç bir söz demədən Qalla-Kurçinin vallarını səsələndirmişdi. Nəticədə klassik opera müğənnisinin sənətindən heç bir şey anlamayan qonaqlar bir-bir durub Oklahoma gecəsinin zülmət qaranlıqlarına qərq oldular. Qnlar Avropa musiqi dilini anlasaydılar çıxıb gedərdilərmə?

Bizə daha yaxın olan başqa bir misal gətirək. Azərbaycanın Əməkdar artisti Emil Əfrasiyabın dediyinə görə, o, ABŞ-ın Berkli Universitetində təhsil alarkən öz professorunu muğam improvizələri ilə heyran edir. Lakin professor ha çalışırsa, tələbəsinin çalğısını təkrar edə bilmir. Musiqihəqiqətən bəşəriyyətin universal dili olsaydı, təbii ki, nüfuzlu unuversitetin nüfuzlu professoru muğam improvizələrini çalmaqda heç bir çətinlik çəkməzdi. Lakin muğam başqa bir musiqi mədəniyyətidir, onun öz bədii dilini öyrənmək lazımdır.

Bu məqamda şeir və musiqi sənətlərini müqayisə etmək heç də faydasız olmaz. Şeirlər müəyyən bir milli dildə yazılsa da, onların bədii dili də vardır. Məsələn, XX əsrdə yayaşib-yaratmış Əliağa Vahid və Səməd Vurğun ana dilində yazıblar, lakin şeirlərinin bədii dili fərqlidir. Xalqların musiqi dili də bədii dil olaraq beynəlmiləl deyil, müxtəlifdir, tərcüməsi mümkün deyilsə də, onu anlamağın doğru və düzgün bir yolu var. Bu barədə II hissədə bəhs olunacaqdır.

2. Üzeyir Hacıbəyli və musiqidə universalilər. Üzeyir bəy Hacıbəyli musiqinin universal cəhətləri barədə olduqca dəyərli və orijinal görüşlərə malik olmuş, eyni zamanda musiqinin beynəlmiləl bir dil olmasını qəbul etməmildir. Bəstəkar heç vaxt Avropa mərkəzçi mövqe tutmadığı üçün həmin təmayülün gətirdiyi yanlış təsəvvürlərdən qaça bilmiş, universal musiqi ünsürləri mövzusunda da özünün sanballı baxışları sistemini, yəni nəzəriyyəsini ortaya qoymuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli musiqinin universal dil olmadığını aydın dərk etməklə yanaşı musiqinin universal cəhətlərini də qeyd etmişdir. Onun fikrincə univesal musiqi cəhətləri ilk növbədə sənətin bədii materialında, yəni səslər aləmində özünün göstərir.” (...) musiqiyi

təşkil edən sədalar hər millətdə olur olsun – bir-birinin eynidir, fərq ancaq bu sədaların bir-birini mütəaqib dövrədən və bir-birinə uydu-
rulmasından əmələ gələn havalarında və təşkil etdiyi üsullarındadır.”
[Ü.Hacıbəyov, 2005, s.19].

Eyni zamanda Ü.Hacıbəyli universaliaları *musiqili davranış-
larda* (ing. *musical behavior*)da sezə bilmişdir. Böyük bəstəkar
“Xalq yaradıcı, tənqidçi və ən yaxşı istehlakçısıdır” deyəndə, təkcə
Azərbaycan xalqının nəzərdə tutmamış, bu xassələrin bütün millətlə-
rə xas olduğunu çox gözəl hiss etmişdi.Yəni, Üzeyir bəy 5 il Qoridə,
müəyyən bir müddət ərzində Rusiyada – Moskva və Peterburqda təh-
sil alsa da, ömrünün böyük bir hissəsini Azərbaycanda keçirmiş və
yaşadığı mühitin multikulturalizm ənənələrindən həm faydalanmış,
həm də diletantların yanlış düşüncələrinə istehza ilə gülmüşdür:
“Yevropa “diletantları” yəni musiqi ixtisası olmayanları və ələlü-
mum Şərqi çalğısını bəyənmədiyi kibi, bizimkilər də onlarınkini
xoşlamıyolar. Onlar musiqimizi eşidirkən qulaqlarını tutmağa məc-
bur oluyor, bizimkilər dəxi onların musiqisindən bir ləzzət anlamı-
yorlar. Onların zənnincə bizim xanəndələr oxumaq əvəzinə ağlıyor-
lar, bizimkilərin fikrincə, onların xanəndələri oxumaq əvəzinə ulu-
yur” [Ü.Hacıbəyov, 2005, s.19]. Üzeyir bəyin incə yumorla dediyi
buna bənzər fikirləri akademik B.V.Asafyev özünün intonasiya nəzə-
riyyəsi mövqeyindən izah etmişdir.”находясь в чуждой данной
среде интонационной системе, трудно “понимать” музыку, что и
происходит, когда индус или китаец слушает европейскую му-
зыку, и обратно, европеец – музыку чуждых ему культур” – “bir
mühitə yad olan intonasiya sistemində ikən musiqini “anlamaq” çə-
tindir, hindli və ya çinli Avropa musiqisini və əksinə,avropalı özü
üçün yad olan mədəniyyətlərin musiqisini dinlədikdə belə hallar baş
verir” [Б.Асафьев, 1971, с.24]

Yuxarıda gördüyümüz kimi, Üzeyir bəy Hacıbəyli universaliala-
rı musiqinin ilk növbədə bədii materialında,yəni sədaların yüksək-
lik və uzunluq münasibətlərində (*sədaların uydurulması və dövrün-
də*) açıq şəkildə qeyd etmişdir. “(...) musiqiyi təşkil edən sədalar hər
millətdə olursa olsun bir-birinin eynidir” cümləsi o deməldir ki, bü-
tün xalqların musiqisi həmin xassələrə malikdir.

Daha bir nümunə gətirək: “İlk gözəl nəğmə və rəqs melodiylarının yaradıcısı xalq özüdür (...). Bununla belə xalq yalnız yaradıcı, yalnız kompozitor deyildir, xalq eyni zamanda misilsiz tənqidçi və musiqi əsərlərinin ən yaxşı istehlakçısıdır” [Ü.Hacıbəyov, 1985, s.221]. Musiqinin yaradılmasında, tənqidində və “istehlakında” xalqın böyük rolu, sözsüz ki, yalnız bir xalqa şamil edilməməlidir. Hətta bəstəkar doğma xalq musiqisində müşahidə etdiyi bu yaradıcılıq mexanizmini, çox güman ki, digər xalqlara aid edə bilərdi. Məcəzi mənada desək, Üzeyir bəy *bir damlada bütün dəryanı görə bilmiş*, beləliklə də, zənnimizcə, həmin qabiliyyətlərin və ya musiqili davranışların da universal olması fikrinə gəlmişdir.

Bu baxımdan məqalənin elə ilk cümləsi nəhəng və qeyri-adi bir təfəkkürün bəhrəsi və insan məxluqlarına xas olan ümumi cəhətlərin həm musiqidə, həm də dildə qabarıq etirafıdır: “Dilsiz bir millət olmadı ki, musiqisiz dəxi bir millət yoxdur” deyən bəstəkar, sözsüz ki, bütün xalqları nəzərdə tutmuşdur. [Ü.Hacıbəyov, 2005, s.19]

Bəşər övladına bəxş edilmiş nitq qabiliyyəti və musiqi qabiliyyəti ***universaldırsa***, konkret dillər və musiqi mədəniyyətləri hər biri özünə görə ***qeyri-universaldır***. Yəni milli dillər başqa xalqlara tamamilə anlaşılmazdırsa, yad musiqi mədəniyyətlərindən nəyisə, nələrisə, duyub anlamaq olar. Məsələn, yabançı mədəniyyətlərdə qəmgin və şən musiqini, çılğın və həzin melodiyları bir-birindən ayırmaq heç də çətin deyil. Məsələn, biz Afrika xalqlarının rəqslərini və təbil ifalarını aydın hiss etsək də, o musiqini daha yaxşı anlamaq üçün yerli mifologiyanı, etnoqrafiyanı, yaşayış tərzini də bilməliyik. Lakin o xalqlarını arasında yaşasaq belə musiqi ənənələrindən həzz almağımız yenə də şübhə altındadır. Buna görə də, musiqinin müəyyən qədər anlaşılması hələ onun universal və beynəlmilər bir dil olması anlamına gəlməz. Musiqi nümunələri tərcümə oluna bilməsə də, onları dərk etməyin ən doğru üsulunu yenə də dahi bəstəkardan öyrənmək lazımdır: “Bir millətin sözlərini anlamaq üçün dilinə aşına olmaq icab etdiyi kibi, çağırıb çaldığından, musiqisindən də bir həzz aparmaq üçün musiqisinin ruhuna bələd olmaq lazım gələr” (Ü.Hacıbəyov, 2005, s.19).

Son söz. Ü.Hacıbəylinin musiqidə universalıyalala bağlı olan dəyərli fikirləri daha çox “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” mə-

qaləsində cəmlənmişdir. Məqalə sırf Azərbaycan musiqisini gələcək inkişafı proqramı kimi dəyərləndirilir və doğma musiqi sənətinin perspektivlərinə həsr olunmuşdur. Lakin müəllif milli bəstəkarlıq məktəbini bəşər mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi nəzərdə tutmuş və onun həmişə dünya musiqisinə töhfə verəcəyinə inanmışdır. Sənətkarın sarsılmaz əqidəsinə görə, “azad millətin azad sənəti bütün gözəlliyi ilə meydana çıxacaq və çıxıb da millətimizə miləl-mütəməddinə ailəsinə daxil olmaq və bu ailənin müsəvi-əlhüquq bir əzası bulunmaq haqq və səlahiyyətini qazandıracaqdır.” [Ü.Hacıbəyov, 2005, s.35]

Beləliklə, dahi bəstəkar nəhəng miqyaslı təfəkkürü sayəsində musiqinin universal cəhətlərinə nüfuz edərək, bütöv bir nəzəriyyə ortaya qoya bilmişdir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında.Tərtibçi, Önsöz və lüğətin müəllifi F.Ş.Əliyeva Bakı, “Adiloğlu”, 2005, 75 s.
2. Hacıbəyli Ü.Ə.Musiqidə xəlqilik. Seçilmiş əsərləri.Bakı, “Yazıcı” 1985, S. -221-224
3. Nettl, Bruno. Study of Ethnomusicology.Thirty-one Issues and Concepts. New edition. 2005, Illinois University Press.Urbana and Chicago. 513 p.
4. Амрахова А.А. Музыкальные универсалии. «Musiqi dünyası», 2012.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.«Музыка» 1971, 378с.
6. Рагимова А.Э. Обобщающиеся универсалии жанровой системы азербайджанской народной музыки. “İdil”, 2012, Cilt I, Sayı 5, S.- 250-258

MUSIQİDƏ UNIVERSALİYALAR BARƏDƏ

Xülasə

Dünyanın rəngarəng musiqi mədəniyyətlərini birləşdirən müştərək cəhətlər – *universalilər* musiqişünas-alimləri və həvəskarların diqqətinin çəkən mürəkkəb və çətin problemlərdəndir. Məsələnin öyrənilməsi müxtəlif mərhələlərdən keçmiş,ona qarşı fərqli fikirlər söylənilmişdir. Dahi Azər-

baycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) keçmiş rejimdə yasaq olunmuş bir məqaləsində də mövzu ilə bağlı olan maraqlı və orijinal fikirlər öz əksini tapmışdır. (“Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında”). Məqalə müstəqillik dövründə yenidən nəşr olunaraq mütəxəssis və sənətsevərlərə təqdim olunmuş, milli musiqi elminin və mədəniyyətinin inkişafı yoluna fərqli şəkildə baxmağa imkan yaratmışdır. Hazırkı məruzədə böyük bəstəkar və musiqişünas alimin musiqinin universalıyları barədə qiymətli fikirləri təhlil edilmişdir. Sözsüz ki, Ü.Hacıbəylinin özünəməxsus baxışları dünya musiqi tarixi, nəzəriyyəsi və estetikası üçün böyük maraq kəsb edir.

Açar sözlər: *musiqi, universalıylar, mədəniyyət, tarix, musiqişünaslıq, rəngarənglik, ortaq cəhətlər.*

О МУЗЫКАЛЬНЫХ УНИВЕРСАЛИЯХ

Резюме

Универсалии в музыке, связывающие богатое разнообразие национальных культур мира, привлекают внимание не только учёных-музыковедов, но и широкого круга любителей музыки. Научное исследование сложной проблемы прошло определённые этапы развития, в течении которого были высказаны различные и, нередко, противоречивые соображения. Ценные идеи содержатся в статье выдающегося композитора и музыковеда Узеира Гаджибейли (1885-1948) «О музыке азербайджанских тюрков». Написанная в 1919 году, она при советском режиме была изъята из обращения. Переиздание статьи в 2005 г. позволило изучить историю национального музыкального искусства. В настоящем докладе предпринята попытка изучения ценных идей выдающегося учёного об универсалиях музыки, что может вызвать огромный интерес не только истории, теории и эстетики музыки, но и в других сферах гуманитарных и общественных наук.

Ключевые слова: *универсалии, музыка, культура, музыкознание, разнообразие, общие черты.*

ON THE UNIVERSALS IN MUSIC

Summary

Universals in music are usually viewed within the all diversity of a world music traditions. This subject attracts attention of investigators and even music lovers, being one of the complicated and difficult problems.

Methods of studies of the common musical traits were changing from time to time, leading sometimes to the controversial attitudes to the notion. Outstanding composer and musicologist Uzeir Hajibeyli (1885-1948) had also tried his hand in this sphere, expressing his intriguing ideas in some works, and especially in the article titled '*On the Music of Azerbaijani Turks*'. Issued first in 1919 and immediately abandoned during the former soviet regimes the article has been re-published during independence of Azerbaijan (2005), enabling to write music history more correctly. Discussions of the universals made by the composer are also of a great importance for the musicology, as well as humanities in a whole.

Keywords: *music, universals, culture, musicology, diversity, commonality.*

Xanbəyova Vəfa

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
vafa_musician@mail.ru*

MÜASİR AZƏRBAYCAN MUSIQISINDƏ NEOFOLKLORİZM

XX əsrdə öncəki üç, dörd əsr ərzində musiqi sahəsində əldə olunan nailiyyətlər bir araya gətirilərək müxtəlif modifikasiyalara uğrayırdı. Ötən əsrin təmayüllərindən danışaraq belə desək, üç “neo” – yəni neoklassisizm, neoromantizm, neofolklorizm də qeyd olunmalıdır. Neofolklorizm cərəyanı XX əsrin musiqisində ən parlaq cərəyanlardan birini təşkil edir. Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi mədəniyyəti üçün professional və xalq musiqisinin qarşılıqlı əlaqəsi önəmli məsələlərdən biridir. Son zamanlarda nəzəri və praktiki əhəmiyyət alaraq bu məsələ bir çox tədqiqatçılar tərəfindən araşdırılmağa başlanılmışdır. Bu onunla əlaqəlidir ki, müəllifin ilkin mənbələrlə işində folklor anlayışı daha dərin məna almış, süjet-obraz sahəsi zənginləşmiş, koloristik və formaqurma yenilikləri qabardılmışdır.

Neofolklorizm (“neo” və “folklor” sözlərindən əmələ gəlib) XX əsrin ilk onilliklərində yaranıb. “Klassik-romantik üslubun normaları ilə uyuşmayan və bir sıra Avropa ölkələrində öncə məlum olmayan folklorun arxaik qatları bəstəkarların diqqətini cəlb etməyə başladı (kiçik səsqatları, pentatonika, ekzotik ritmlər və s.). Ənənəvi janrların daxilində açıq aydın olmasa da xalq melodiylarından adətən məqsədsiz sitatların verilməsi müəyyən milli koloriti yaradırdı. Sonradan XX əsrin 50-80-ci illərində folklor qaynaqlarına üz tutan bəstəkarlar bir sıra parlaq nümunələr yaratdılar və bu dövrə aid əsərlər “Yeni folklor dalğası” kimi tanınaraq əslində bir üslub cərəyanına aid edildilər. Neofolklorizm mərkəzi Avropanın kiçik ölkələri üçün də səciyyəvi olsa da, bu cərəyanın ilk nümayəndələri Bela Bartok, İqor Stravinski hesab olunurlar. Manuel de Falya, Bela Bartokun məqalələri, çıxışları bu “yeni” təmayülün “proqramını” təşkil edir. Təbii ki, bir sıra milli məktəblərdə olduğu kimi Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi Ü.Hacıbəylidən başlayaraq milli musiqiyə dayaqlanır. Yalnız zaman ötdükcə xalq musiqiyə, xüsusən də qədim folklorə yanaşma müasir baxış müstəvisində öz həllini tapır, aktual mənə alır. Q.Qriqoryeva üslub cərəyanları ilə bağlı belə fikir yürüdü: “... neofolklorizm əvvəlki dövrün nailiyyət-lərinə o qədər də əsaslanmır ... neofolklorizmin təzahür prinsipləri keçmişin musiqisi ilə nisbətdə daha yenidir, çünki yalnız XX-ci əsrin əvvəllərində xalq sənətinin dərin qatlarında öncəki əsrin bəstəkar təcrübəsinə məlum olmayan böyük kəşflər olunmuşdur. Əsasən İ.Stravinski və B.Bartokla əlaqəli bir növ ikinci dərəcəli folklor (“neo-folklor”) dalğası yalnız XX əsrin ikinci yarısında formalaşdı. Bu mənada neofolklorizm bir termin olaraq bu dövrün musiqisi üçün daha uyğundur. “Neofolklorizm” termini XX-ci əsrin ikinci yarısının musiqisində “neo” kimi tanınan üslub təmayüllərin ümumi panoramasına üzvi şəkildə daxil oldu”. [3, c.65-66].

Bu cərəyən tədricən daha geniş ariollu (Qərbi Avropa, Pribat ölkələri, Qafqaz, Orta Asiya) əhatə etmişdir; belə ki, ənənəvi xalq musiqisini dərindən dərk etmək üçün bir sıra bəstəkarlar onu peşəkar şəkildə tədqiq etmiş, öyrənmişlər. Folklorun bəstəkar yaradıcılığında təfsir prinsipləri – orijinal materialın işlənməsindən başlayaraq

(Q.Sviridovun “Kursk mahnıları” kantatası, Tormisin “Estoniya təqvim mahnıları” adlı xor silsiləsi və s.) ənənəvi milli formaların və üslub ideomların ümumiləşmiş bir şəkildə istifadəsinə qədər (P.B.Rivlis “Simfonik rəqslər”) genişləmişdir [5].

Bu məqalədə “Yeni folklor dalğasının” Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində təzahür formaları öz əksini tapmış. Belə ki, müxtəlif təmayüllər XX əsrin ikinci yarsına təsadüf edərək xüsusi maraq oyadır. Burada bir tərəfdən möhkəm ənənələr və müasir musiqi leksikaya bələdlilik, digər tərəfdən belə desək radikallar (moderni əsas tutanlar) və digər tərəfdən isə “fərdi üslub axtarışlarını, məhz millilik kateqoriyasını yeni şərhi yollarında aparanlar”dır [2,s.70]. Ümumən, millilik anlayışı bir estetik meyyar kimi folklorla bağlı tədqiqat işlərində fəal bir şəkildə istifadə olunur. Hətta Y.Nazaykinski “milli üslub”, “milli stilistika” kimi kateqoriya-ları tədqiq edərək onu “Musiqidə janr və üslub nəzəriyyəsi”nə daxil edir.

Azərbaycan musiqisində millilik probleminin tədqiqi, işlənilməsi Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Milləti səciyyələndirən xüsusiyyətlər incəsənətin məzmununda, mənəvi-mədəni ənənələrin inkişafında özünü büruzə verərək üslubda da bu və ya digər şəkildə öz təzahürünü tapır, ümumiləşmiş bir çizgilərlə səciyyələnir. Milli üslubun əsasını folklor qaynaqlarına və onun ifadə üsullarına istinad təşkil edir. Yalnız folklorun təfsir tipləri, eləcə də janr və tarixi qatlarının (zaman anlamında) müxtəlifliyi olduqca genişdir. Müqaisə üçün M.Qlinka və İ.Stravinkinin, F.List və B.Bartokun və ya Ü.Hacıbəyli – Q.Qarayev və A.Əlizadənin üslublarını misal gətirmək olar.

Ü.Hacıbəyliydən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarları muğamın səssirasına, konstruktiv sferasına, folklor materialına həm sitat, həm də bədii təsvir prizmasından müraciət ediblər. Musiqidə millilik kateqoriyası kimi çıxış edən məqam sistemi, ritm, eləcə də tembrdir. Bir çox halda xalq çalğı alətlərinin yamsılanması milli koloritin yaranması üçün istifadə olunur. XX əsrin əvvəllərində milli koloritin yaranması üçün folklor nümunələrinə maraq özünü büruzə versə də, nə İ.Stravinski, nə M.de Falya, nə də B.Bartok xalq çalğı alətlərini partituralara salmamış, yalnız səs tembrini yamsılayan üsullara üz tutmuş-

dular. İ.F.Stravinski piano üçün “Balalay-ka”da (4 əl üçün 5 yüngül pyes) bu alətin, M.de Falya isə “İspaniya bağlarında gecələr” əsərində gitaranın səslənməsini yamsılayırlar. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələri özünəməxsusluğu əsas tutaraq xalq-xarakterik tembrlərin imitasiyası ilə yanaşı xalq çalğı alətlərinin tembrindən məharətlə istifadə edirlər. Sonoristikanın inkişafı ənənəvi alətlərin təkmilləşməsi ilə yanaşı, qeyri-adi tembr uzlaşmalarından yararlanmağa imkan yaratdı. Tədricən eyni zamanda bir sıra bəstəkarlar folklorun nəinki arxaik qatlarına, həm də bütün ifadə vasitələrinin xüsusiyyətlərinə (metr, lad, ritm, forma, melodika) müraciət edibdilər, bəzən ifadə autentikliyə (deton səslərə, xalq ifa tərzinə) üstünlük verirlər. “Ümumilikdə folklor və bəstəkar yaradıcılığının uzlaşmasında müəllifin folklor materialına yanaşmasının müxtəlif prinsiplərini müşahidə etmiş oluruq. Buna əsasən üç əsas tendensiyanı qeyd etmək olar: 1) folklor janrının təzahürü və bütöv istifadəsi; 2) folklor janrının fərdi bədii konsepsiyaya tabe olması; 3) folklorun qeyri-folklorla (müxtəlif təmayül və bəstəkar texnikləri ilə) qarşılıqlı əlaqəsi və sintezi” [4, s. 106-107].

Sadalanan xüsusiyyətlərə aid bir neçə əsərə baxmaq istərdim. Məsələn, folklor janrının təzahürü prinsipinə aid nümunələr növbəti üsullarla səciyyələnir. Bu metodda folklor janrının əsas tipoloji xüsusiyyətləri (yəni melodik-intonasiya, məqam, metro-ritmik, söz ilə melodiyanın əlaqə xüsusiyyətləri, formayaranma) qorunub saxlanaraq bütöv bir strukturun (yəni nümunənin) əksini nəzərdə tutur. İnvarianta arxalanaraq və xalq musiqi mənbəyinin öz variantını yaradan bəstəkar akademik sənətin vasitələrinə müraciət edir. Eyni zamanda, o istifadə olunan janr çərçivəsində qala bilər ya da janr invariantının semantik genişlənməsinə keçə bilər. Buna misal olaraq, Elnarə Dadaşovanın bir sıra əsərləri qeyd oluna bilər. Məsələn, Orqan üçün “Sü-sən sünbül” variasiyaları, “Gözəlim sənsən” mahnısı əsasında “Post-lüdiya”; “Mən gülü dəstə bağlaram” (kontrapunkt kimi inkişaf olunub); Xalq mahnıları əsasında Nəfəsli alətlər üçün kompozisiya; xalq rəqsinin əsasında Etüd; “Ay bəri bax” vokal və iki royal üçün kompozisiyaları qeyd oluna bilər. Bundan başqa, Üzeyir Hacıbəylinin “El

nəğmələri” adlı işləmələrinin E.Dadaşova xor variantını yaradıb. Eləcə də diringilər üstündə polifonik tərzdə 21 fuqa; orqan və soprano üçün “Xocalı laylası” (burada bəstəkarın nənəsinin oxuduğu layla istifadə olunub). Belə ki, sadalanan əsərlərdə folklor mənbəyinin bütövlüyünü saxlayaraq bəstəkar şəxsi nüansları əlavə edir (faktura, dinamik, tembrlik və harmonik sahələrini zənginləşdirir). Elnarə Dadaşovanın dediyinə əsasən vaxtilə F.Əmirov milli folklorla belə yanaşma tərzini çox bəyənməmiş və demişdir ki, “nə yaxşı ki, bunları etmişən. Ermənilərin dili qısa olar”.

İkinci, yəni folklor janrının fərdi bədii konsepsiyaya təbə olması prinsipini götür-sək burada parlaq nümunə kimi E.Dadaşovanın “Tərə-kəmə” (sırf özü deyil, amma rəqsin nəfəsi, ritmi var burada) kompozisiyanı və A.Əlizadənin “Bayatılar” silsiləsini misal gətirmək olar. Ümumən qeyd etmək lazımdır ki, A.Əlizadənin yaradıcılığında milli bünövrə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ənənələrinə əsaslanma və neofolklorizm üzvi şəkildə öz əksini tapmışdır. “Bayatı”lar Azərbaycan xalq poeziya nümunəsi olsa da, bəstəkarın təfsirində musiqi janrına çevrildi və novatorluq prinsiplərini özündə əks etdi. Burada müxtəlif folklor qaynaqlarından və şifahi ənənəli musiqisindən istifadə olunmuşdur: aşiq sənəti, ağı, mərsiyələr, layla və halaylar. Əsərin bəzi parçalarında (“Ağ alma” xorunda) laylalarla janr səsləşmələri nəzərə çarpır. Son “Olaydım” nömrəsinin janr əsası “Ay lolo” ağır halay təşkil edir. “Bir don aldım” nömrəsində “Üç telli durna” xalq mahnısı və “Çoban-bayatı” ilə yaxınlığı diqqəti çəkir. “Dilə gəldi” xorunun janr məzmununda ağı və mərsiyələrin təsiri sezilir. Bəstəkar müxtəlif folklor qaynaqlarının özünə-məxsus invariantlarını yaradaraq onları bədii ideyaya təbə edir. Əsərdə sonorika, aleatorik üsullar nəzərə çarpır.

Maraqlıdır ki, A.Əlizadənin “Bayatılar” silsiləsi yaradıcılığında neofolklorizm prinsiplərini bürüzə verən K.Orfun “Karmina burana” əsəri ilə əlaqələr aparmağa imkan yaradır. Bidiyimiz kimi, K.Orf bu silsilədə xalq mətnlərindən, “Bojern mahnıları” adlanan əlyazmadan istifadə edib. Bir çox nömrələr xalq-mahnı folklor üslubundadır, rəqs ritmləri isə ayinlərdə olduğu kimi cəzbedici xarakter daşıyır. Burada melodika diatonikdir, “raspevsizdir”, əsasən sekunda məsafəli hərə-

kətə əsaslanır. Harmoniyada sabit dayanaqlı tonla olan sekunda-kvarta quruluş-lu akkordlara istinad olunur .

Birləşdirən amillər kimi: silsiləlik (“Karmina Burana”da- 24, “Bayatılar”da – 10 nömrə), qədim xalq poeziyasına əsaslanma, bir çox nömrələrin xalq-mahnı folklor üslubunda olması; “Karmina”da melodikanın diatonik, raspevsizsiz” olması, “Bayatılar”da harmonik kompleksinin mürəkkəbliyinə baxmayaraq əsasən diatonik olması əsas xüsusiyyətlərdəndir. Hər iki silsilənin məzmununda təbiətə, həyatın mürəkkəbliyinə, məhəbbətə aid fikirlər öz əksini tapmışdır, eyni zamanda burada satirik, zarafatyana hisslər də öz əksini tapır. “Karmina burana”da kənd çalğı alətlərinin, “Bayatılar”da isə xalq çalğı alətlərin səsyamsılamasını müşahidə edə bilərik. Karminada (25-ci nömrədə) epiloqdan olan “O Fortuna” mövzusunun qayıtması silsiləni haşiyələndir. 10 nömrədən ibarət ”Bayatılar”da Birinci nömrənin musiqi materialı sonda təkrar olunur, əsəri haşiyələndirir. Ümumən neofolklor ənənələri A.Əlizadənin nəinki “Cəngi” əsərində eləcə də neoklassik tipli Kamera Simfoniyasında nəzərə çarpır.

Üçüncü tendensiya kimi folklorun qeyri-folklorla (müxtəlif təmayül və bəstəkar texnikaları ilə) qarşılıqlı əlaqəsi və sintezidir. Bəzən obraz-emosional düzümü və janr xüsusiyyətləri baxımından təzadlı olan folklor nümunələri müəllif mətnində, yozumunda oxşar rəqəsdə öz əksini tapır. Belə bir halda folklor-janr başlanğıcı səciyyəvi musiqi dilində, ritmik variantlıqda sezilir. Fəal bir şəkildə İ.Stravinskinin “mürəkkəbin əhatəsində sadəlik” prinsipi öz əksini tapır. Folklor yeni texnikalarla uzlaşır, onun elementləri polidiatonika, sərbəst xromatik kontekstə öz təsvirini tapır. Bu baxımdan lado-harmonik dil mürəkkəbləşir: politonal birləşmələr, klasterlər, poliakkordlar, bəzən də aleatorik, sonor komplekslər istifadə olunur. Buna misal olaraq, C.Quliyevin Zurna ilə böyük simfonik orkestr üçün Uvertürasını (aleatorik-sonorik üsullar, bartoksayağı keçidlər müşahidə olunur), “Muğam ladlarında interlüdlərlə yeddi pyes” silsiləsini qeyd edə bilərik. C.Quliyev hər zaman iqtibasdan kənar olsa da interlüddə “Ya, lo-lo, yar düymələri mərcan” halay rəqs mahnısının intonasiasına müraciət edib. Tədqiqatçı Tərlan Seyidovun bu əsərlə bağlı fikirlərinə

əsasən “geniş intervalika səslənməyə əlavə həcm artırılır, məqamların səsdüzümlərindən qeyri-ardıcıl, qeyri-ənənəvi yararlanma bir növ dodekafoniya yazı texnikasının tətbiqi təəssüratı doğurur” [7, s. 310]. Ümumən bildiyimiz kimi, bu bəstəkar üçün folklor və avantgard üsulların tətbiqi səciyyəvi xüsusiyyətlərdəndir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Dadaşzadə Z.A. Cavanşir Quliyev: Total musiqi axtarışlarında // Musiqi dünyası, 3 (80), 2019
2. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları. B.: 1996, 118 s.
3. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.
4. Жоссан Н.Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века / Вестник Башкирского университета, 2013, №1, с. 105-108
5. Новая фольклорная волна / Фраёнова О.В.// Н. Кузанский. М.: Океан. Большая российская энциклопедия. 2013, 135 с.
6. Назайкинский. Е. Стиль и жанр в музыке. М: Владос, 2003, 248 с.
7. Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку: Шур, 1982, 307 с.

MÜASİR AZƏRBAYCAN MUSIQİSİNDƏ NEOFOLKLORİZM.

Xülasə

Məqələ “Yeni folklor dalğası” kimi tanınan cərəyana həsr olunub. Burada onun etik-estetik, praktik qanunauyğunluqları əşkarlanıb. Bu cərəyanın müxtəlif milli məktəblərdə olan parlaq nümayəndələrinin adları çəkilir. Bu xüsusda Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində neofolklorizm ənənələrini inkişaf itdirəm bir sıra bəstəkarların əsərlərinə nəzər yetirilir. Folklor və bəstəkar yaradıcılığının uzlaşması əslində folklor materialının müxtəlif təfsir prinsiplərini nümayiş etdirir. Buna əsasən üç əsas tendensiyanı qeyd etmək olar: 1) folklor janrının təzahürü və bütöv istifadəsi; 2) folklor janrının fərdi bədii konsepsiyaya tabe olması; 3) folklorun qeyri-folklorla qarşılıqlı əlaqəsi və sintezi. Maraqlı bir prinsip kimi, folklorun yeni texnikalarla uzlaşmasıdır. Bu təqdirdə lado-harmonik dil mürəkkəbləşir: politonal birləşmələr, klasterlər, poliakkordlar, sonor, aleatorik komplekslər nəzərə çarpır.

Açar sözlər: Azərbaycan bəstəkarları, neofolklorizm, üslub təmayülləri, millilik kateqoriyası.

НЕОФОЛКЛОРИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ.

Резюме

Статья посвящена музыкальному направлению, получившему название «Новая фольклорная волна». Здесь раскрываются его этические, эстетические, практические закономерности, упоминаются имена ярких представителей этого стиля в различных национальных школах. В связи с этим рассматриваются произведения ряда композиторов, развивающих традиции неопольклора в азербайджанской композиторской школе. Сочетание фольклора и композиторского творчества, по сути, свидетельствует о разных принципах интерпретации фольклорного материала. Исходя из этого можно отметить три основные тенденции: 1) проявление фольклорного жанра; 2) подчинение фольклорного жанра индивидуальному художественному замыслу; 3) взаимодействие и синтез фольклора с неопольклым. Интересен принцип сочетания фольклора с новыми композиторскими приемами. В этом случае усложняется ладогармонический язык: прослеживаются политональные соединения, кластеры, полиаккорды, сонорные, алеаторные комплексы.

***Ключевые слова:** азербайджанские композиторы, неопольклоризм, стилистические тенденции, категория национального.*

NEOFOLKLORISM IN CONTEMPORARY AZERBAIJANI MUSIC

Summary

The article is devoted to the musical direction, called "New Folk Wave". Here its ethical, aesthetic, practical patterns are revealed, the names of prominent representatives of this style in various national schools are mentioned. In this regard, the works of a number of composers who develop the traditions of neo-folklore in the Azerbaijani school of composers are considered. The combination of folklore and composer creativity, in fact, testifies to different principles of interpretation of folklore material. Based on this, three main trends can be noted: 1) manifestation of the folklore genre; 2) the subordination of the folklore genre to an individual artistic conception; 3) interaction and synthesis of folklore with non-folklore. The principle of combining folklore with new composing techniques is interesting. In this

case, the harmonic language becomes more complicated: polytonal compounds, clusters, polychords, sonorous, aleatoric complexes are traced.

Key words: *Azerbaijani composers, neofolklorism, stylistic tendencies, category of national.*

Xəlilova Aynur

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
aynur_xalilovabma@mail.ru*

FORTEPIANO İFAÇILIĞI SƏNƏTİNDƏ OBYEKTİV VƏ SUBYEKTİVLİYİN TƏZAHÜR XASSƏLƏRİ

Musiqi əsərlərinin təfsiri prosesinin yaradıcı təbiəti müxtəlif yanaşma meylləri, bədii baxış bucağı, ifa konsepsiyasının hazırlanması, münasib çalğı üsullarının axtarışı ilə yanaşı, ifağının özünəxas yaradıcı tapıntıları, düşüncə və rəngarəng duyğu aləminin ifadəsini çulğaladır. Musiqi əsərinin təqdimatına ifağının musiqi duyumu, dünya-baxışı, ünsiyyət saxladığı bədii-mədəni mühit, empirik təcrübə yükü, üslub hissi, aid olduğu məktəbdən qaynaqlandığı ənənə varisliyi, təbii ki, bilavasitə təsir edir. Belə ki, musiqi sənəti ilə birbaşa əlaqəsi olmayan informasiya (memarlıq, fəlsəfə, təsviri incəsənət nümunələri, tarixi mənbələr və s.) belə musiqiçinin nəzər nöqtəsinə, intellektual yetkinliyinə təsir göstərir, nəticə etibarilə, bilik dairəsinin genişliyi təfsir prosesinə sirayət edərək, yaradıcı təxəyyül zənginliyi, fantaziya və emosional dolğunluğu, zövq çərçivəsi, biçim əndazəsi, tənasüblük hissini formalaşdıraraq inkişaf etdirir. Assosiasiya genişliyi, təfəkkürün obrazlılığı təfsir prosesində bir çox məqamları daha fərqli rəqəsdən dərk etməyə səbəb olur. Bu səbəbdən, ifağının müxtəlif illərdə ifa etdiyi eyni əsər, zamanın gərdisinə tabe olaraq, yeni çalarlarla zənginləşir, hər yeni çıxış fərqli nüanslar, təfsir tapıntıları, bədii həll yeniliklərini müşahidə etməyə imkan yaradır. Məhz bu məqamda musiqi əsərlərinin təfsiri prosesində obyektiv və subyektivliyin qarşılıqlı əlaqə və həmahəngliyi, bəstəkar və təfsirci münasibətlərinin inikası özünü daha aydın surətdə büruzə verir.

Təfsir prosesinin obyektiv şaxəsi – bəstəkarın not sətirlərinə köçürdüyü musiqi mətni, potensial səslənmədirsə, subyektiv tərəf – ifaçının bəstəkarın not mətni qismində verdiyi ismarıcı anlamaq, qavramaq, təxəyyül süzɡəcindən keçirmək, əsərin üslub, janr özəlliklərini mübaligəsiz, təhrif etmədən şərh etmək səriştəsidir. Musiqi əsərlərinin təfsirində birmənalı şəkildə mövcud olan obyektiv və subyektiv ünsürlər interpretasiya prosesinin dialektik mahiyyətini isbatlayır. F.Buzonin təbirincə desək – “Bəstəkar ilhamının qeyri-ixtiyari olaraq qeydlərdə ötürülmüş hissəsini ifaçı öz ilham hissi ilə əlaqədə bərpa etməlidir” [Бузони Ф.Эскиз новой эстетики музыкального искусства, 1912, s.55].

Təfsir prosesinin subyektiv yönümü bir tərəfdən fərqli ifaçılıq məktəblərinin özünəxas təmayüllərini təmsil edirsə, digər tərəfdən ifaçının fərdiyyəti, yaradıcı potensialı, emosionallığı, mizacının ifadəçisi rolunda təzahür edir. Musiqi əsərinin təfsiri prosesində subyektivliyi inkar etmək, yalnız yeganə interpretasiya variantını məqbul hesab etmək ifaçılıq sənətinin nəhayətsiz yaradıcı imkanlarını çərçivələmək, inkişaf perspektivlərinə sədd çəkmək anlamını daşıyır. Digər tərəfdən, çoxsaylı təfsir nümunələri, görkəmli pianoçuların konsert və müsabiqə çıxışları da daim musiqi tənqidçilərinin polemika mövzusunə çevrilir, heç zaman aktuallığını itirmir.

Təfsir prosesinə yanaşma mövqelərində subyektivliyi şərtləndirən, məxsusilik cəhətlərinə görə bir-birindən seçilən bir neçə qabaqcıl fortepiano məktəblərinin səciyyəvi xüsusiyyətlərinə nəzər salaraq. Fransız ifaçılıq ənənələri xüsusi repertuar seçimini dəstəkləyən yüngül toxunuşlu ifa tərz, “çevik” ifa üsulu, zərif və kübar “perle” (mirvari, muncuq) səs estetikası, əsasən barmaq və biləyin fəal iştirakına əsaslanan, dolğun səslənmədən uzaq çalğı tövrünü önəmsəyən məktəb kimi dəyərləndirilir. Alman ifa üslubu isə müfəssəl, pedant meylli, ciddiliyi, izafi dəqiqliyi, intellektuallığı ilə fərqlənən, hissiyyatlıqla məsafəli münasibəti, mütəşəkkilliyi və strukturlaşmış xassələri ilə səciyyələndir. İngilis ifa ənənələri mühafizəkarlığı, dərin və düşünülmüş konsepsiyası, təkmil texniki bazası ilə yadda qalandır. Rus piano məktəbi parlaq virtuozlğu, miqyası, drammatizmi, qeyri-adi emosio-

nallığı, şövqü, dolğun səs ifadəliliyi ilə seçilir. Göründüyü kimi, sadalanan piano məktəblərinin hər birində milli məxsusilik keyfiyyətləri bu və ya digər formada təzahür edir. Bu fərqlilik də öz növbəsində musiqi əsərlərinin təfsiri prosesində subyektivlik məqamının la-büdlüyünü təsdiqləyir.

Azərbaycan fortepiano ifaçılığı sənətinin təşəkkül və inkişaf mərhələləri rus məktəbinin ənənələrinə dayaqlandığı səbəbindən, çalğı estetikasında milli səciyyə ilə yanaşı, örnək təmayüllərin də təsiri bəllidir. Belə ki, Azərbaycan fortepiano ifaçılığı məktəbinin yaranması və təkamülündə görkəmli professorlar – M.Presman, İ.Aysberq, Q.Şaroyev, M.Brenner, A.Baron və digərlərinin müstəsna xidmətləri danılmazdır. Məhz bu baxımdan, birinci nəsil pianoçu-pedaqoqlarımızın səhnə və müəllimlik fəaliyyətində obyektiv və subyektivlik aspekti Peterburq Konservatoriyasının, daha dəqiq, Q.Şaroyev və M.Brennerin təmsalında A.Yesipova və L.Nikolayev məktəblərinin ənənələrinə nəzərən bədii həllini tapırdı.

Musiqi əsərinin təfsiri prosesinin obyektiv və subyektiv ünsürləri həm ifaçılıq, həm də təlim-tədris prosesinin mahiyyətini təşkil edir. Musiqi əsərinin obyektiv – not mətni, müəllif və redaktor qeydlərinin müfəssəl təhlil və tətbiq edilməsi ilə yanaşı, özgün baxış, təqlid və saxta interpretasiyadan uzaq, düşünülmüş təfsir planının hazırlanması ən vacib ifa məqsədlərindəndir. Musiqi əsərinin interpretasiyasında tam obyektiv ifa qeyri-mümkündür, belə ki, təfsir anlayışı müstəqillik, sərbəstlik, musiqi əsərinin özünəxaslığının ifadəsinə əsaslanan obyektiv və subyektiv yanaşmayı, həmçinin, bəstəkar, ifaçı, dinləyici kommunikasiyasını təxmin edir.

Musiqi əsəri üzərində iş prosesi ifaçının emosionallıqdan rəşionallığa, obyektivlikdən subyektivliyə və əks istiqamətdə müntəzəm və ardıcıl davam edən axtarışlarından ibarətdir. Çünki bu yaradıcı proses “maddi-mənəvi” məfhumların qarşılıqlı əlaqəsinə əsaslanaraq, hiss və idrakin, həyəcan və anlayışın, təxəyyül və fəhmin, obyektiv və subyektivliyin həmahəngliyini əks etdirir.

İnterpretasiya prosesində obyektiv və subyektivliyin təzahür nisbətində musiqi əsərinin üslub və janr səciyyəsi xüsusi əhəmiyyət da-

şıyır. Belə ki, barokko, klassik üslubda yazılmış əsərlərin təfsirində – temp, dinamika, aqogika, pedallama, artikulyasiya elementlərinin ifadəsi daha mühafizəkar xassəyə malikdir. Bu xassələr əsərin obyektiv ünsürlərinə daha dəqiq və həssas yanaşılmasını tələb edir. Yəni, ifaçının subyektiv yanaşma meylləri üslub cizgiləri və forma quruluşunun qanunauyğunluqlarına tabe olur, ifa “emalı”nı çərçivələyir. Romantik dövrə mənsub əsərlərin təfsiri isə hiss, duyğu, ovqat, emosiya izharında subyektivliyin daha geniş səpkidə nümayiş olunmasına geniş imkanlar açır. Buna baxmayaraq, romantik üsluba xas əsərlərin ifasında da obyektivlik və subyektivliyin tənəsübünü gözləmək mütləqdir. Müasir dövrün yenilikçi meylləri ərsəyə gələn fortepiano əsərlərində də əksini tapmaqdadır. Məhz çağdaş dövrə aid musiqi əsərləri tərəqqipərvər özünüifadəyə geniş imkanlar açmaqla, təfsirin subyektivlik ünsürünü ön sıralarda qərarlaşdırır. İfaçı tembr, çalğı üsulları, artikulyasiya, konsepsiya axtarışında daha da müstəqilləşir, yeni mərhələnin, müasir düşüncə tərzinin ifadəçisi qismində çıxış edir.

Obyektivizm və subyektivizmin üslub qanunauyğunluqları aspektində təzahür xassələrinə dair paralellər apararaq, qeyd edə bilərik ki, təsviri incəsənət nümunələrində sürrealizm subyektivizmin qəti formalarının tərənnümü, realizm cərəyanı isə real həyatın tam obyektivliyi ilə təsviridir. Yəni, təsviri incəsənət də subyektivlik və obyektivlik nisbəti üslub çərçivəsində öz həllini tapır.

Zənnimizcə, təfsir prosesinin subyektiv ünsürünün bu və ya digər ifaçının təfsir tərtibatında qərarlaşdığı yer musiqiçinin aid olduğu, ənənələrinə əsasən formalaşdığı ifaçılıq məktəbinin təmayül və nailiyyətləri, habelə, ifa olunan əsərin üslub mahiyyətinə əsaslanırsa, subyektivliyin təzahüründə ən başlıca amil kimi ifaçının şəxsi keyfiyyətləri, emosional ehtiyacları, tərcihləri, təbiətindən irəli gələn xarakteri, psixoloji tipi, keçdiyi həyat yolu, əhatəsi, qazandığı təcrübə həlledici rol oynayır. Müasir pianoçularımızın ifa təcrübəsinə nəzər salsaq, onların özünəxas dəst-xəttini müəyyənləşdirən cəhdlərini, yaradıcı simalarını xarakterizə edən keyfiyyətlərini müşahidə edə bilərik. Hər bir ifaçının özünüifadə xüsusiyyətləri, səhnə çıxışları barmaq izləri tək təkrarolunmazdır. Milli ifaçılıq məktəbini nüfuzlu konsert

salonlarında uğurla təmsil edən pianoçularımızın yaradıcı simasını təhlil etsək, hər birinin özgün dəst-xətti haqqında mülahizə yürüdə bilərik. Məsələn, F.Bədalbəylinin ifasına coşqu, yüksək emosionallıq, tükənməz enerji, konsepsiya miqyaslılığı, təkrarolunmaz xarizma; G.Ənnağıyevanın ifaçılığına arxitektəonik tənəsüblük, qrafik dəqiqlik; Y.Axundovanın ifa tövrünə lirik zəriflik, klassik ciddilik, fəlsəfi xəyalpərəstlik; M.Hüseynovun ifaçılığına səslənmənin heyranedicilik, ahəngdarlığı, dərin intuisiya və həssas musiqi duyumu; M.Adıgözəladənin ifa tərzinə yüksək bədii zövq, konstruktiv aydınlıq kimi keyfiyyətlər xasdır.

Hazırkı dövrdə ölkəmizin hədudlarından kənar müxtəlif ölkələrin nüfuzlu təhsil ocaqlarında oxuyan, təcrübə mübadiləsi aparan, peşəkarlığını kamilləşdirən gənc pianoçularımızın ifasında millilik zəmininin toxunulmazlığı, sələflərin dəyərli elmi, ifaçılıq təcrübəsi ilə yanaşı, fərqli yanaşma meylləri də sezilir. Azərbaycan ifaçılıq sənətinin təbliğ və təşviqi gənc və yetkin pianoçularımızın səmərəli fəaliyyəti sayəsində uğurla həyata keçirilir. Musiqiçilərimiz milli fortepiano ifaçılığının inkişaf perspektivlərini rus və Qərbi Avropa məktəblərinin nailiyyətlərinə davamlı inteqrasiyaya, həmçinin, bütövlükdə müasir dünya ifaçılıq mədəniyyətinin uğurlarından bəhrələnməyə nəzərən reallaşdırır, obyektiv və subyektivliyin ifadəsini bədii zövq, geniş məlumatlılıq, yüksək intellekt göstəriciləri zəminində həyata keçirməyə nail olurlar.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб:1912.
2. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. М., Музыка, 1975.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., Музыка, 1982.
4. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., Просвещение, 1984.
5. Щульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986.

FORTEPIANO İFAÇILIĞI SƏNƏTİNDƏ OBYEKTİV VƏ SUBYEKTİVLİYİN TƏZAHÜR XASSƏLƏRİ

Xülasə

A.Xəlilova məqalədə fortepiano ifaçılığı sənətində subyektivlik və obyektivlik problemini təhlil edir. Müəllif yaradıcı, məxsusi individual yanaşma mövqeyindən, sözügedən problemə şəxsi nəzər nöqtəsini irəli sürür. Müəllif musiqi əsərinin interpretasiyası prosesində subyektiv yanaşmanın əhəmiyyətini vurğulayır. Məqalədə subyektivlik və obyektivliyin spesifikasiyası, onların musiqi ifaçılığı sənətində aparıcı rolu açıqlanır. İfaçılıq prosesində subyektivliyin ifadə xüsusiyyətləri musiqi ifaçılığı məktəbləri, ifa olunan əsərin əsərin üslub qanunuyğunluqları və pianoçunun şəxsi keyfiyyətləri kontekstində təhlil olunur.

Açar sözlər: subyektiv, obyektiv, interpretasiya, fortepiano, ifaçılıq, konsepsiya.

ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ОБЪЕКТИВНОСТИ И СУБЪЕКТИВНОСТИ В ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Резюме

В статье А.Халилова изучает проблему субъективного и объективного в исполнительском искусстве. Автор придерживается творческого, глубоко индивидуального подхода и выдвигает свою точку зрения в исследовании данной проблемы. Автор подчеркивает необходимость субъективного отношения пианиста к процессу интерпретации музыкального произведения. В статье раскрывается специфика объективности и субъективности, а также их значимость в музыкально-исполнительском искусстве. Особенности проявления объективности и субъективности в исполнительском процессе исследуется в контексте музыкально-исполнительских школ, стилевых закономерностей исполняемого произведения и личных качеств пианиста.

Ключевые слова: субъективный, объективный, интерпретация, фортепиано, исполнительство, концепция.

FEATURES OF THE MANIFESTATION OF OBJECTIVITY AND SUBJECTIVITY IN PIANO-PERFORMING ART

Summary

In A.Khalilova's activity, the problem of subjective and objective problem in the performing art is studied. The author is on the position of creative, deeply individual approach and brings up her point of view in the given problem's research. The author underlines the necessity of subjective attitude to the process of musical work by the pianist. The article reveals the specifics of objectivity and subjectivity, as well as their significance in musical performing art. Features of the manifestation of objectivity and subjectivity in performance process is studied in the context of piano performance schools, stylistic patterns and personal qualities of a pianist.

Key words: *subjective, objective, interpretation, piano, performing, concept.*

İbrahimova Sevinc

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
Xırdalan 11-illik Musiqi Məktəbinin nəzəriyyə müəllimi
nariman99.99@mail.ru*

"BƏSTƏKAR VƏ ZAMAN" ANLAYIŞININ, AZƏRBAYCAN VOKAL İFAÇILIQ MƏKTƏBİNİN GÖRKƏMLİ NÜMAYƏNDƏSİ ƏLİ HAQVERDİYEV SƏNƏTİNDƏ TƏZAHÜRÜ

Zamanın hökmü, dövrün tələbi ilə həyatın inkişafı cərəyan edir, cəmiyyəti öz arxası ilə aparan və yüksəldən şəxsiyyətlər yetişib adı tarixdə, əməlləri və nəliyyətləri isə yaddaşlarda əbədləşib yaşayır. Dahiləşən şəxsiyyətlərin də zamanın nəbzini tutaraq, fəaliyyətində əks etdirib məhsuldar bəhrəli təməl qoyması, məktəb yaratması, davamçılar yetişdirməsi labüd tarixi prosesdir. Zamanı yaradıcılığında əks etdirib, tarixçilər üçün böyük və qiymətli mənbələr qoymuş Firdovsi, Nizami, Füzuli kimi dühaların yaradıcılığı, həm də "zaman

çərçivəsini” aşaraq, həmişə yaşar statuslu olmuşdur. Dövrünün tələbini və tərəqqisini nəaliyyətləri ilə əks etdirmiş M.F.Axundov, Mirzə Cəlil, M.Ə.Sabir, Hüseyn Cavid, Üzeyir bəy Hacıbəyli kimi maarif-pərvərlər, zamanın “sükanını” ustalıqla idarə edərək hərəkət trayektoriyasına sürət gətirmişlər.Bəzən isə, hətta qısa və nakam həyat hekayəsində böyük bir dövrün məhsulunu uzlaşdırma bacarığına sahib A.Zeynallı, M.Müşviq, C.Cabbarlı kimi şəxsiyyətlərin adının axarlanması mümkünləşir zaman civarında...

Şərqdən təməl götürüb, Qərbi Avropada 3-4 əsrlik, Rusiyada 2 əsrlik dövrü əhatə edən mədəni sahələrin intibah və inkişafı, çox maraqlıdır ki, Azərbaycanda, xalqımızın böyük istedadı və zəngin xalq yaradıcılığı mənbələrinə malik olması ilə, bir əsrlik zaman müddətində uğurla həyata keçirildi.Avropanın mədəni mərkəzlərindən biri olan İtaliyada, C.Verdi opera sənətinə verdiyi böyük töhvələrlə yanaşı, böyük bir ifaçı ordusunun və ifaçılıq məktəblərinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu mədəni inqilab Rusiyada M.Qlinkanın adı ilə bağlıdırsa, Azərbaycanda – dünya musiqi mədəniyyətinin nəaliyyətlərini xalq musiqisi ənənələrimizlə bacarıqla uzlaşdıraraq, yaratdığı yeni musiqi janrları, təməlli və planlaşdırılmış bəstəkarlıq məktəbi, opera və operettalarının tələbindən yetişən zəngin və çoxşaxəli səhnə ifaçıları pleyadası ilə zaman aspektini aşan dahi Üzeyir bəy Hacıbəylinin fədakarlığı ilə bağlıdır. Üzeyir bəyin qısa bir zamanda istiqamətləndirdiyi bütün musiqi sahələrində, sürətlə professional kadrlar yetişdirilməsi hərəkəti böyük uğurla həyata keçirilərək, XX əsr mədəniyyət tarixi xəzinəsinə zəngin və qiymətli incilər bəxş edildi. Bəstəkarlıq, instrumental və vokal ifaçılığı, xor və musiqişünaslıq məktəbləri ayrı-ayrılıqda öz cığırını taparaq, məcralanıb parlaq yüksəlişə doğru yol aldı.

Bu sahələr arasında vokal məktəbinin inkişafı özünə məxsusluğu ilə seçilir. Xalq musiqisi ifaçılığı- xanəndəlik və aşiq sənətindən mənbələnən, daha sonra 1908-ci ildən etibarən muğam operalarımızla təzahür edib, klassik operalarımızda püxtələşib professionallaşan vokal ifaçılıq məktəbinin inkişafında dəvət olunmuş xarici müəllim və ifaçıların da rolu danılmazdır.1921-ci ildə Üzeyir bəyin təşəbbüsü

və rəhbərliyi ilə yaradılmış Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının təsis edilmiş 9 kafedrasından biri olan “Oxuma” kafedrası sonradan “Solo oxuma və opera hazırlığı” kafedrası kimi təkmilləşərək fəaliyyət göstərmiş, mütəşəkkil inkişaf yolu keçərək, bir çox vokal kadrların yetişdirilməsində, onların peşəkar səhnəyə addımlamasında gərgin iş görmüşdür.”Kafedranın ilk pedaqoqları N.İ.Speranski, F.Polyayev, K.A.Kolotova, K.Z.Knijnikov və s. Moskva və Peterburq konservatoriyasından dəvət olunur.Onların tədris üslubları geniş və sərbəst səslənmə, təbii və səmimi ifa tərzii ilə seçilən rus oxuma məktəbinin ənənələrinə dayaqlanır.” [Кенуль Насирова “Мастера вокального искусства Азербайджана” I том Баку-2020 с.74] Kafedranın ilk məzunu olan görkəmli müğənni, SSRİ xalq artisti Bülbül özü, daim vokal ifaçılığının inkişafında və professional vokal kadrların hazırlanması ilə əlaqədar axtarışlar və yeni təkliflər ilə çıxışlar edir. “1937-1939-cu illərdə Bülbül, Ümumittifaq konferensiyalarda “Azərbaycan oxuma məktəbi” mövzusunda fundamental məruzə ilə çıxış edərək, xanəndə və aşiq ifasının xüsusiyyətlərini hər tərəfli təhlil etmiş, tədris üsullarını, vokal məktəbinin əsasları və inkişaf mərhələlərini, avropa vokalının Azərbaycan oxuma tərzinə müdaxiləsi prinsiplərini, əldə edilmiş nəəliyyətlərin qorunub saxlanma yollarını açmışdır... Eyni zamanda, səsin fiziologiyası, registr, akustika problemlərini, Azərbaycan dilinin fonetik xüsusiyyətlərini, uşaq səslərinin inkişafı məsələləri ilə bağlı qiymətli fikirlərini yürütmüşdür.” [Кенуль Насирова “Мастера вокального искусства Азербайджана” I том Баку-2020 с. 67.]

“Azərbaycan vokal sənətinin banisi, milli vokal məktəbinin yaradıcısı olmaqla bərabər, Bülbül, bir tədqiqatçı, təşkilatçı kimi elmin və mədəniyyətin müxtəlif sahələrinin inkişafına kifayət qədər əmək və qüvvə sərf etmişdir. Hər şeydən öncə Bülbül avropa və rus professional vokal məktəbinin Azərbaycan vokal ifaçılıq mədəniyyətinin ənənələri ilə qovuşmasının mümkünlüyünü sübuta yetirmiş və vokal sənətində inqilab edərək, bu sahədə yeni bir məktəb yaratmışdır. [Hicran Hacızadə “Azərbaycan vokal sənətinin banisi – Bülbül” Azərbaycan Milli Konservatoriyası “Konservatoriya” №4 2017]

Hələ ilk addımlarda ifaçılarımızın, zamanın tələbi ilə, dövrə olunmuş tanınmış sənətkarlardan müşahidə ilə dərs alması, yeni dünyəvi üslub və texnikanı mənimsəməsi məqsədi ilə qabaqcıl dünya məktəblərinə planlı göndərilməsi də kadrların professionallaşmasına müsbət zəmin yaradır. Tamaşaçıları ifaları ilə ovsunlayan, afişalarda yer alan – H.Sarabiski, Ə.Ağdamski, S.Hacıyeva, H.Rzayeva, X.Qacar, M.Məmmədov (Bülbül), Ş.Məmmədova, H.Hacıbababəyov adları ilə yanaşı, hər yeni yaranan opera əsəri ilə daha yeni-yeni vokal ifaçıları adları diqqəti çəkir. Beləliklə, Azərbaycan professional musiqisinin opera janrındakı inqilabi inkişafı, xalq tərəfindən isti və tələbkarlıqla qəbul edilib alqışlanması, hər yeni yaranan operanın səhnəyə yeni simalar, istedadlar, adlar gətirməsi ilə nəticələnir. “Təsədüfi deyil ki, XX əsrin 30-cu illəri Azərbaycan opera incəsənəti tarixinin “Qızıl dövrü” adlandırılır... Milli klassik operanın yaranması yollundakı axtarışlar avropa üslublu vokal incəsənətinin inkişafı ilə paralel gedirdi...1932-ci ildə İtaliyadan ezamiyyədən qayıdan Bülbül, “Səsin diafraqma vasitəsi ilə yaranması yolları, onun azərbaycan oxuma sənətində istifadəsi və ifaçılıq mədəniyyəti” məruzəsi və böyük repertuarlı solo konserti ilə, Azərbaycan milli vokal incəsənətinin yeni üslubunun nəzəri əsaslarını açıqlayaraq, onun gələcək inkişaf yollarını göstərdi.” [Кенуль Насирова “Мастера вокала ного искусства Азербайджана” I том Баку-2020 с.64-65]

“Vokal təhsil sisteminin düzgün qurulması tezliklə öz müsbət nəticələrini göstərməyə başlayır. Artıq 50-ci illərdən opera teatrı və konsert zalları səhnəsində F.Əhmədova, R.Cabbarova, A.Bünyadzadə, İ.Ağalarov, F.Muradova, K.Məmmədov və başqa müğənnilər böyük uğurla çıxış edirlər.” [Кенуль Насирова “Мастера вокала ного искусства Азербайджана” I том Баку-2020 с.78] Bu proses günümüzədək də uğurla aparılaraq, əldə edilmiş nəticələr nəsil-dən-nəslə məharətlə ötürülür – M.Maqomayev, L.İmanov, F.Qasımova, Ə.Haqverdiyev, X.Qasımova və digər sənətkarların uğurlu yaradıcılıq məktəbini F.Hacıyeva, F.Məmmədova, İ.Babayeva, Ə.Abdullayev, İ.Nəzərov kimi gənc nəsil müğənnilər davam etdirir.

İncəsənətin parlaq təcəssümü heç zaman məhv olmur, izsiz ötmür. O, gələcək nəslin payına düşən ənənələrdə yaşayır. Azərbaycan vokal məktəbinin layiqli nümayəndəsi, vaxtı ilə, zamanın tələbi və Üzeyir bəyin rəğbətilə opera teatrında işə başlayıb, elə burada da kamillik zirvəsindəki yüksələn, artistlik qabiliyyətinin fərdliliyi və özünə məxsusluğu ilə seçilən, Aslan şah, Həsən xan rollarının mahir ifaçısı, bariton səsli A.Bünyatzadənin də yeni nəsli müğənnilərin yetişdirilməsində müstəsna xidmətləri olmuşdur. “Ağababa sənətinin, Ağababa ənənələrinin davamçısı olmuş, XX əsrin 60-90-cı illərində Azərbaycan opera teatrında yetişib püxtələşən bariton səsli Əli Haqverdiyev, müəlliminin layiqli tələbəsi kimi, hər bir məsləhətlərini yerinə yetirməyə, öz üzərində işləməyə çalışaraq, A.Bünyadzadəni müəllimləri sırasında xatırlamışdır. A.Bünyatzadə isə müəllim kimi öz yetirməsinin ilk addımlarını, ilk uğurunu qiymətləndirərək, ona daha səylə çalışmağı tövsiyə etmişdir. “1970-ci ildə Üzeyir bəy Hacıbəyinin “Koroğlu” operasında Həsən xan rolunun yeni ifaçısı Əli Haqverdiyevi tamaşaçılar dinlədi. Obrazın hazırlanmasında yaxından iştirak edən şəxslərdən biri də A.Bünyatzadə idi: “Sevindirici haldır ki, son vaxtlar teatrımıza istedadlı gənclər gəlir. Biz onlara inanırıq, etimad göstərib, əsas rolları tapşırıq. Müəyyən kəsirlərə, büdrəmələrə baxmayaraq, həmin gənclər etimadı doğrudur, sənətdə uğurlu addımlar atırlar” – deyə, A.Bünyadzadə sonra onlar arasında Ə.Haqverdiyevin daha çox diqqəti cəlb etməsini, gur və aydın səsi ilə yaratdığı yeni obrazın həm müsbət, həm də çatışmayan cəhətlərini, qüsurlarını da müəllim kimi qeyd edib gənc müğənnini öz üzərində daha gərgin işləməyə çağırır.” [Həsən xanın yeni ifaçısı, “Bakı” qəzeti, 31.05.1975]

Bəstəkar və zaman münasibəti Ə.Haqverdiyev adından da yan keçməmiş, taleyinin həll olunmasında böyük məna daşımışdır. Belə ki, zamanında rəsm sənətinə olan böyük sevgisi və Rəssamlıq Texnikomunda təhsil almasına baxmayaraq, gənc Əlinin musiqi istedadı, həyəcanlı və səmimi ifa tərz, güclü səsi tədbirlərin birində Musiqi Texnikumunun direktoru, bəstəkar Məhəmməd Əhmədov cəlb etmiş və onun məsləhəti ilə imtahansız, 1958-ci ildən Rəssamlıq Texnikomu

ilə paralel Musiqi Texnikomunun vokal sinfinə də qəbul olunmuşdur. Müəllimi A.Milovanovun sayəsində vokal oxuma texnikasının əsasları ilə yanaşı, obraza yanaşma və aktyorluq vərdişlərinə yiyələnməyə nail olur. 1961-ci ildən, qəbul imtahanında Bülbülün müsbət rəyini qazanaraq Üzeyir Hacıbəyli adına Musiqi Konservatoriyasının vokal sinifində Şövkət Məmmədova, daha sonra Q.A.Tartakovdan aldığı mükəmməl təhsili ilə Ə.Haqqverdiyev professinol ifaçı kimi daha da təkmilləşir.Özünün fəal, fədakar axtarışları, səmərəli, yorulmadan tələbkar işləmə həvəsi, arzularına can atma marağı da qısa bir zamanda müstəqil sənətkar kimi kamilləşməsinə imkan yaradır. Ə.Haqqverdiyevin müəllimi Peterburq Konservatoriyasının məzunu, 1956-cı ildən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının vokal kafedrasının dosenti Q.A.Tartakov əsasən kişi səsləri ilə işləmiş və gənc kişi müğənilərin yetişməsində çox gərəkli işlər görmüşdür.

“Q.A.Tartakov, bir vaxtlar dünya şöhrətli vokal ifaçısı F.Şalyapinlə birgə ən mötəbər opera səhnələrində çıxışlar etmiş, tanınmış rus müğənnisi və rejissoru, İmperator Teatrının direktoru olmuş İ.V.Tartakovun oğlu idi və bu səbəbdən də onun böyük təcrübəsi danılmaz idi. Tartakovun siinifində təhsil almağa başlayan gənc Əlinin rus musiqisinə diqqət və sevgi ilə yanaşması ilk andan hiss olunurdu. Bəlkə də, bu onun güclü bas diapazonlu səsi ilə bağlı idi ki, eyni ilə yüksək bas diapazonlu F.Şalyapin yaradıcılığını uca tutur, daha çox onu dinləyirdi. Ya da müəllimi Tartakovun rus musiqisini dərin bilməsi və bu sevgini Əliyə ötürməsi ilə bağlı idi bu səbəb. Hər halda rus musiqisini çox gözəl tələffüz və hissiyatla ifa edirdi. Gənc Əli Şalyapinin repertuarına daim meyl edərək onu təqlid etməyə çalışırdı. Tartakov isə, Şalyapinin ifasındakı bədii ifadəliliyi deyil, məhz xalqilik üslubunu bəyənməyib, qəbul etmirdi. O, tələbəsinə bildirirdi ki – “təqlid etmək, bənzəmək ilk başlanğıcda yaxşıdır, amma sən özünü, öz dəstixətini tapmalısən. F.Şalyapində xalq manerası tondan-tona keçidlərdə təkrarlılıqla (cılğın və ehtiraslı bəzək formaları kimi) qabardılmış şəkildə təqdim edilirdi. Doğrudur, bəzi məqamlarda bu qəbul edilsə də, amma Şalyapin bu üslubu hər musiqidə tətbiq edirdi. Klassik İtaliya məktəbi keçmiş Tartakov isə Şalyapinin bu ifası ilə razılaşa bil-

mirdi. Bu çılğınlıq İtaliya musiqisində tamamilə başqa xarakterdə, açıq səsle verilir. Bu, xüsusən XIX əsrin İtalyan xalq musiqisində özünü göstərir. İtalyan klassik musiqisinə isə qapalı səs xastır. Lakin onu da qeyd etmək lazımdır ki, İtalyanlar bu coşqulu açıq səsi bəzi xüsusi dramatik məqamlarda, çox nadir hallarda istifadə edirlər.” [Sevinc İbrahimova “Kamil sənətkar heç zaman ölməz!” “Musiqi Dünyası” 3/76 2018]

“Peterburq konservatoriyasında məşhur İtalyan müəllim Kamillo Everardidən dərs almış ata – İ.V.Tatakovdan öyrənən oğul Q.A.Tartakov bir çox vacib vokal qanun-qaydalarını, səsle işləmə, səsin yararlanması, səsə yumşaq düşmə və aparılması texnikalarının sirlərinə kamil yiyələnmiş və bunları Əliyə mükəmməl ötürmüşdür. Əli isə müəlliminin biliyini özünə hopdurmuş və sahiblənmişdir. Tartakov ən müxtəlif ifa üslublarını, müxtəlif ölkə və dövrlərin obrazlarının interpretasiyasını ona dəqiqliklə göstərmişdir. Elə bu səbəbdən də Əlinin musiqi maraq dairəsi hüdudsuz idi. Vokal incəsənəti və mədəniyyətinin beşiyi sayılan – İtalya musiqisi onun əsas mənəvi qidasına çevrilmişdir.” [Sevinc İbrahimova “Kamil sənətkar heç zaman ölməz!” “Musiqi Dünyası” 3/76 2018]

“Əli konsertmeyster köməyinə ehtiyacı olmayan çox az sayda müğənnilər sırasına daxil idi. O, müstəqil olaraq bütün ansambllı öyrənə bilirdi. Kənar səs ona müdaxilə edə bilməzdi. Bu da onun özünə tələbkər yanaşması və çalışqan zəhmətindən, öz üzərində gərgin işləməsindən xəbər verirdi. O fortepiano, orkestr və eləcə də digər səsləri həssaslıqla eşidir, duyur və səsində heç bir xələl yaratmadan, ansablda öz mövqeyini möhkəm tuta bilirdi. Mən, heç zaman onun səsinin qırılmasını, tonal dəyişməsinə və ya çirkli, qeyri səslərin ifasını eşidib müşahidə etməmişəm. Bu cür hallar bir çox tanınmış müğənnilərdə olduğu halda, onun səsi sanki ustalıqla köklənmiş bir musiqi aləti idi. Onun çox mükəmməl, həssas, harmonik eşitmə qabiliyyəti var idi. Bir eşitmə ilə notsuz, düzgün intonasiya və harmoniyalarla özünü fortepianoda müşayət edə bilirdi. Hansı ki, 11 illik xüsusi musiqi məktəbinin fortepiano sinifini bitirib, vokal təhsilini davam etdirən bir çox müğənnilər təhsil bazasına baxmayaraq, bu uzlaşdırmanı-

özünü müşayiəti bacarmırlar. Əlbəttə ki, bu onun professionallığından irəli gəlirdi.” – bu fikirlər uzun müddət Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji fəaliyyət göstərmiş, pianoçu, pedaqoq Yelena Perevertaylonun xatirələrindəndir. [Sevinc İbrahimova “Kamil sənətkar heç zaman ölməz!” “Musiqi Dünyası” 3/76 2018]

“Musiqi Konservatoriyasında təhsili ilə yanaşı, 1962-ci ildə, o zaman Azərbaycan Opera Teatrının direktoru olmuş, tanınmış dirijor və bəstəkar Maestro Niyazi Əli Haqverdiyevin səsini eşitdikdən sonra, onun Opera Teatrına qəbul olmasına qərar verir. Tezliklə burada teatr kollektivinin, xüsusəndə baş rejissor Şəmsi Bədəlbəylinin etibarını qazanan Əli, təhsili ilə yanaşı, çox həvəslə teatrda işə başlayaraq bütün yaradıcılığını buraya bağlayır. Üzeyir Hacıbəyovun “Arşın mal alan” operettasında Soltan bəy partiyası ilə başlayan debutundan sonra repertuarı Azərbaycan, Rus və Avropa operalarından aparıcı və epizodik rollarla genişlənir. Ü.Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operasında Nofəl, “Koroğlu”da Həsən xan, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl”da Aslan şah, A.Borodinin “Knyaz İqor”da Qalitski, Ş.Qunonun “Faust”da Mefistofel, Puççininin “Toska”da Skarpiya, C.Verdinin “Otello”da Yaqo, “Riqoletto”da Riqoletto obrazlarını tamaşaçılar sevrək izləmişdir.” [3.Кафарова Али Ахвердиев Баку 2003]

“Bəli, məhsuldar repertuara malik olsa da Əlinin operada ən böyük və sevimli rollarından biri Riqoletto obrazı idi. O, professional rəssam kimi obraza uyğun özünə qrim edir və hətta geyimini də əsaslı şəkildə korrektə edirdi. Onun Riqolettosu əsl mənada bəstəkar C.Verdi və əsərin müəllifi V.Hüqonun (Kral Əylənir) düşünüb yaratdığı kimi avtentik idi. O zaman klassikaya və müəlliflərə böyük hörmət var idi. Artistlər öz qəhrəmanlarının daxili aləminin dərinliyinə girib öyrənməyə, müəllifin hər kiçik qeydinə diqqət etməyə can atırdılar. Onun Riqolettosu qozbel, axsaq və başlanğıcdan artıq faciəli fiqur idi. Əli bütövlüklə özünü bu rola təslim edirdi. Bu tamaşada onu dəfələrlə izləmişəm” – [Yelena Perevertaylonun xatirələri. Sevinc İbrahimova “Kamil sənətkar heç zaman ölməz!” “Musiqi Dünyası” 3/76 2018]

Çox təəssüfki “Riqoletto” operasının nə video, nə də səs yazısı qalmamışdır. Amma bütünlüklə lentə alınaraq arxivdə saxlanılan

M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operası Ə.Haqqverdiyev ustalıqı haqqında deyilənlərin həqiqət olduğunun əyani sübutudur. Azərbaycan opera sənətinin ən gözəl, qəhrəmani-dramatik nümunəsi olan bu opera tamaşası boriton səsli solistlərin imkanlarının geniş təqdimatı üçün ən layiqli vasitədir. Bu obrazla adı tarixə düşmüş A.Bünyatzadədən sonra, onu özünün müəllimi hesab etmiş Ə.Haqqverdiyevin yanaşması məncə daha təkmil, daha dolğun, daha möhtəşəmdir. Qrim, mimika və jestlər dinamikası aktyorluq, vokal ifa tərz, ansambllarda səsi ustalıqla aparma bacarığı, obrazın daxili aləmini yaşayıb duyaraq, həssaslıqla tamaşaçıya çatdırılma qabiliyyəti ilə və bütün sadalanan keyfiyyətləri uzlaşdırıb birləşdirmək məharəti “Riqoletto” obrazı haqqında deyilən fikirləri təsdiqləyir. Əlavə olaraq milli xəlqilik keyfiyyətləri də obrazı müthiş və parlaq edir. Mənfur vəzirin hiyləsinə uyan Aslan şahın şəhənə obrazını yaradan “müəllif-sənətkar”, obraza yaradıcı yanaşaraq, qəhrəmanının şöhrətpərəstlik, tax-taca həris sevgi, onu itirmə qorxusundan yaranan həyacanını, dalgınlıq və pərişanlığını hiyləgər vəzir qarşısında acizliyini, bütün bunlara qarşı qoyulan səsindeki ürpədic “bəlamdır” – titrəyişli atalıq hissi, övlad sevgisini, ölüm səhnəsinə aparən yüksəliş xəttini və qəfləti yerə çırpılıb obrazın inkişafını tamamlayaraq, şahın obrazlı portretinə ustalıqla nail olur. Tamaşaçısında maraq və gözyaşı yaradacaq qədər həssas, mükəmməl aktyor yanaşması, sənətkar axtarışının məhsulu – novatorluğu deyilmi? O qəhrəmanının obrazını bütün varlılığı ilə yaşayıb tamaşaçısına çatdırmağa çalışırdı.

Ümumiyyətlə, zamanının sevilən və seçilən bu sənətkarının geniş və müxtəlif istiqamətli – opera və kamera müğənnisi kimi, pedaqoji, rəssamlıq, kino aktyorluğu fəaliyyətinin hər biri ayrı-ayrılıqda maraqlı məqamlarla zəngin araşdırılma obyekt, müxtəlif incəsənət sahələrinin bir naturada inikası kimi, Əli Haqqverdiyevin bədii yaradıcılığında sinestiziyanın təzahür formalarını tədqiq etməyə imkan yaradır. Zamanının tanınmış sənətkarı, Azərbaycanın əməkdar artisti, Azərbaycan vokal məktəbinin görkəmli nümayəndələri arasında qüdrətli səs və entuziazmı ilə seçilərək bir tarixə çevrilmiş Əli Haqqverdiyev sənəti, bu gün də sevilərək xatırlanır, dinlənir və hörmətlə anılır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. “Bakı” qəzeti, 31.05.1975 “Həsən xanın yeni ifaçısı”
2. Hacızadə H. “Azərbaycan vokal sənətinin banisi – Bülbül” Azərbaycan Milli Konservatoriyası “Konservatoriya” №4 2017
3. İbrahimova S. “Kamil sənətkar heç zaman ölməz!” “Musiqi Dünyası” 3/76
4. Насирова К. “Мастера вокаль ного искусства Азербайджана” I том Баку-2020
5. Кафарова З. Али Ахвердиев Баку 2003

“BƏSTƏKAR VƏ ZAMAN” ANLAYIŞININ, AZƏRBAYCAN VOKAL İFAÇILIQ MƏKTƏBİNİN GÖRKƏMLİ NÜMAYƏNDƏSİ ƏLİ HAQVERDİYEV SƏNƏTİNDƏ TƏZAHÜRÜ

Xülasə

“Bəstəkar və Zaman” anlayışı ifaçılıq sənəti, xüsusən də Azərbaycan vokal ifaçılığı sənətinin perspektivli inkişafına təsirindən yan keçməmişdir. Dahi Ü.Hacıbəyovun operalarının tələbindən doğan vokal ifaçıları ehtiyacı və problemi, zamanında böyük bəstəkarın planlı və səmərəli zəhməti hesabına qısa bir vaxtda öz həllini taparaq, xalq tərəfindən sevilən və tanınmış vokal ifaçıları pleyadasının və vokal məktəbinin formalaşmasına gətirib çıxartmışdır. Bu məktəbin görkəmli nümayəndələrindən olan Ş.Məmmədova, Bülbül, A.Bünyadzadə Ü.Hacıbəyov ənənələrini davam etdirərək tələbkarlıqla yeni nəsil sənətkarların yetişməsində gərgin və səylə mübarizə aparmışlar. Bu məktəbin layiqli nümayəndəsi güclü, dramatik bas-bariton səslili Əli Haqverdiyevin bədii yaradıcılığında sinestiziyanın təzahür formaları araşdırılma obyektinə kimi təqdim olunur.

***Açar sözlər:** zaman, bəstəkar, vokal, ifaçılıq, bas-bariton, sənətkar, sinestiziya.*

ПОНЯТИЕ КОМПОЗИТОР И ВРЕМЯ, ОТРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ПРЕДСТАВИТЕЛЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ АЛИ ХАГВЕРДИЕВА

Резюме

Понятие «Композитор и Время» не избежало влияния исполнительского искусства, особенно перспективного развития вокально-

исполнительского искусства в Азербайджане. Потребности и проблемы вокалистов, рожденные запросами великих опер У.Гаджибекова, были решены в короткие сроки благодаря планомерной и эффективной работе великого композитора, что привело к формированию вокальной школы, плеяды популярных и хорошо известных вокалистов. Видные представители этой школы – Ш.Мамедова, Бюльбюль, А.Буньядзе продолжая традиции У.Гаджибекова, упорно боролись за воспитание нового поколения художников. В творчестве достойного представителя этой школы, с сильным, драматическим бас-баритоновым голосом Али Ахвердиева, в качестве объекта исследования представлены формы синестезии.

***Ключевые слова:** время, композитор, вокал, исполнение, бас-баритон, артист, синестезия.*

THE CONCEPT OF COMPOSER AND TIME, A REFLECTION OF THE CREATIVE PRINCIPLES OF ALI HAGVERDIYEV, A REPRESENTATIVE OF THE AZERBAIJANI VOCAL PERFORMING SCHOOL

Summary

The concept of "Composer and Time" has not escaped the influence of performing arts, especially the promising development of vocal and performing arts in Azerbaijan. The needs and problems of the vocalists, born from the requests of the great operas of U.Gadzhibekov, were resolved in a short time thanks to the systematic and effective work of the great composer, which led to the formation of a vocal school, a galaxy of popular and well-known vocalists. Prominent representatives of this school – Sh. Mammadova, Bulbul, A.Bunyadzade, continuing the traditions of U. Hajibayov, stubbornly fought for the education of a new generation of artists. In the work of a worthy representative of this school, with a strong, dramatic bass-baritone voice, Ali Akhverdiev, forms of synesthesia are presented as an object of study.

***Key words:** time, composer, vocal, performance, bass-baritone, artist, synesthesia.*

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO MƏCMUƏLƏRİNDƏ RƏQS JANRINA MÜRACİƏT

Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığının üslub yönümünü şərtləndirən bədii faktlardan biri də rəqsdir. Bəstəkarların fortepiano yaradıcılığında istər konkret xalq rəqsinin adını daşıyan, istər eyni adlı rəqslərin obrazını, bədii semantikasını daşıyan, istər “Rəqs” adlanan, istərsə də bədii işlənmə ilə təqdim olunan rəqs əsaslı əsərləri müşahidə edə bilirik. Başqa sözlə, xalq rəqslərinin özünəməxsus janr, forma, üslub, obraz, melodiya, intonasiya, məqam, ritm xüsusiyyətləri fortepiano yaradıcılığının bədiiiliyi ilə vəhdət təşkil edərək, Azərbaycan fortepiano rəqslərinin maraqlı nümunələrinin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Bu təzahür formaları bəstəkarların fortepiano üçün yazılmış miniatur silsilələrində də özünü büruzə verir. Belə silsilələrdən biri də bəstəkar Musa Mirzəyevin yaradıcılığında yer almışdır.

Görkəmli bəstəkar, Xalq artisti, professor Musa Mirzəyev fortepiano yaradıcılığında müxtəlif rəqs janrlarına müraciət edərək, rəqs mövzularında gözəl əsərləri yaratmışdır. Bəstəkarın Naxçıvan folkloru əsasında fortepiano üçün yazdığı pyeslər musiqişünaslıq təhlili üçün maraq doğurur. Naxçıvan yallılarının pianistik təfsirində məlum yallı rəqsləri müəllifin fərdi üslubunun təsirinə məruz qalır. Müəllif yallı rəqsləri üzərində fortepiano işləməsi deyil, öz üslubuna uyğun üç sərbəst pyes yazmışdır. Bu pyeslərdə M.Mirzəyevin homofon-harmonik üslubu maraq doğurur. Digər tərəfdən, yallıların iki bölmədən ibarət olması məlumdur. Belə ki, birinci hissədən sonra ikinci hissədə melodiya daha sürətlə və fərqli ritmlə ifa olunur. M.Mirzəyev yallının bu forma xüsusiyyətini nəzərə alaraq, “Yallı” (“Xorovod”) adlandırdığı pyesləri də folklorda olduğu kimi iki bölmədən ibarət yazmışdır. Təhlil üçün üçüncü “Gənclik albomu” məcmuəsindən “Yallı” pyesi üzərində dayanaq [Mirzəyev, 1989].

Bu pyes qədim “Köçəri” yallısı əsasında bəstələnmişdir. Pyes yallı rəqsinin ölçüsünə uyğun olaraq, 2/4 ölçüdə, *Moderato energico* tempində və g-moll tonallığında yazılmışdır. “Köçəri” yallısının şur məqamında qurulduğunu nəzərə alsaq, deyə bilərik ki, bəstəkar pyesdə yallının məqam xüsusiyyətlərindən haroniyada və kadanslarda bəhrələmişdir.

Pyes dörd xanəli girişdən və dörd xanəli kodadan ibarətdir.

Birinci bölmə iki hissəli quruluşa malikdir: $A+A_1$. Dörd xanəli girişdə pyesin 2/4 vəznı, ritmik quruluşu və məqam-tonallığı təqdim olunur:

Pyesin birinci periodu iki cümlədən ibarətdir: $4x+6x$. Birinci cümlə iki frazadan təşkil olunmuşdur. Frazalar iki xanəlidirlər və təkrar olunurlar: $a+a$. Təkrar olunan iki fraza dörd xanəli cümləni əmələ gətirir: birinci cümlə $= a+a = 2x+2x = 4$ xanə (cümlə). İkinci cümlə altı xanəlidir. Lakin bu cümlə qeyri-kvadrat quruluşdadır. Belə ki, ikinci cümlə iki frazadan təşkil olunmuşdur və hər fraza üç xanəlidir: $3x+3x$. Bu cümlənin frazaları da təkrar quruluşludur. Beləliklə, birinci cümlədə A periodu girişdən və iki cümlədən təşkil olunmuşdur.

A (period) = giriş (4x) + (a+a)=giriş + (2x+2x)+ (3x+3x) = giriş + 4x+6x = 14x.

Birinci bölmədə A_1 periodu eynilə A periodunun bir oktava yuxarı səslənməsidir. A_1 əvvəldə dörd xanəli giriş yenə də, lakin oktava yuxarı səslənir. İkinci bölmə yallı rəqslərinin quruluşunua uyğun olaraq, daha sürətli tempdə (*allegro*) və 6/8 ölçüdə qurulmuşdur. Birinci bölmədə 2/4 ölçüyə tabe olan yallı melodiya, ikinci bölmədə 6/8 vəznini quruluşuna uyğunlaşdırılır. İkinci bölmədə daha tez tempdə və 6/8 vəznə qurulan pyesdə quruluş baxımdan heç nə dəyişmir. Belə ki, bu bölmə də dörd xanəli girişdən, üç cümləli perioddan və onun oktava təkrarından ibarətdir:

A_1 periodunda girişdən sonra dörd xanədən ibarət birinci cümlə bu bölmədə yenə də dörd xanədə, lakin 6/8 vəznə melodik və ritmik variantlılığa məruz qalır. İkinci cümlə də altı xanəlidir ($3x+3x$), lakin bu bölmədə ikinci cümlə yallı rəqsinin forma xüsusiyyətlərinə görə melodik və ritmik variantlaşmaya məruz qalır:

A₁ periodu növbəti dəfə girişlə birlikdə oktava yuxarı təkrar olunur. Daha sonra dörd xanəli koda “Yallı”nın ilk melodik cümləsinin variantı üzərində bir neçə dəfə motiv təkrarları ilə səslənir. Kodada unison melodiya xalq rəqs instrumentalizminə əsaslanır. “Yallı” pyesi “Köçəri” yallısının kadensiyası ilə, şur məqamını təsdiq edən kadensiya ilə bitir. Dörd xanəli kodaya əyani nəzər salaq:

Musa Mirzəyevin “Gənclik albomu”na “Lirik rəqs”, “Vals” adlı rəqs əsaslı pyeslər də daxildir. “*Bütün bu pyeslər parlaq rəqsvari başlanğıcı özündə ifadə edir*” [Seyidov, 1992, s.97].

Pyeslər silsiləsində dördüncü yerdə qərarlaşan “Lirik rəqs” özündə həzin xarakterli solo qadın rəqsinin cəhətlərini birləşdirir. Musiqi dilinə nəzər saldıqda ostinato basın müşayiətində səslənən lirik melodiyanın milli məqam-intonasiya əsasını ilk xanələrdən duymaq mümkündür. İkinci oktavanın “e” səsindən başlayan melodiya xalq musiqisinə xas olan incə melizmlərlə zəngindir. Aşağı istiqamətlənən melodik hərəkət pyesin tonik mərkəzinə “h” səsinə doğru hərəkət edir, hansı ki, bu səs əvvəldən sona qədər bas partiyasında 6/8 metr ölçüsünə xas qruplaşma ilə ostinato şəklində təkrar edilir. Qeyd edək ki, belə müşayiət forması Fikrət Əmirovun “Sevilin rəqsi”, Q.Hüseynlinin “İlk məhəbbət”, “Ay işığında” miniatürlərində də müşahidə edilir və ümumiyyətlə Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi dili üçün səciyyəvidir. Bas və melodiya ilə yanaşı, pyesdə orta xətt də yera alır ki, onun mövqeyi burdon səsləri saxlamaqla səciyyəvidir. Bu səslər sanki, balabanda səslənən xalq rəqsinin digər balaban tərəfindən dəm səsi tutaraq müşayiət etməsini xatırladır. Bas partiyası isə bir növ zərb müşayiətinin funksiyasını yerinə yetirmiş olur.

Görkəmli bəstəkar, Xalq artisti, professor Cövdət Hacıyev Azərbaycan professional fortepiano musiqisini öz yaradıcılığı ilə zənginləşdirmişdir. Özünəməxsus fərdi üsluba malik olan bəstəkarın yaradıcılığında bir sıra fortepiano əsərləri vardır ki, onlardan biri də silsilə miniatür pianizminə aid olan “Musiqi lövhələri”dir. Bu silsilə T.Seyidovun “Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки” (Azərbaycan fortepiano musiqisində janrlar) monoqrafiyasında təhlil edilmişdir. “*C.Hacıyevin bu silsiləsi özündə xarakterik mən-*

zərəldən ibarət süitani xatırladır-bəziləri daha inkişafı, bəzilərisə lakonik, bir qismi ifadəli və parlaq xarakterə malikdir. Bu baxımdan silsiləyə verilən ad özünü tamamilə təsdiqləmiş olur. Bununla belə bəstəkar təsviri keyfiyyəti təqlidlə deyil, məhz musiqi ifadə vasitələrinin köməyi ilə əldə edir” [Seyidov, 1992, s.109].

Bu silsiləyə səkkiz pyes daxildir. Onlardan yeddinci pyes “Ağır rəqs” adlanır. “Ağır rəqs” pyesi “Musiqi lövhələri” silsiləsinin “Əfsanə” və “Nağıl” pyələrindəki lirik mövzunun və epik üslub xəttinin davamıdır. Pyes proqramlı səciyyə daşıyır. Bu pyes digər iki pyes kimi minor tonallığındadır, konkret olaraq h-moll tonallığında yazılmışdır. Pyes xalq rəqs yaradıcılığındakı ağır və lirik qadın rəqsləri üslubunda yazılmışdır. Bunu ağır temp, 3/4 ölçüsü və lirik melodizm də təsdiq edir. Bəstəkar rəqsin melodiyasındakı lirizmi sona qədər saxlayır.

Pyesin əsas xüsusiyyətlərindən biri əvvəldən axıra qədər sol əldə lirik qadın rəqslərinə xas olan ritmik ostinatlılığın saxlanmasıdır. Ritmik ostinatlıq pyesin proqramlı səciyyəsini, başqa sözlə lirik rəqsvariliyi ifadə edir. Əvvəldən sona qədər basda səslənən 3/4 ölçüdə metr-ritm fiquru aşağıdakı kimidir:

Lakin sol əldə tonika pilləsində “h” səsinin saxlanması xalq instrumental rəqs musiqisinə xas olan “dəm saxlamaq”, “kök saxlamaq” rolunu yetirir. Əsər bas registrdə sol əldə yuxarı xətdə “h” səsinin aşağı xətdəki çərək pauzanın əvvəl səsləndiyini nəzərə alsaq, o zaman metr-ritm ostinatı aşağıdakı kimi göstərilə bilər:

Bu xüsusiyyətləri nəzərə alaraq demək olar ki, bəstəkar sol əldə daim səslənən bu metr-ritm ostinatlılığı ilə xalq rəqsinin müşayiət edən zərb alətinin ritmik çalğısını imitasiya etmişdir.

“Ağır rəqs” sadə üçhissəli formadadır: ABA. İki xanəli girişdə sol əldə ostinat metr-ritm fiquru səslənir. Giriş dinləyicini həm rəqsvari ölçüyə, həm rəqs melodiyasına, həm də tonallığına hazırlayır. Pyesin birinci hissəsi (A) nəqli üslubda aramla səslənən melodiyadan ibarətdir. Melodiya üçün təkrar intonasiyalar səciyyəvidir. İkinci hissənin (B) məzmununu reçitativ xarakterli və muğam üslublu melodiya təşkil edir. Maraqlıdır ki, sağ əldə improvizə üslublu melodiya sol əldə dəqiq ritmik ostinatlı fiqurla müşayiət olunur. Üçüncü hissə (A)

qısaldılmış şəkildə ifa olunan reprizadır. Pyes kiçik koda ilə tamamlanır. *“C.Hacıyevin «lövhələr»ində bədii cəhətlər uğurla və üzvi surətdə növbələşir. Onlar musiqi zövqünün tərbiyəsində son dərəcə zəruri olub, pedaqoji tələblərə cavab verir və musiqi təfəkkürü – nüin inkişafına, eləcə də ifaçılıq bacarıqlarının təkmilləşdirilməsinə – sinəfəal şəkildə imkan yaradır”* [Seyidov, 2016, s.252].

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli təmsilçilərindən biri, Xalq artisti Tofiq Quliyevin yaradıcılığı müasirliklə milliliyin sintezinə əsaslanan gözəl əsərlərdən ibarətdir. Bəstəkarın uşaq musiqi məktəbləri üçün yazdığı “Cəmilənin albomu” fortepiano məcmuəsi [Quliyev, 1987] tədris repertuarına daxil edilərək, məktəblilərin musiqi-estetik tərbiyəsində müsbət rol oynayır. Qeyd edək ki, bu məcmuəyə 12 pyes daxildir. (not ssilka) Onlardan üç pyes rəqs janrında yazılmışdır: “Ləzginka” (N3), “Lirik vals” (N6), “Rəqs” (7). *“Hər bir pyesdə bəstəkar müəyyən xarakteri özündə ifadə edən parlaq obraz səciyyəsi yaratmışdır, burada həm mahnıvari, həm qətiyyətli rəqs, həm də məişət səhnələrini ifadə edən miniatürlər yer almışdır”* [Seyidov, 1992, s.142].

“Ləzginka” məşhur “Qaytağı” əsərinin texniki cəhətdən asanlaşdırılmış sadə variantıdır. Məlumdur ki, T.Quliyevin fortepiano üçün “Qaytağı”sı populyar olduğu qədər də, forma, melodiya və harmoniya baxımından mürəkkəb, ifa baxımından olduqca virtuoz və çətin bir əsərdir. Bu əsər professionl pianoçuların repertuarına daxildir. Müəllif əsərin asan və qısa variantını tərtib edərək, musiqi məktəblərinin şagirdlərinin qavraya bilməsi üçün uşaq pyesi kimi silsiləyə daxil etmişdir. “Ləzginka” ifadəsi Qafqaz xalqlarında şıdırığı, sürətli kişi rəqslərinə verilən addır. Müəllif “Qaytağı” pyesinin xalq rəqslərimizə xas olan şən ovqatlı sürətli melodiyasına uyğun olaraq, uşaq pyesinə belə ad vermişdir.

“Ləzginka” C-dur tonallığındadır. Pyes *Allegretto* tempində 8/12 ölçüdə ifa olunur. Bəstəkar pyesi “do” Rast məqamında yazmışdır və bu milli ladin melodiya, məqam intonasiyalarından bəhrələnmişdir. Pyesin şən, gümrəh, nikbin ovqatı da onun sürətindən, ritmindən, məqam və tonal quruluşundan irəli gəlir.

Pyes sadə ikihissəli formada yazılmışdır və koda ilə bitir: AB+CB+koda.

Bu pyesdə birinci hissə (AB) və ikinci hissə (CB) hər biri iki cümlədən ibarət period formasından ibarətdir. Birinci periodun birinci cümlə (A) dörd xanəlidir və repriza işarəsi ilə təkrar olunur. Birinci cümlə iki frazadan təşkil olunmuşdur. Müəllif frazaların hər birini liqalayaraq, onları bir-birindən ayırmışdır. Birinci cümlənin iki xanəli frazası f və aksentlərlə başlayır. “Do” mayəli rast məqamına xas olan “a-as”, “e-es” alterasiyaları melodiya milli intonasiyalar aşılır:

İkinci fraza birinci frazanın təkrarı olub tonikada bitir. Hər iki frazada sol əldə eyni harmonik ardıcılıq tətbiq olunmuşdur. İkinci frazada birinci cümlə tamamlanır və repriza ilə təkrar olunur. Birinci cümlədə frazaların (g-c) istiqamətində x.4 sıçrayışı ilə başlaması melodiya xüsusi milli ahəng verir.

İkinci cümlə – B cümləsi də dörd xanəlidir və repriza vasitəsilə təkrar olunur. Cümlə iki frazadan təşkil olunmuşdur: $2x+2x$. Bu cümlədə artıq frazalar deyil, bir xanəli motivlər liqalanaraq, bir-birindən ayrılmışdır. Çünki hər motiv müstəqil melodik ifadəyə malikdir. Cümlədə dörd motiv vardır. Diqqət etsək, ikinci cümlə sekvensiya quruluşuna malikdir. Hər motiv bir sekvensiya həlqəsini təşkil edir və ümumən cümlə dörd sekvensiya həlqəsindən ibarət olur. Beləliklə, ikinci cümlə sekunda intervalı ilə pilləvari sekvensiyalardan ibarətdir və tonikada bitir. Bununla həm də “Ləzginka” pyesinin iki cümlədən ibarət birinci periodu tamamlanır.

İkinci period C+B quruluşuna malik olub, iki cümlədən ibarətdir. İkinci periodun birinci cümləsi yeni melodik material üzərində qurulmuşdur. Bu hissədə də cümlə dörd xanədən qurulmuşdur və iki frazadan ibarətdir və C-dur tonallığının subdominant pilləsinə (f) və tonallığına yönəlmə özünü göstərir. Birinci periodda müşahidə olunan x.4 sıçrayışı (g-c) ikinci periodda da vardır. Lakin bu periodun birinci cümləsində sıçrayış C-dur tonallığının I-IV pillələri arasındadır ki, bu da IV pilləyə yönəlmə effekti yaradır. Daha sonra pyesdə ikinci periodun ikinci cümləsi – B cümləsi ifa olunur. Bu cümlə eynilə birinci periodun B cümləsini təkrar edərək, sekvensiyalarla

qurulur. Nəhayət, pyesi oktava yerdəyişməsi ilə təkrar olunan iki frazadan olunan iki frazadan ibarət koda tamamlayır. Sonuncu xanəndə T-D-T ardıcılığında qurulan “c-g-c” hərəkəti pyesə yekun vurur. Lakin bəstəkar bu xanəndə “g” notunu “fis” ilə birləşdirərək, özünəməxsus yumşaq dissonans səslənmə yaradır. Bu səslənmə pyesin gümrəh, şən rəqs xarakterini tamamlayır.

Beləliklə, yaradıcılığına nəzər saldıığımız miniatürlərdə bəstəkarlar rəqs musiqisini ən müxtəlif üsul və vasitələrlə təcəssüm etdirməyə çalışaraq, ümumi silsilənin rəngarəng obrazlar aləmini yaratmağa müyəssər olmuşlar. Rəqs adlanan bir sıra pyeslərdə diqqət çəkən məqam bəstəkarların daha çox milli meyarlara üstünlük verməsi ilə səciyyəvidir. Bununla belə, xalq rəqsləri ilə sıx bağlılıq həm də adına hər hansı bir rəqsi ifadə edən pyeslər də müşahidə olunur. Təhlil etdiyimiz nümunələrdə xalq rəqs musiqisinin səciyyəvi cəhətləri həm də tipik ritmlərin, ostinatolu bas, nəfəsli alətlərdə ifaçılıq ənənələrini xatırladan müşayiət tərz, milli məqam-intonasiya əsasının parlaq təzahürü, proqramlılıq və s. ilə özünü göstərmiş olur. Bu da bir daha rəqs musiqisinin bəstəkarlar üçün zəngin və çoxcəhətli imkanlar yaratdığını, eyni zamanda milli üslub meyarlarının xalq yaradıcılığı ilə dərin bağlarının olduğunu üzə çıxarmış olur.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Hacıyev, C.İ. Musiqi lövhələri. Fortepiano üçün [Notlar] / C.İ.Hacıyev. – Bakı: İşıq, – 1982. – 21 s.
2. Seyidov T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı / T.M.Seyidov. - Bakı: Təhsil, - 2016. - 336 s.
3. Алиева, Л.М. Фортепианные циклы композиторов Азербайджана (вопросы эволюции жанра и стиля): / автореферат дис. Кандидата наук / – Баку, 2004. – 29 с.
4. Кулиев Т. Альбом Джамили / Т. Кулиев. - Москва: Советский композитор, - 1987. - 34 с.
5. Мирзоев М.А. Юношеский альбом / М.А. Мирзоев. – Москва: Музыка, - 1966. - 27 с.
6. Сеидов, Т.М. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки / Т.М.Сеидов. – Баку: Шур, – 1992. – 307 с.

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPİANO MƏCMUƏLƏRİNDƏ RƏQS JANRINA MÜRACİƏT

Xülasə

Məqalə Azərbaycan bəstəkarları Musa Mirzəyev, Cövdət Hacıyev və Tofiq Quliyevin fortepiano məcmuələrində rəqs janrının istifadəsinə həsr edilmişdir. Rəqs janrı fortepiano musiqisində özünü daha çox miniatür formalarda göstərir. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano silsilələrində, eləcə də ayrı-ayrı pyeslərdə rəqs həm janr, həm də obraz-emosional məzmununun səciyyəsi kimi özünü göstərir. Məqalədə M.Mirzəyevin “Gənclik albomu”ndan “Yallı”, “Lirik rəqs”, C.Hacıyevin “Musiqi lövhələri” silsiləsindən “Ağır rəqs”, T.Quliyevin “Cəmilənin albomu” məcmuəsindən isə “Ləzginka” pyesləri təhlilə cəlb edilmişdir. Təhlil zamanı pyeslərin forma, harmonik və melodik dilinin ifadə vasitələri, eləcə də rəqs musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətlərinin tətbiqi məsələləri işıqlandırılmışdır.

***Açar sözlər:** rəqs, fortepiano, silsilə, miniatür, Musa Mirzəyev, Cövdət Hacıyev, Tofiq Quliyev*

ОБРАЩЕНИЕ К ТАНЦЕВАЛЬНЫМ ЖАНРАМ В ФОРТЕПИАННЫХ СБОРНИКАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

В статье рассматриваются приемы использования танцевального жанра в фортепианных сборниках азербайджанских композиторов Мусы Мирзоева, Джовдата Гаджиева и Тофика Гулиева. Танцевальный жанр проявляется в фортепианной музыке в более миниатюрных формах. В фортепианных сериях азербайджанских композиторов, как и в отдельных пьесах, танец проявляется как особенность жанрового, так и образно-эмоционального содержания. В статье анализируются пьесы «Яллы», «Лирический танец» из «Молодежного альбома» М.Мирзаева, «Тяжелый танец» из серии «Музыкальные доски» Дж.Гаджиева и «Лезгинка» из сборника Т.Гулиева «Альбом Джамили». В ходе анализа были освещены вопросы формы пьес, средств выражения гармонического и мелодического языка, а также применения элементов характерной танцевальной музыки.

***Ключевые слова:** танец, фортепиано, серия, миниатюра, Муса Мирзоев, Джовдат Гаджиев, Тофик Гулиев.*

THE DANCE GENRE IN PIANO COLLECTIONS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary

The article deals with the methods of using the dance genre in the piano collections of Azerbaijani composers as: Musa Mirzoev, Jovdat Hajiev and Tofik Guliyev. The dance genre manifests itself in piano music in more miniature forms. In the piano series of Azerbaijani composers, as well as in individual plays, dance manifests itself as a feature of both genre and image-emotional content. The article analyzes the plays "Yalli", "Lyric dance" from M.Mirzayev's "Youth album", "Heavy dance" from J.Hajiyev's "Music boards" series, and "Lezginka" from T.Guliyev's "Jamila's album" collection. During the analysis, the issues of the form of the plays, the means of expression of the harmonic and melodic language, as well as the application of the characteristics of dance music were highlighted.

Keywords: *Musa Mirzayev, Jovdat Hajiyev, Tofiq Guliyev, dance, piano, series, miniature.*

İsgəndərli Aynur

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı,
Azərbaycan Respublikası Müdafiə Nazirliyi Əlahiddə*

*Nümunəvi Orkestrinin solisti
Aynurisgenderli.a@gmail.com*

FİRƏNGİZ ƏHMƏDOVANIN REPERTUARINDA MÜSLÜM MAQOMAYEVİN OPERALARINDAKI QADIN OBRAZLARININ İFA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Görkəmli Azərbaycan opera müğənnisi Firəngiz Əhmədova Azərbaycan vokal sənətinin inkişafında böyük əhəmiyyət kəsb edən ifaçıdır. Azərbaycanın ilk professional qadın müğənnisi olan Şövkət Məmmədovanın vokal məktəbinin yetirməsi olan Firəngiz Əhmədovanın opera müğənnisi kimi yetişməsində müəlliminin böyük zəhməti olmuşdur. Şövkət Məmmədova məktəbindən bəhrələnənlərdən, onun ilk davamçılarından biri də məhz Firəngiz Əhmədova idi. Lirik-

koloratur soprano səsə malik Şövkət Məmmədova tələbəsi Firəngiz Əhmədovanın lirik-dramatik soprano səsini yüksək qiymətləndirirdi və onun Azərbaycan vokal sənətinin inkişafında mühüm rolunu hələ tələbə vaxtlarından etibarən hiss etmişdir. Professional musiqiçilərin yüksək qiymətləndirdiyi lirik-dramatik soprano ifaçılarının parlaq nümayəndələrindən biri olan Firəngiz Əhmədovanın parlaq istedadı onun ilk ifalarından başlayaraq diqqəti cəlb edir. Həmin illərdə Azərbaycan opera səhnəsində Sona Aslanova, Səltənət Bağirova, Mariya Titarenko, Fatma Muxtarova kimi ifaçıların arasında seçilmək elə də asan deyildi. Firəngiz Əhmədovanın özünə qarşı tələbkərliyini, məsuliyyətini və eyni zamanda daxili narahatlığını hiss edən görkəmli opera ifaçısı Fatma Muxtarova ona tövsiyələrini vermiş və özündə inam hissinin formalaşmasında mühüm təsiri olmuşdur. 1927-1953 illərdə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının solisti olmuş Fatma Muxtarova sənətdə ilk addımlarını atan gənc Firəngiz Əhmədovaya böyük dəstək olaraq, müntəzəm şəkildə öz tövsiyələrini verirdi. Uzun illər sonra Firəngiz Əhmədova həmin məsləhətləri belə xatırlayırdı: *“Sənin elə səsin var ki, böyük müğənni olacaqsan. Heç kəsə, heç nəyə fikir vermə. Yoluna davam et”* [Firəngiz Əhmədovanın şəxsi arxivindən]. Həmin illərdə hər kiçik hadisəyə belə çox dərin həssaslıqla yanaşan Firəngiz Əhmədova güclü səsi, ifa mədəniyyəti, istedad və zəhməti ilə bu fikrin həqiqət olduğunu sübut etməyi bacarırdı və inamla yoluna davam edir. Mənalı yaradıcılıq yolunun başlanğıcında isə Firəngiz Əhmədova “Nərgiz” obrazı ilə səhnədə ilk addımlarına qədəm qoyur. M. Maqomayevin “Nərgiz” operası səhnəyə qoyulanda Firəngiz Əhmədova nə vaxtsa bu rolu özünün ifa edəcəyi haqqında düşünmürdü. Lakin bu operanın ilk tamaşasından 16 il sonra Firəngiz Əhmədova Nərgiz obrazı ilə sənətə gəlir. “Nərgiz” operasında Firəngiz Əhmədovanın tərəf müqabili Əlyar obrazının ifaçısı, kişi partiyalarının ən peşəkar ifaçılarından, eləcə də Azərbaycan vokal ifaçılıq məktəbini yaradanlardan biri olan Hüseynağa Hacıbababəyov olmuşdur. Xalq Artisti Hüseynağa Hacıbababəyov Nərgizin sevgilisi Əlyarın partiyasını ifa edirdi. Tamaşanın məşqlərində gənc Firəngiz Əhmədovanın təcrübəsiz olması, utancaqlığı çətinlik törədir.

İlk məşqdə hədsiz həyəcan keçirən, özünü itirən Firəngiz Əhmədova bütün çətinliklərin öhdəsindən məharətlə gəlir və son nəticədə dolğun obraz yaradaraq təqdim edir. Firəngiz Əhmədova xatirələrində qeyd edir ki, *“... bu sadəcə səhnədə iki ifaçının tərəfdaşlığı deyildi, həm də bizdən fərqli dövrdə yaşamış, fərqli mühitlərdə böyümüş iki insanın həyatı idi”* [Firəngiz Əhmədovanın şəxsi arxivindən]. Firəngiz Əhmədovanın aktyorluq istedadı, sənətinə vurğunluğu, inadkarlığı onun həyəcan və təcrübəsizliyinə üstün gəlir. Əsəri də, librettonu da dəfələrlə oxuyan Firəngiz Əhmədova Nərgiz obrazının hiss və həyəcanlarını, saflığını, yaşantılarını elə ilk ifasından başlayaraq dinləyicilərə çatdırmağı bacarır. Firəngiz Əhmədovanın Nərgiz obrazını mükəmməl şəkildə yaratmasında maestro Niyazinin, eləcə də Hüseynağa Hacıbəbəyovun da böyük köməyi olur. Və Firəngiz Əhmədova Nərgizin hiss və duyğularını yaşaya, onun sevgisini tamaşaçısına çatdırı bilər. Öz dövrünün tələbləriylə ayaqlaşan, inqilabi mübarizədə iştirak edən qətiyyətli, mərdanə, eyni zamanda zərif bir qız olan Nərgiz obrazı Firəngiz Əhmədovanın təqdimatında yeni səhnə həyatı alır.

Firəngiz Əhmədovanın səs tembri və ifa üsulları Nərgiz obrazının ifadə olunmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Firəngiz Əhmədova Nərgizin partiyasında olan milli-xalq melosuna və onun ladintonasiya məntiqinə əsaslanaraq lirik xarakteri qabarıq göstərməyə nail olmuşdur. Musiqişünas, professor S.Qasimova operanı belə şərh edir: *“Nərgiz” operası müasir mövzuda, ümumavropa tipli ilk Azərbaycan operalarından biridir. Operada xalq həyatının ümumi inkişafı fonunda Nərgiz obrazının xüsusiyyətləri qabarıq şəkildə verilir. Nərgiz obrazının xarakterinin dolğunluğunu yaratmaq məqsədi ilə bəstəkar milli-xalq intonasiyalarına xüsusilə üstünlük vermişdir”* [S.Qasimova, 2009, s. 248]. Nərgizin partiyası üçün səciyyəvi olan melodik ifadəlilik, geniş nəfəslilik Firəngiz Əhmədovanın ifaçılıq üsullarında parlaq təzahürünü tapmışdır. Nərgizin partiyasında milli-xalq musiqi dilinin quruluşunun özünəməxsus təzahürü kimi mahnıvarilik geniş mənada onun vokal-melodik üslubunu təşkil edir. Bəstəkar bir çox klassik operalarda olduğu kimi, əsas qəhrəmanın xalqla əlaqəsini, onun daxili aləmini açmaq üçün mahnı janrına müraciət etmişdir. Firəngiz Əhmədova xalq mahnı melosunun əsasını təşkil

edən yüksələn kvarta-kvinta intonasiyalarını operanın melodik mahiyyətinin müxtəlif variant dəyişikliklərində dərinlən göstərməyi bacarır. Onu da qeyd edək ki, bu intonasiyaların mənşəyini bəzi xalq mahnıları ilə müqayisədə görmək mümkündür. Bu cəhətlər operanın birinci pərdəsinin finalında, eləcə də dördüncü pərdədə Nərgizin ariyalarında qabarıq nəzərə çarpır. Belə ki, bu ariyalarda olan kvarta intonasiyaları xalq yaradıcılığı üçün səciyyəvidir. Firəngiz Əhmədova Nərgiz partiyasını ifa edərkən operanın səciyyəvi cizgilərinin geniş istifadə edilməsini, ideyanın açılmasında müasirliyin təcəssüm olunmasını məharətlə göstərməyə nail olmuşdur. Onu da qeyd edək ki, bu həmin dövrdə 1930-cu illərdə yazılan əsərlərin novator stilistik tendensiyalarının təzahürü idi. Məlumdur ki, operada xalq arasından çıxmış qızların igidliyini, səmimiliyini, məlahətini, sədaqətini özündə təcəssüm etdirən Nərgiz obrazının açılmasına xüsusi diqqət verilmişdir. Nərgiz obrazı bahar təbiətilə, kənd həyatı ilə sanki vəhdət təşkil edir. Klassik bəstəkarların ənənələrini davam etdirən Maqomayev öz qəhrəmanını onu əhatə etdiyi məişət mühitində təsvir edir. Nərgizi səciyyələndirən mahnı atmosferi də məhz buradan irəli gəlir. Təsadüfi deyildir ki, *“birinci pərdədən xor partiyasına Nərgizin mahnısının ayır-ayrı frazaları qoşulur. Xorun əsasını təşkil edən “Turacı” xalq rəqsinin poetik melodiyası Nərgizin siması ilə son dərəcədə həmahəngdir və ona xüsusi mülayimlik, səmimilik verir. Nərgizin xorla sonrakı epizodu xəyalpərəst, gərgin əhval-ruhiyyəlidir. “Çıxdım qaya başına” xalq mahnısının mövzusunı istifadə edən bəstəkar bütövlükdə obraz-xarakter, eləcə də variasiya-kuplet quruluşunu saxlamışdır”* [S.Qasımova, 2009, s. 248]. Nərgizin xorla mahnısı qəhrəmanın janr səciyyəsinə açsa da, sonradan səslənən birinci pərdədəki ariyası onun daxili aləmini, Əliyara olan sevgi hisslərini açır [S.Qasımova, 2009, s. 248]. Firəngiz Əhmədovanın ifasında bu ariyanın səciyyəvi cəhətləri çox böyük həssaslıqla açılmışdır. Belə ki, ariyanın giriş hissəsində çağırış intonasiyaları qəmgin əhval-ruhiyyə yaradır. Ariyanın başlanğıcının “Çoban-bayatı” ilə ritmik yaxınlığı (“Çoban-bayatı” muğam janrının növlərindəndir) melodiyanın muğam inkişafı prinsipini xatırladır (yüksəliş və dayaq nöqtəsinə qayıdış).

Firəngiz Əhmədova Nərgizin üçüncü pərdədəki “Qəmli mahnı” və dördüncü pərdədən ariyalarını məharətlə ifa etmişdir. Bu musiqi

nömrələri həm melodik məzmun, həm də tonallıq baxımından eynidir və bir qədər başqa əhval-ruhiyyəlidir, qəm-qüssə, üzücü məyusluq hissələrini ifadə edir. “Qəmli mahnı” Cəfərin, xalqın, Nərgizin partiyalarında da mərkəzi yer tutaraq janr birləşməsi mənasını verir.

Musiqi səciyyəsi baxımından yanaşdıqda Əliyarın partiyası Nərgizə yaxındır. Birinci pərdənin giriş hissəsində pastoral tərzli melodiya, Nərgizə öz məhəbbətini etiraf edən Əliyarın romantik, coşğun ariyası qəhrəmanın daxili aləmini, qəlbinin saflığını əks etdirir. Bu obraz Nərgizin partiyası ilə əlaqədardır.

Məlumdur ki, “Nərgiz” əsas qəhrəmanı xalq olan ilk Azərbaycan operasıdır. Firəngiz Əhmədova bu operada geniş ifadəli melodiyaları, hadisələrin inkişafının həcmi, ifa tərzini parlaq şəkildə təcəssüm etdirmişdir. Onu da qeyd edək ki, opera Nərgizin rəfiqə-lərinin – qızların səmimi xoru ilə başlayaraq, poetik mülayimliyi, təbiəti vəsf edən melodiyası ilə lirik-xalq mahnı-rəqslərinə yaxınlaşır.

“Nərgiz” operasında müvəffəqiyyətli çıxışından sonra Firəngiz Əhmədovaya Azərbaycan dastanı əsasında yazılmış eyniadlı “Şah İsmayıl”da Gülzarın rolu tapşırılır. Kəndli qızı Nərgizin gətirdiyi uğurdan fərlənlənən Firəngiz Əhmədovaya ərəb qəbiləsinin başçısının qızı Gülzarın partiyasını ifa etmək də nəsib olur. Firəngiz Əhmədovanın “məxməri” səsinin dramatik çalarları ona Gülzarın duyğularını ifadə etməkdə böyük dəstək olur.

Beləliklə, görkəmli opera ifaçısı Firəngiz Əhmədovanın yaradıcılığında Müslüm Maqomayevin operalarındakı əsas qadın partiyaları əhəmiyyətli yerlərdən birini təşkil edir. Opera sahəsindəki fəaliyyətinin ilk illərində bu əsas partiyaları ifa etməsi Firəngiz Əhmədovanın sənətdə ilk uğurlu addımlarını müəyyənləşdirmiş və sonrakı fəaliyyətində mühüm addım olmuşdur.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əliyeva, F.Ş. Açılmamış səhifələr: “Şeyx Sənan” operası // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2010. №3 (44), – s.16-20.
2. Əliyeva, F.Ş. Musiqi tariximizin səhifələri / F.Əliyeva. – Bakı: Adiloğlu, – 2003. – 282 s.

3. Əliyeva, F.Ş. Üzeyir Hacıbəyov. “Leyli və Məcnun” operası-XXI əsrdən bir nəzər // Bakı: Musiqi dünyası, – 2006. №1-2 (27), – s.40-48.
4. Hacıbəyov, Ü.Ə. “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər. Əsərləri, II cild. / Ü.Hacıbəyov. – Bakı: – 1965. – 412 s.
5. Hüseynova A.A. Müslüm Maqomayev. Oçerklər. A.A.Hüseynova. – Bakı: Çinar-çap, – 2003, – 92 s.
6. Hüseynova, N.S. Azərbaycanda opera ifaçılığı sənətinin inkişaf istiqamətləri // Bakı: Musiqi dünyası, – 2009. №1-2 (39), – s.153.
7. İbrahimova, N.A. Milli operanın təşəkkülündə muğam ifaçılarının rolu // Bakı: Musiqi dünyası, – 2007. №1-2 (31), – s.179-181.
8. Qasımova S. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. Dərslik // S.Qasımova. – Bakı: Adiloğlu, – 2009. – 248 s.
9. Qasımova S.C. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. Dərslik. / S.C.Qasımova. – Bakı: Adiloğlu, – 2009. – 245 s.
10. Firəngiz Əhmədovanın şəxsi arxivi.

FİRƏNGİZ ƏHMƏDOVANIN REPERTUARINDA MÜSLÜM MAQOMAYEVİN OPERALARINDAKI QADIN OBRAZLARININ İFA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə görkəmli opera ifaçısı Firəngiz Əhmədovanın yaradıcılığının ilk dövründə olan fəaliyyətindən bəhs olunur. Nəzərə çatdırılır ki, bu dövrdə Firəngiz Əhmədova görkəmli bəstəkar Müslüm Maqomayevin operalarında qadın obrazlarını yüksək peşəkarlıqla ifa etmiş və özünəməxsus ifa xüsusiyyətlərini nümayiş etdirmişdir. Məqalədə bildirilir ki, Azərbaycanın ilk qadın opera ifaçılarından olan Firəngiz Əhmədova lirik-dramatik səsə malik olub, bir çox operalarda özünəməxsus səs tembrli və yüksək peşəkarlığı ilə diqqəti cəlb etmişdir. Bu baxımdan F.Əhmədovanın Müslüm Maqomayevin operalarında ifa etdiyi “Şah İsmayıl”da Gülzar və “Nərgiz”də Nərgiz obrazlarını ifa etməsi ifaçılıq xüsusiyyətləri baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Məqalədə F.Əhmədovanın Azərbaycan vokal məktəbinin inkişafında xüsusi əhəmiyyət kəsb etməsi də vurğulanmışdır.

***Açar sözlər:** Firəngiz Əhmədova, vokal, opera, soprano, ariya, ifaçılıq xüsusiyyətləri.*

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ОПЕРАХ МУСЛИМА МАГОМАЕВА В РЕПЕРТУАРЕ ФИРАНГИЗ АХМЕДОВОЙ

Резюме

В представленной статье рассматривается деятельность известной оперной певицы Фирангиз Ахмедовой в первый период ее творчества. Отмечается, что в этот период Фирангиз Ахмедова с высоким профессионализмом исполнила женские образы в операх известного композитора Муслима Магомаева и продемонстрировала их уникальные исполнительские качества. В статье отмечается, что Фирангиз Ахмедова, одна из первых оперных певиц Азербайджана, обладала лирико-драматическим голосом и привлекала внимание во многих операх своим уникальным тембром и высоким профессионализмом. С этой точки зрения исполнение Ф.Ахмедовой Гульзар в «Шах Исмаил» и Наргиз в «Наргиз» в операх Муслима Магомаева имеет особое исполнительское значение. В статье также подчеркивается особое значение Ф.Ахмедовой в развитии Азербайджанской вокальной школы.

Ключевые слова: *Фирангиз Ахмедова, вокал, опера, сопрано, ария, особенности исполнения.*

FEATURES OF THE PERFORMANCE OF FEMALE IMAGES IN THE OPERAS OF MUSLİM MAGOMAYEV IN THE REPERTOIRE OF FIRANGİZ AKHMEDOVA

Summary

The presented article discusses the activities of the famous opera singer Firangiz Akhmedova in the first period of her work. It is noted that during this period, Firangiz Akhmedova performed female images with high professionalism in the operas of the famous composer Muslim Magomayev and demonstrated their unique performing qualities. The article notes that Firangiz Akhmedova, one of the first opera singers in Azerbaijan, had a lyric-dramatic voice and attracted attention in many operas with her unique timbre and high professionalism. From this point of view, F.Ahmedova's performance of Gulzar in "Shah Ismail" and Nargiz in "Nargiz" in Muslim Magomayev's operas has a special performance significance. The article also emphasizes the special importance of F. Ahmedova in the development of the Azerbaijani vocal school.

Keywords: *Firangiz Akhmedova, vocal, opera, soprano, aria, performance features.*

Кенгерлинская Тамилла

Доктор педагогических наук, профессор.

Бакинская музыкальная академия им. У.Гаджибейли

tkengerlinskaya@mail.ru

УРОК «МУЗЫКИ» В ШКОЛЕ: РЕАЛЬНОСТЬ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В свете современных реформ, проводимых в Азербайджане в области школьного образования, хотелось бы обратить особое внимание на проблему их музыкального обучения и воспитания. Степень актуальности данной проблемы постоянно возрастает, что связано, прежде всего, с изменением общих социально-политических процессов в обществе, с реформированием системы образования, с ростом социального и личного самосознания школьников, с развитием их художественно-эстетических критериев и потребностей, с совершенствованием и внедрением индивидуально-личностного подходов в обучении и многими другими факторами.

Анализ и изучение анонимных опросов школьников о роли и значимости уроков музыки в средней школе, изучаемых ими в течении девяти лет обучения показывает, что данная проблема не только остается не решенной, но и требует кардинально нового отношения к ее рассмотрению.

Сегодня, во многих школах есть талантливые учителя музыки, которые вполне успешно осуществляют свою профессиональную деятельность и достигают больших результатов в деле музыкально-эстетического воспитания школьников. И никто не сомневается в том, что музыка в силу своей особой ярко эмоциональной специфики и как один из наиболее сильно воздействующих видов искусства способна воспитать чувство прекрасного и духовную составляющую личности современного школьника. Там, где кончаются слова, начинается музыка, – это известное высказывание Ф.Мендельсона достаточно точно выражает смысл ска-

занного. «Содержание музыки определяется проникновением в глубины человеческих переживаний; благодаря этому, музыка обладает такими возможностями познания духовной жизни человека, каких нет ни у одного другого искусства». [2, с.60].

Вместе с тем, существует и другая не вполне успешная сторона, которая констатирует, что большинство учащихся средних школ, несмотря ни на какие старания и профессионализм педагога, не проявляют должного интереса к урокам музыки и в лучшем случае остаются пассивными наблюдателями происходящего. И как бы пессимистично не звучит данное положение, оно – эта **сегодняшняя реальность**, от которой нам педагогам музыки никуда не спрятаться, не отвернуться, если мы хотим действительно решать столь важную и необходимую для современных школьников проблему художественно-эстетического воспитания.

Такого **воспитания**, которое бы реально стимулировало бы их интерес к искусству в целом, позволяло бы им не по принуждению, а по собственному желанию участвовать в процессе восприятия, познания, понимания и непосредственного (практического) воссоздания искусства в целом. То есть, сегодня очень остро стоит проблема осуществления качественной и продуктивной мотивации школьников к художественно-эстетической деятельности. И не обязательно именно музыкального... даже несмотря на то, что музыке в той или иной форме или степени желательно учить всех; так как музыкальное обучение и воспитание позволит будущему музыканту-любителю и профессионалу эстетически воспринимать и познавать окружающий его мир. И безусловно, что высказывание К.Караева не теряет своей актуальности и в современном образовании школьников: «Я думаю о том, что уже с азбукой ребёнок должен бы знакомиться с основными звуками гаммы так же, как с основными красками спектра. Это сделает его богаче, сильнее, разностороннее. Потом, позже он поймёт, что сочетание красок даёт ему ощущение колорита, а сочетание звуков – чувство гармонии, мелодии... И

пусть он в дальнейшем не станет ни художником, ни музыкантом: вы ведь не определяете будущую профессию ребёнка, когда читаете ему стихи Пушкина! Пусть дети умеют просто слушать Музыку! Поверьте, это откроет перед ним огромную, неведомую страну прекрасного, куда многие из них отправятся в поиски счастья и радости не только для самих себя, но для всех людей» [3, с.19]. Высказывая свои мысли, К.Караев ясно понимал, что обществу нужны не только профессионалы, но и музыканты-любители, благодарные слушатели концертных и оперных залов, культурная среда, противостоящая безвкусице и пошлости.

Вместе с тем, современных школьников очень трудно убедить в том, что для их всестороннего духовного развития необходим именно урок музыки, а не урок по какому-то другому виду искусства. А уж заставлять их, вообще бесполезно. Для того, чтобы развить в них чувство прекрасного необходим выбор, который осуществлялся бы ими самостоятельно и опирался бы их творческие потребности и интересы.

Нам всем надо принять мысль о том, что современные школьники нашей страны – это совсем другое поколение, выросшее в сложный период рождения и последующего развития национальной независимости, становления нового индивидуально-личностного самосознания, самоощущения. Вполне возможно, что оно не всегда устраивает нас в каких-то критериях воспитания, культуры и ценностей, но оно реально существует именно таким, какое оно есть и с этим надо считаться. Потому что, как писал ещё в начале XX столетия Б.В.Асафьев, «...не всё, что кажется нам музыкантам, традиционно ясным, бесспорным и не подлежащим сомнению в отношении своей ценности, представляется таким же тем, кого мы хотим воспитать в музыке и кому мы стремимся дать художественно-музыкальное образование» [2, с.95].

Если мы будем только ворчать, выражать свое недовольство поколением современных школьников и сетовать на то, что мы были лучше, то ничего не изменится и это неприятие будет

только возрастать, обуславливая собой лишь негативные последствия взаимного отчуждения и как следствие – полное фиаско стоящих задач музыкального воспитания в целом.

Решая проблему художественно-эстетического образования и воспитания современных школьников, существующая учебная программа совершенно не учитывает их индивидуально-творческие способности и потребности, а это уже само по себе является нарушением свободного выбора творческой деятельности и проявления индивидуальных наклонностей учащихся, обеспечивающих результативность их художественно-эстетического воспитания. Если современные школьники участвуют в творческой деятельности, осуществляемой по собственному выбору то, они быстрее прогрессируют в ней, чем, когда они послушно следуют обязательным, раз и навсегда установленным для них всех уроков музыки и рисования. И здесь мне хотелось бы сразу сделать акцент именно различных видах искусства, а не только музыки и рисования, как предусмотрено школьной учебной программой. При собственном выборе художественно-творческой деятельности школьники перестают быть для преподавателя, в той или иной степени, пассивными объектами обучения, а становятся активными субъектами. В полном соответствии со своими художественными интересами, они проявляют собственную творческую активность, а задачей школы является создать оптимальные условия для её реализации.

Реальное видение урока искусства в школе может вполне выглядеть, как организация комплекса различных художественно-творческих студий (музыки, литературы и поэзии, живописи, театра, танца, кино и других по мере творческих интересов), занятия в которых будут осуществлять профессионально подготовленные учителя. Прежде всего, урок искусства входит в единое школьное расписание. Учащиеся по собственному желанию выбирают конкретную студию (урок) и распределяются в соответствующие группы. Все они посещают эти уроки одновременно, то есть каждая группа направляется в соответствующую

щую студию. При этом, в целях экономии учебного времени, можно одновременно проводить эти занятия, например, во всех вторых классах, или третьих и т.д. В одно и тоже учебное время, все второклассники распределяются по своему выбору в конкретные студии для проведения занятий, после окончания которых они продолжают свои последующие занятия по единому школьному расписанию.

Именно с этих позиций большое значение в осуществлении эстетического воспитания и обучения школьников имеет их сугубо личный выбор творческой деятельности. При этом важно учитывать, что он может существенно меняться в процессе школьного обучения, так как многое будет зависеть от способностей, от смены творческих интересов, но качества проведения тех или иных уроков искусства.

Вполне возможно, что в течение одного или двух лет интерес школьника к тому или иному виду искусства изменился, в таком случае он может посещать другую творческую студию (урок). Например, сменить музыкальную студию, на занятия живописи или театра. Другими словами, ему предоставляется свободный выбор художественно-творческой деятельности, к которой он проявляет собственный интерес. И данный интерес к тому же будет зависеть от мастерства педагога, ведущего конкретный урок искусства, что в свою очередь обусловит и здоровую профессиональную конкуренцию среди них. «Не только в искусстве, но в искусстве тем более успех учебной работы решается ...личным воздействием педагога, его педагогическим талантом» [5, с.176].

И как было бы замечательно, если каждая творческая студия в школе была бы оснащена техническими средствами обучения. Каждый педагог отвечал бы за сохранность своей студии, придавал бы ей эстетическую атмосферу, чтобы привлечь больше желающих. Вполне возможно, что деятельность этих студий на начальной стадии своей организации, могла бы осуществляться на коммерческой (чисто символической) основе, чтобы

создать необходимую материально-техническую базу и обеспечить качественное проведение занятий.

Таким образом, в результате многолетнего школьного обучения учащиеся могут либо заниматься одним (любимым) видом искусства, либо пробовать себя в разных его областях. Но в всех случаях они находятся в активном поиске собственных художественных интересов, а не в обстановке обязательного участия в конкретной деятельности. Само отсутствие выбора вообще не соответствует самой сущности творческой деятельности, для которой, как воздух необходим полет фантазии, художественного воображения, что, в конечном счете, стимулирует саму деятельность и активность в её участии.

Лишь в обстановке и в атмосфере свободного выбора практической творческой деятельности, изучения разных видов искусства, в размышлениях и познаниях их взаимодействия формируется всестороннее художественно-эстетическое мировоззрение современного школьника, формируется его инициативная, креативная личность, вырабатывается иммунитет к формальному и пассивному восприятию искусства в целом. При таких занятиях можно избежать разобщённости различных видов искусства, которые должны были бы совместно, синкретично воздействовать на художественно-эстетическое сознание обучающихся.

И это положение также вполне осуществимо в процессе школьного обучения. В конце каждого учебного года все творческие студии могут организовать совместные (объединенные) показательные мероприятия. Например, сценическую постановку, в которой сценарий и режиссуру осуществляют ученики литературно-поэтической студии, музыкальное оформление – ученики музыкальной студии, актёры – ученики театральной студии, декорации и костюмы выполняются учениками из студии живописи и т.д.

Таким образом, в решении современной проблемы школьного художественно-эстетического воспитания и обучения актуальными видятся три основных аспекта:

а) построение единой и целостной системы художественно-эстетического воспитания и обучения, опирающегося на свободный выбор учащимися различных видов творческой деятельности;

б) поиск и совершенствование реальных возможностей активной интеграции приобретаемых учащимися художественно-творческих знаний, умений и навыков в данной системе;

с) приобретение учащимися в результате данного взаимодействия эстетической культуры и художественно-творческого потенциала, необходимого для будущей социальной активности, образованности и воспитанности.

Сегодня, перед художественно-эстетическим воспитанием и обучением школьников, стоит проблема – как охватить существующий и постоянно увеличивающийся объём знаний, умений и навыков в этой области, каким наиболее качественным и продуктивным образом осуществить свою мотивацию к творческому личностному становлению. Современный объём гуманитарных знаний, выдвигает необходимость создания таких технологий обучения, которые могли бы способствовать повышению качества их применения, а также более эффективному использованию учебного времени. То есть, эти новые технологические процессы, выступают как объективная необходимость и **перспектива** современного школьного образования. «В определённых фазах своего становления каждая сфера познания испытывает потребность в пересмотре существующего опыта, переходе на новый уровень его теоретического осмысления» [4, с.5]

Всё это предъявляет серьезные требования к реформированию системы художественно-эстетического воспитания учащихся и, в частности, к модернизации уроков музыки в средней общеобразовательной школе.

Таким образом, анализ проблем художественно-эстетического воспитания и обучения в школе, показывает, что одним из условий успешного его функционирования является необходимость применения, как дифференцированных, так и интегрированных подходов обучения, а, именно, дифференцированный выбор учащимися

различных видов творческой деятельности и интеграция приобретаемых знаний, умений и навыков в совместном опыте коллективного художественно-творческого воссоздания.

ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Конечно, данная реформа вызовет множество, как отрицательных, так и положительных мнений. Отрицательных со стороны большинства педагогов музыки, которые уже устали от всех этих реорганизаций. Положительных со стороны родителей и школьников, которые тоже устали от формальных и обязательных для всех уроков музыки. Но реальность сильнее нас всех, так как до тех пор, пока мы будем думать, о своей учебной нагрузке, материальных интересах, нам не решить этой важной для нашего социума проблемы – воспитание культурной среды.

Мы живем в едином мире, где всё взаимосвязано и взаимобусловлено. Допустим, что данная реформа останется не реализованной, и мы продолжим обучать школьников по старинке, принуждая их к существующей системе. Но мы все равно столкнемся с этой **реальностью**, когда поведем своих детей или внуков в школу, в которой они, и в том числе, и мы с вами **непосредственно** столкнёмся с устаревшим и малоэффективным художественно-эстетическим воспитанием, которое только для некоторых будет желанным и интересным. И тут уже сработает эффект бумеранга, так как мы будем бегать со своими детьми по всему городу, тратить время на дорогу, чтобы водить своих детей кого в танцевальный, кого в театральный, а кого на рисование..., увлекая и реализовывая на практике их творческий интерес к искусству. Потому что, все мы хотим для своих родных только хорошего, полезного и прекрасно понимаем, насколько важно в современном становлении детей, подростков, молодежи умение творчески мыслить, созидать и действовать.

Ведь активная личностная креативность – это одна из важнейших качеств будущего специалиста в любой области, залог и основа экономической и гуманитарной мощи страны. «Человек, испытавший радость творчества даже в самой минималь-

ной степени, углубляет свой жизненный опыт и становится иным по психическому складу, чем человек, только подражающий актам других» [1, с.75]. Так давайте же все вместе задумаемся о том, чтобы эти условия были доступны для всех школьников без исключения, а не только для тех, кому папы и мамы могут обеспечить и создать условия для воспитания этой креативности.

Список литературы:

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Ред. и вступ. стат. Е.М.Орловой. Изд. 2. Л.Музыка. 1973. 144с.
2. Каган М.С. Музыка в мире искусств. - М.,Ут, 1996. 232 с.
3. Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. //Ред.-сост. Л.В.Карагичева, М.: Сов. композитор, 1978, 464 с.
4. Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование. М.: Музыка, 1990. 191 с.
5. Савшинский С.И. Леонид Николаев. Л.-М.,Музгиз, 1950. 190 с.

УРОК «МУЗЫКИ» В ШКОЛЕ: РЕАЛЬНОСТЬ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Резюме

Статья посвящена анализу уроков «Музыки» В средней общеобразовательной школе. Автор отмечает, что в настоящее время преподавание данного предмета не отвечает художественно-творческим потребностям современных школьников. Содержание уроков «Музыки» не учитывает требования современного образования и креативное развитие будущего поколения.

Ключевые слова: Средняя общеобразовательная школа, урок музыки, школьники, музыкальное обучение, воспитание.

MƏKTƏBDƏ “MUSIQİ” DƏRSİ: REALLIQ VƏ PERSPEKTİVLƏR

Xülasə

Məqalə orta ümümtəhsil məktəbdə “Musiqi” dərslərin təhlilinə həsr olunur. Müəllif qeyd edir ki, bu gün bu fənnin tədrisi müasir şagirdlərinin bədii-yaradıcılıq tələblərinə uyğun deyil. Musiqi dərslərin məzmunu, müasir təhsilin tələblərinə və gələcək nəslin kreativ inkişafını nəzərə almır.

Buna görə də məktəbdə bədii-estetik təlim və tərbiyənin müsir problemi şagirdlərin yaradıcılıq fəaliyyətinin sərbəst seçiminə əsaslanmalıdır.

Açar sözlər: *Orta ümumtəhsil məktəbi, musiqi dərsi, məktəblilər, musiqi təlimi, tərbiyə.*

LESSON "MUSIC" AT SCHOOL: REALITY AND PERSPECTIVES

Summary

The article is devoted to the analysis of the "Music" classes in the secondary school. The author notes that at present times this subject does not meet the artistic and creative needs of modern schoolchildren. It does not meet the requirements of modern education, aimed at the younger generation's active creativity development. Therefore, the modern problem of school artistic and aesthetic education and training should be based on the free choice of students' creative activity.

Key words: *Secondary school, "music" class, schoolchildren, musical training, education.*

Kərimova Gülnarə

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı
gyulakerimova@ gmail.com*

AZƏRBAYCAN FORTEPIANO ANSAMBLI SƏNƏTİNİN İNKİŞAFINDA XARİCİ VƏ MİLLİ BƏSTƏKARLARININ ƏSƏRLƏRİNİN ƏHƏMİYYƏTİ

Fortepiano ansamblı, bir müstəqil janr kimi, uzun tarixi inkişaf yolunu keçmişdir. Bunun nəticəsində ansambl yaradıcılığının məhz bu növünə xas olan xüsusi estetik qanunauyğunluqları üzə çıxmışdır. Rus musiqişünasları – E.Sarokina, İ.Polskaya, N.Katonova, N.Lukyanovanın haqlı müşahidələrinə görə son on illiklər ərzində fortepiano ansamblı janrına maraq xeyli artmışdır. Yeni bəstəkarlıq opusları yazılıb, seminar və konfranslar, beynəlxalq səviyyəli iri müsabiqələr keçirilmişdir. Bütün bu inkişafın təməlində Fransa, İtaliya, Almaniya

və Rusiya bəstəkarlarının yaradıcılığı və müxtəlif dövrlərə aid olan məşhur ifaçıların bu janra marağı, gözəl münasibəti və müraciəti dayanır desək yanılmırıq.

Azərbaycan klassik musiqisinin banisi, dahi Üzeyir Hacıbəylinin gələcək musiqiçi nəsillərinə verdiyi tövsiyyələrdən biri – daima bütün xalqların musiqi mədəniyyətindəki müsbət tendensiyaları öz bəstəkarlıq yaradıcılıqlarında tətbiq etməkdən də ibarət idi. Bu tövsiyələri nəzərə alaraq, XX əsrin 30-40-cı illərindən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarları fortepiano ansamblı janrının daha da sürətlə inkişaf etməsi üçün yeni əsərlər bəstələyirdilər.

XX əsrin 50-60-cı illərində Bakıda geniş şöhrət tapmış fortepiano ansambların konsert fəaliyyəti ilə məşğul olan R.Brener və K.Səfəraliyeva, V.Plyam və Y.Perevertaylo və digər piano duetlərinin mövcudluğu Azərbaycan bəstəkarlarının bu janrda əsərlər bəstələməyə sövq etmişdir. Bu tələbata cavab olaraq daha sonralar müasir bəstəkarlarımızdan olan F.Qarayev, R.Həsənova və digərləri məxsusi bu janr üçün repertuarın yaradılması üzərində səylə çalışmağa başlamışdılar. Rus bəstəkarların on illiklərlə formalaşmış təcrübəsini öyrənərək, bizim bəstəkarlar da sonata, süita, pyes və digər formalarda həm orijinal əsərlər, həm də məşhur əsərlərin fortepiano ansamblı üçün köçürmələrin hazırlamasına nail olmuşdular.

Müxtəlif üslublarla məxsus olan iki fortepiano üçün əsərlərin təhlili onların tipoloji problemini kəskin şəkildə ortaya qoyur. Rus musiqişünası V.Meduşevski əsərlərin tipoloji prinsipləri haqqında düşünərkən qeyd edir: “Tipologizasiyanın quruluş prinsiplərində üslubun ümumiləşmiş əsası dayanır: individual üslub müxtəlif əsərlərin üzərində bazalaşdırılır, amma qruplu və dövrlü – müxtəlif individual üslubların üzərində” [1, 11].

Müxtəlif tarixi dövrlərə və üslublara aid olan iki fortepiano üçün əsərləri təhlil edərkən yuxarıda qeyd olunduğu kimi, biz bu janrı xarakterizə edən dayanıqlı kompozisiya qanununun olmaması ilə rastlaşırıq. Hər bir bəstəkar multiklavir ansamblı müraciət edərkən, janrın özünün versiyasının yaradılmasını, özünün forma konsepsiyasının yaratdığını görürük. Deməli, bu janrda kompozisiyanın individuallığı

tendensiyası yaradıcılıqda üstünlük təşkil edir. Eyni zamanda, tamamilə qanunauyğundur ki, müxtəlif multiklavir yazılarında fortepiano musiqisində klassik tipli forma və janrlara riayət olunur: sonata, süita, variasiya, iki fortepiano və orkestr üçün konsert və s. Bütün tarixi boyu iki fortepiano ansamblı genişləndirilmiş dinamik və tembr imkanları olan alət modusu kimi izah olunur.

Qeyd olunduğu kimi, XIX əsrin sonlarında virtuoz ifaçılığın çiçəklənməsi iki fortepiano üçün çoxlu sayda transpozisiya olunmuş əsərlərin meydana gəlməsinə şərait yaratdı: populyar operaların mövzularına yazılmış variasiyalar, süitaların konsert köçürmələri, o cümlədən simfoniya və uvertürələrin köçürmələri də bura daxildir. Əgər qeyd etdiyimiz dövrdə iki fortepiano ansamblı üçün transpanirovka olunmuş əsərlərin meydana gəlməsi səciyyəvi idisə, XX əsrin ortalarından vəziyyət tamamilə dəyişərək musiqi sənətinin bu janrı üçün bəstəkarlar tərəfindən yeni əsərlərin yaranması müşahidə olunur. XX əsrin musiqisində üslub axtarışlarının müxtəlifliyi iki fortepiano üçün yazılmış əsərlər sahəsində bəstəkarların yaradıcılığında parlaq və müxtəlif istiqamətli mənzərə yaratmışdır. XX əsrin musiqi mədəniyyətindəki şedevrlərin analizi göstərir ki, S.Raxmaninovun süitaları, İ.Stravinskinin konsert və sonatası, P.Xindemit və F.Pulenkın sonataları, B.Bartokun iki fortepiano və zərb alətləri üçün sonatası və digər məşhur bəstəkarların yazdığı əsərləri getdikcə ifaçıların marağına səbəb olaraq repertuarlarına daxil edilir. Repertuar çoxluğu isə ifaçıların seçimi üçün çox əlverişli şərait yaratmışdır və bunlar iki fortepiano üçün ansamblının tələbatlı və önəmli konsert janrı olduğunu təsdiq edir. Əgər qarşımıza XX əsrdə iki fortepiano üçün yazılmış əsərlərin təsnifatını qoysaq, onda lap əvvəlcədən janrın əsas iki istiqamətinin formalaşmasını görə bilərik. Birinci, XIX əsrin ikinci yarısından təsdiqini tapmış – bu romantik konsert ifaçılığı ənənələrinin davamçısı proqramlı süitalı silsilələr (məsələn, A.Arenski, S.Raxmaninov, K.Sen-Sans, M.Ravel, D.Miyo, B.Britten), ikinci istiqamət – individual bəstəkarlıq texnikasının axtarışı zamanı əmələ gəlmiş əsərlərdir. Burada iki və daha çox fortepiano üçün ansamblıda köməkçi instrumental heyətdən gözlənilmədən sırf avanqard janra dö-

nür və konseptual-novatorlu məkanını Ç.Ayzvın, C.Keycin yaradıcılığında tapır.

Fortepianoda yeni səsinin, yeni dilinin axtarırları janr təcrübəsində özünü konsentrə göstərə bilən, maraqlı və unikal eksperimentlərə gətirib çıxartdı ki, genişləndirilmiş və ya ikiləşdirilmiş fortepianonun tembr imkanlarının yenidən dərk olunmasını ortaya qoya bilmişdir. Səs və tembr imkanlarının genişləndirilməsi gələcəkdə də bəstəkarlıq təfəkkürünün paralel nəzarətini müəyyənləşdirəcək. Bununla yanaşı, “müharibədən sonrakı avanqard” bəstəkarlarından fərqli olaraq, XXI əsrin novatorlarının ənənəvi formalar çərçivəsində eksperimenti onların musiqi dilinin ifadəliliyini yeniləyərək aparmışdılar. İ.Stravinskinin, B.Bartokun, P.Xindimitin əsərlərinin analizi onların tipoloji cəhətlərinin musiqi formaları 30-40-cı illərin ikiroyallı ansambl janrının xüsusiyyətlərini müəyyən etməyə imkan verir.

Qeyd etməliyik ki, konsert ifaçılığının paritet prinsipi getdikcə daha möhkəmlənərək şərait yaratdı ki, iki fortepianonu istənilən kamera tərkibi, solist səsi, xor və simfonik orkestrə birləşdirmək olar. Bir də fortepianonun çəkicli xüsusiyyəti onu müxtəlif zərb alətləri ilə də uzlaşdırı bilər. Buna misal kimi Bella Bartokun iki fortepiano və zərbblilər üçün parlaq sonatasını göstərmək olar.

XX əsrin 30-40-cı illərində janrın evolyusiyası ona gətirdi ki, dahi bəstəkar İqor Stravinski “fortepiano musiqisi” və “fortepiano üçün musiqi”nin arasında müəyyən təzadların olduğunu göstərir və onun formalaşdırdığı əsaslar yüzilliyin ikinci yarısında musiqi sənəti üçün vacib tendensiyaların inkişafının səciyyəsi yeni məna alır. Bu fikir Avropanın bəzi bəstəkarlarının yaradıcılığında öz əksini tapır.

Yeni bəstəkarlıq texnikasının yazı metodlarına yaradıcı yanaşma müasir musiqi sənəti üçün geniş emosional və psixoloji imkanlar açmışdır. Yazıların forma və məzmununun yenilənməsi, orijinallığa meyllilik, musiqi dilinin mürəkkəbləşdirilməsi, qeydi-adi tembr səslənmələrinin axtarırları – dünyadakı müasir milli bəstəkarlarının yaradıcılığının əsas cəhətləridir. Müasir professional musiqinin inkişafında xalq musiqinin böyük əhəmiyyəti vardır. Ənənəvi musiqinin elementləri ilə bəstəkarlıq yazının yeni metodları ilə birləşdirilməsi

dinləyicinin emosional aləminə olduqca böyük təsir bağışlayır. Azərbaycan bəstəkarlarının yazı texnikasına gəldikdə, daima öz milliliyini qorumaqla XX əsrin görkəmli bəstəkarlarından olan – M.Ravelin, K.Debüssinin, B.Bartokun, İ.Stravinskinin, P.Xindimitin, A.Şnitkenin, Q.Qarayevdən nisbətən gənc bəstəkarların – məsələn, F.Qarayevin, F.Əlizadənin, A.Əzimovun, İ.Hacıbəyovun, A.Dadaşovun, R.Həsənovanın, E.Dadaşovanın, S.Mirzəyevin, R.Ramazanovun və digərlərinin yaradıcılığına böyük təsir göstərmişdir.

Dünya klassik bəstəkarlarının fortepiano ansamblı janrına yaradıcı yanaşmaları, təbii ki, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində də öz əksini tapmışdır.

Beləki, 1973-cü ildə bəzi əsərlərinin mahir interpretatoru olan, istedadlı pianoçu və bəstəkar Elnarə Dadaşova iki royal və zərb alətləri (bonqlar, tam-tamlar, vibrafon) üçün çox effektiv və parlaq Konsertino əsərini yazmışdır. Bu əsərdə bəstəkar hərtərəfli alətlərin səs imkanlarından istifadə edir, royalların və zərb alətlərinin qeyri-adi tembrlərini maraqlı formada əlaqələndirir və beləliklə orkestr səsləndirmənin təəssüratını yaradır. Konsertinoda bəstəkar keçmiş zamanların klassiklərini D.Skarlatti, İ.S.Bax və Y.Haydnın gözəl əsərlərindən heyranlığını göstərərək milli musiqi ilə neoklassizmi əlaqələndirməyə nail olur. Bu əsərdə E.Dadaşovanın neoklassizmə əsaslanaraq xalq musiqi və rəqslərinə, eyni zamanda, irimiqyaslı konsert janrı tendensiyasına meyilliyi aydın görünür. İlk dəfə Konsertinonu müəllifin özü digər tanınmış pianoçumuz Yulduz Aslanova ilə birlikdə ifa etmişdilər. Qeyd etməliyik ki, Azərbaycanda 30-40-cı illərdən başlayaraq tanınmış pianoçularımız – K.Səfəraliyeva və M.Brener, İ.Plıyam və Y.Perevertaylo kimi fortepiano duetlərinin müntəzəm çıxışları onlar üçün yeni repertuarın yaradılmasını məqsədəuyğun edirdi. Tədris-pedaqoji proqrama külli miqdarda opera, balet, orkestr və instrumental musiqisinə edilən köçürmələr mövcud olsa da, milli bəstəkarlarımızın sırf bu janr üçün yazılmış əsərləri çox azdır. Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Arif Məlikovun iki fortepiano üçün Skertsosu bu janrda yazılmış ən populyar miniatürlərdən biridir. Bu əsəri ifaçılar sevə-sevə konsert proqramlarına daxil edirlər. Həmin

əsəri xarakterizə edən musiqişünas Nelli Ələkbərova yazır: “İki fortepiano üçün Skertso – parlaq konsert pyesidir. Onu bayram tonusu, açıq emosiyalar, ritmik impulsluğu fərqləndirir”. “Presto” təkcə əsərin tempini deyil, eyni zamanda onun xarakterinin müəyyən edir. Onun əsasını sındırılmış 7/8 ritmi tokkatalı fakturasının olmasını göstərərək, melodiyasını yaddaqalan edir” [2, 159]. Üç hissəli formada yazılmış bu əsərə müəllifin müasir ifaçılıq üsullarından istifadəsi onun orijinal formasını şərtləndirir. Əsərin əsasını özünəməxsus ritmik şəkil təşkil edir ki, bu da onun şərq alətlərinin musiqisinin ritmik quruluşunu əks etdirir.

Nümunə 1

The image shows a musical score for a piece titled "Skertso" for two pianos. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. It consists of two systems of music. The first system has two staves for each piano, with the right hand playing a melody and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar instrumentation. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 7/8 time signature.

Bəzi məqamlarda fortepiano zərb alətlərinin imitasiyasını yaradır. Ritmin eyni qaydada birlikdə saxlanması ifaçılardan böyük əmək, eyni zamanda biri-birinin ifaçılıq anlaşımasını tələb edir. Orta- da səslənən mövzu daha lirik və ifadəlidir. Bu gözəl mövzunun ifası daha dolğun, gözəl səslənmə tələb edir və burada qısa lakonik pedal- dan istifadə olunması məsləhətdir.

Nümunə 2



Qeyd olunmalıdır ki, burada bəstəkarların ifaçılıq təcrübəsində tez-tez tətbiq olunan klasterlərdən istifadə edir. Bunlar getdikcə ar- tan, hətta fantastik səsləndirilmə effektini yaradırlar. Belə səslərin

qarışıq effektinin yaradılması üçün pianoçular bir neçə taktın əvəzində pedalı saxlamaqla nail ola bilirlər.

Nümunə 3



Arif Məlikovun Skertsosunun ifasında ansambl iştirakçılarının bəzi çətinlikləri vardır: əsərin sonuna qədər düzgün ritmik pulsunun saxlanması, ifaçıların bir-birini yaxşı eşitməsi, səs balansının düzgün paylaşdırılması, və nəhayət, identik pedallaşmadan istifadəsi tələb olunur. Ansambl iştirakçılarının son triolun sinxron qaydada ifası üçün hətta bir-birlərinə baxmaq tələb olunur. Əsərin özü kifayət qədər böyükdür və onun fakturasına baxdıqda bəstəkarın müasir harmoniyalardan istifadəsi nəzərə çarpır. Bundan əlavə, bir ifaçının ifa etdiyi akkordların fonunda digərinin ayrılan qlissandoların yerinə yetirməsi çox gözəl effekt yaradır. Bəstəkarın bu əsərdə də müasir yazı texnikasından məharətlə istifadəsi əsərə bir qədər də rəng qatır. Bu əsər demək olar ki, bütün mövcud fortepiano ansamblının repertuarına daxildir və daima konsert səhnələrində ifa olunur.

Məhz fortepiano ansamblı üçün yazılmış az əsərlərdən biri də Fikrət Əmirov və Elmira Nəzirovanın alban mövzuları əsasında Süitani göstərmək lazımdır. Həmin əsər son illərdə mərhum professor M.Sadiqzadə ilə birlikdə fortepiano ansamblının mahir ifaçısı, professor F.Əhmədbəyovanın hazırladığı “Azərbaycan bəstəkarlarının

iki fortepiano üçün ansamblları” adlı 2013-cü ildə çapdan çıxan dərs vəsaitində yer almışdır.

Təbii ki, bir məqalə çərivəsində Azərbaycan bəstəkarlarının iki fortepiano üçün yazdıqları əsərlərini təhlil etmək mümkün olmadığına görə, biz yuxarıda araşdırılan əsərlərlə kifayətlənməli olduq. Beləliklə, apardığımız tədqiqat işinin nəticəsi olaraq qeyd etməliyik ki, fortepiano ansamblı bir janr kimi istər xarici, istərsə də Azərbaycan bəstəkarlarının maraqlarının armasına səbəb olaraq, XX əsrdə özünün yüksək zirvəsinə çatmışdır. Zaman keçdikcə fortepiano ansamblı üçün bəstəkarların orijinal əsərləri əmələ gəlir ki, bu da həmin janrın inkişafından və ifaçılıq üçün səmərəsindən xəbər verir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Медушевский В. “К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей». Музыкальный современник. Вып. V., М., 1984., стр.11
2. Ələkbərova N. Arif Məlikov. Bakı: İşıq, 1988, – 159 s.

AZƏRBAYCAN FORTEPIANO ANSAMBLI SƏNƏTİNİN INKİŞAFINDA XARİCİ VƏ MİLLİ BƏSTƏKARLARININ ƏSƏRLƏRİNİN ƏHƏMİYYƏTİ

Xülasə

Məqalədə, Azərbaycanda fortepiano dueti janrının yaranması və inkişafına Avropa və rus bəstəkarlarının böyük təsirinin olması vurğulanmışdır. Həmin janrdə ifaçılar üçün xarici bəstəkarların müxtəlif iri həcmli əsərlərinin köçürmələrinin yaranması ilə birlikdə, orijinal əsərlərin yazılmasına da böyük təkan vermişdir. Hər bir dövrdə fortepiano dueti janrı üçün klassik formada yazılmış konsert, sonata, suitaların və s. əmələ gəlməsi məşhur duetlərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Azərbaycanda XX əsrin 40-50-ci illərindən başlayaraq fortepiano ansamblları geniş konsert fəaliyyətinə başlamış və bu səbəbdən də milli bəstəkarlarımız köçürmələrdən başqa müxtəlif formalı fortepiano duetləri üçün repertuar yaratmağa başlamışdılar.

***Açar sözlər:** fortepiano ansamblı, bəstəkarlıq texnikası, janr müxtəlifliyi, kompozisiya, köçürmə, musiqi mədəniyyəti.*

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЗАРУБЕЖНЫХ И ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ В РАЗВИТИИ ИСКУССТВА ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме

В статье подчеркивается большое влияние европейских и русских композиторов на возникновение и развитие жанра фортепианного дуэта в Азербайджане. Наряду с появлением переложений масштабных произведений зарубежных композиторов для исполнителей этого жанра, они также дали большой толчок к появлению в указанный период оригинальных произведений: концертов, сонат, сюит и др., написанных в классической форме для жанра фортепианного дуэта. Начиная с 40-х и 50-х годов 20-го века, фортепианные ансамбли начали в Азербайджане широкую концертную деятельность, и по этой причине наши национальные композиторы помимо переложений различных форм стали создавать репертуар для фортепианных дуэтов.

***Ключевые слова:** фортепианный ансамбль, композиторская техника, жанровое разнообразие, переложения, музыкальная культура.*

THE SIGNIFICANCE OF THE WORKS OF FOREIGN AND NATIONAL COMPOSERS IN THE DEVELOPMENT OF THE ART OF THE PIANO ENSEMBLE

Summary

The article emphasizes the great influence of European and Russian composers on the emergence and development of the piano duet genre in Azerbaijan. In various periods, along with the appearance of transcriptions for performers of this genre of major works by foreign composers: concertos, sonatas, suites, etc., written in the classical form for the piano duet genre, they gave a great impetus to the formation of famous duets, as well as writing original works. In Azerbaijan, starting from the 1940s and 1950s, piano ensembles launched a wide concert activity, and for this reason, our national composers, in addition to transcriptions, began to create repertoires of various forms for piano duets.

***Key words:** piano ensemble, composer's technique, genre difference, composition, transcription, musical culture.*

Qarayeva Zəhra

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi
Akademiyasının “Metodika və xüsusi
pedaqoji hazırlıq” kafedrasının dosenti
qarayeva.zahra.h@gmail.com*

LEOPOLD SEMYONOVİÇ AUERİN PEDAQOJİ BAXIŞLARI

Mövzu seçimində ilk növbədə Leopold Auerin pedaqoji baxışlarına müraciət etdiyimiz haqqında qısa bir açıqlama vermək istərdik. XIX əsrin II yarısı və XX əsrin başlanğıc onilliklərində violin ifaçısı, dirijor, bəstəkar kimi tanınan L.Auer (1845-1930) haqqında rus dilində ədəbiyyat yetərincədir. Milli kitabxananın fondunda hətta L.Auerin 1927-ci ildə Rusiyada nəşr olunan ingilis dilindən rus dilinə tərcümədə “Среди музыкантов” (“My long life in music” – “Mənim uzun-ömürlü musiqi həyatım”) kitabının çox köhnə bir nüsxəsi saxlanılır.

Azərbaycan dilində isə bu dünya şöhrətli sənətkarın həyat və yaradıcılığı, onun pedaqoji fəaliyyəti, pedaqoji baxışlarını əhatə edən tədqiqatlarla rastlaşmırıq. Yalnız professor Zəhra xanım Quliyevanın 2004-cü ildə nəşr olunan “Skripka sənəti tarixi” dərsliyinin II hissəsində Nikkolo Paqanini, Anri Vyetan, Pablo Sarasate ilə yanaşı Leopold Auerin həyat və yaradıcılığı haqqında yığcam bir oçerk verilmişdir. Burada sənətkarın uşaqlığı, təhsili, Budapeşt və Vyana konservatoriyasında tələbəlik illəri, konsert fəaliyyəti işıqlandırılır. Nəhayət, 1868-ci ildə Auerin görkəmli rus pianoçusu Anton Rubins-teynlə London səfərində tanışlığı nəticəsində onun Rusiyaya dəvət edilərək, Peterburq konservatoriyasında müəllimlik və ifaçılıq fəaliyyətinə dair bir sıra məlumatlar verilir.

Məlum olduğu kimi, L.Auer 1917-ci ildə tələbələri ilə birlikdə Norveçdə olarkən Rusiyada fevral inqilabının xəbərini eşidib, 1918-ci ildə Amerikaya yollanmış, burada Nyu-Yorkun Musiqi sənəti institutunda fəaliyyətini davam etdirmişdir. Rusiyada yaşadığı 50 il ərzində ifaçılıqda və musiqi pedaqogikası sahəsində əvəzsiz xidmətləri

olan L.Auerin sinfində dünya şöhrətli ifaçılar Mixail Elman, Yefrem Simbalist, Yaşa Xeyfets kimi sənətkarlar yetişmişdir. Auer rus violin məktəbinin bünövrəsini qoyaraq, dünyada tanıtmışdır. O, həm də dirijor kimi fəaliyyət göstərmişdir. Auerin Rusiyadakı fəaliyyəti çox məhsuldardır. O, Peterburq konservatoriyasının ali violin ifaçılığı və kvartet siniflərində dərs demişdir. Auerin sinfinə dünyanın hər tərəfindən tələbələr axışb gəlirdi.

L.Auerin pedaqoji baxışları onun “Musiqiçilər arasında”, “Mənim skripkada çalğı məktəbim”, “Skripka üçün yazılan şah əsərlər və onların təfsiri”, “Skripka alətində çalğının mütərəqqi məktəbi”, “Ansambl çalğısı kursu” (4 dəftərdə) əsərlərində cəmləşdirilmişdir.

Bildiyimiz kimi, L.Auer ümumiyyətlə, dünya violin sənətində yeni pedaqoji istiqamətin banisi sayılır. O, çox sevdiyi müəllimi Yozef İoaximin pedaqoji prinsiplərini davam etdirirdi. Yəqin ki, heç kəs belə bir həqiqəti inkar etməz. Sənət aləmində, xüsusən pedaqoji işdə, bir nəsil digərinə öz təcrübəsini ötürməlidir, əks halda ənənələr itmiş olur. Pedaqoji işdə inkişaf bununla şərtlənir. Auer öz müəllimindən əxz etdiyi violin ifaçılığında interpretator istiqamətinin davamçısı idi. Yəni ifa edilən əsərdə onun mənası önəmli olmalıdır. Məzmunuzsuz virtuoqluq lazımsızdır. Deməli, bədilik və texniki inkişaf yanaşı olmalıdır. Bu, Auer pedaqogikasının təməl daşındır. Onun pedaqogikasının devizi – şagirdlərinə fərdi yanaşma tərzidir. Məhz bunun nəticəsində Auerin öz sözləri ilə desək, “onların fərdi üslubu” inkişaf edə bilər.

İnternet saytlarının birində Peterburq konservatoriyasının arxivindən əldə edilmiş məlumatlarla rastlaşmışıq və bu haqda qısa məlumat vermək istədik. Auerin pedaqoji təcrübəsində çox maraqlı bir vərdişi var idi. O, imtahan vərəqələrində şagirdlərin ad və soyadları qarşısında bəzən kiçik qeydlər edir, onların çalğısı haqqında mühakimələr yürüdürdü. Bu qeydlərdən məlum olur ki, o, şagirdlərində ilk növbədə çalışqanlığı və zəhmətkeşliyi dəyərləndirirdi. Auerin sinfi musiqi qabiliyyətinə görə fərqli şagirdlərdən ibarət idi. O, istedadlı şagirdlərlə yanaşı, orta səviyyəli şagirdlərlə də məşğul olurdu. Onun üçün əsas göstərici şagirdin çalışqanlığı idi.

L.Auerin pedaqoji fəaliyyətindən belə bir fakt məlumdur ki, dərs zamanı bir müəllim kimi şagirdin çalğısının texniki tərəfi ilə işləmir-

di. O, şagirddən öyrəndiyi əsərin texniki yerlərini sinfə gələndə qədər öyrənməyi tələb edirdi. Şagird ya bu parçaları özü müstəqil öyrənməli, ya da müəlliminin köməkçisi ilə hazırlamalı idi. Burada çox qəribə bir paradoks müşahidə edirik. Auer özü texniki işlə məşğul olmasa da, ifadə buna önəm verirdi.

L.Auerin “My long life in music” kitabından çox maraqlı bir faktı açıqlamaq istərdik. L.Auer həmişə müxtəlif konsert səfərlərinə çıxırdı. Belə səfərlərdə bir çox valideynlər ondan uşaqlarının ifasını dinləməyi xahiş edirdilər. 1904-cü ildə Rusiyanın cənubuna səfər zamanı bir valideyn ondan oğlunun çalğısına qulaq asmağı xahiş edir. Qeyd edək ki, həmin 11 yaşlı uşaq gələcəkdə dünya şöhrəti qazanacaq, əslən yəhudi olub, Ukraynada doğulan M.Elman idi. Auer onun çalğısını dinləyir və bəyənərək konservatoriyanın direktoru Aleksandr Qlazunova təqdimat məktubu yazır.

Auer öz xatirələrində bu uşağın çalğısında pozisiyalar üzrə çətin passajların ifasını akrobatın öz pillələri üzrə hərəkətləri ilə müqayisə edirdi. L.Auer “Mənim skripkada çalğı məktəbim” kitabında şagird üçün ümidverici şərtlərdən biri kimi həm də “bütün texniki incəliklərin, musiqi fikrinin bütün çalarlarının dərk edilməsinin əhatə edilməsindən ötrü fəhm və instinkt qabiliyyətinin mövcud olmasını” qeyd edir [Ayəp J.I.C., 1965, s.3].

Auer texniki məşğələlər, qamma və etüdlərin bir tədris materialı kimi faydalılığını inkar etmir, onların xeyir verəcəyinə inam bəsləyirdi. O, Budapeşt konservatoriyasında təhsil alarkən, məhz Berio və Artonun etüdlərini öyrəndiyini, Vyanada Yakob Dontun sinfində oxuyarkən müəllimin pedaqogikasında maraqlı bir metodiki üsulu da yada salıb vurğulayır. Müəllimi ona Kreyser və Rodenin etüdlərinin ifasından əvvəl öz hazırlıq etüdlərini çaldırırdı.

Əvvəldə qeyd etmişdik ki, Auer şagirdin ifa etdiyi əsərin texniki tərəfini sinifdə işləmirdi. O, bu üsulu öz müəllimi Y.İoaximdən əxz etmişdi. İoaxim heç vaxt şagirdlərindən onun qarşısında qammalar və etüdlər çalmağı tələb etmirdi. Hər iki əlin texnikası üçün tələb olunanlar evdə işlənilirdi. İoaxim texniki detalları, passajları dərstdə izah etmirdi. Sadəcə aləti əlinə götürərək, həmin epizodu özü çalırdı. Müəl-

limin pedaqoji prinsiplərinə riayət edən L.Auer tədris prosesində bütün bu sadalanan metodları tətbiq edərək, belə bir açıqlama verir: “İoaximin şagirdi kimi öz təcrübəmə əsaslanıb bunu deyə bilərəm ki, pedaqoq-skripkaçı heç vaxt öz dərslərini sözlə məhdudlaşdırılmalıdır. Gözəl nitq ona nə qədər dəstək olsa da belə pedaqoq şagirdini ifaçılığın bütün incəliklərinə yönəldə bilməz, bu, onun iqtidarında deyildir. Sırf sözlü tədris lal insanın dərslər deməsinə bərabərdir” [Ayəp J.C., 1965, s.7].

Daha sonra L.Auer yazır ki, buna əks halda da uzaq qaçmaq lazımdır və ağıllı sərrast bir fikir söyləyir: “Çox tez-tez bəzi müəllimlər dərslər boyu uşaqla unison çalmağı zəruri sayırlar. Belə olan təqdirdə bir sual vermək istərdim: bəs onda onun çalğısına necə nəzarət edirsiniz və bu zaman belə tədrisdən nə əldə etmək olar? Hətta mənə elə gəlir ki, birinci metod pedaqoji prinsiplərə cavab verməsə də, hər halda onun nəticələri o qədər də məhvedici deyildir”.

L.Auerin pedaqoji prinsipləri onun şəxsi təcrübəsindən qaynaqlanır. O, şəxsən gənc yaşlarında sadə qammalar, ikili notlar və Kreyserin etüdləri üzərində məşq etmişdir. L.Auerin üçüncü barmağı təbiətən zəif idi və bu qüsuru aradan qaldırmaq üçün o, Kreyserin Fa major etüdü üzərində məşq edirdi. Texnikanı təkmilləşdirmək üçün Auer özü bir sıra çətin əsərlərin passajlarını əvvəlcədən öyrənirdi.

Müasirlərinin və tələbələrinin xatirələrinə istinad edərək, onu da deməliyik ki, L.Auerin pedaqogikasında ən önəmli cəhət ciddi nizam-intizam olmuşdur. Şagirdlər dərslər eyni vaxtda toplaşır, bir-birinin çalğısını dinləyirdilər. Bu dinləmə prosesində həm də repertuarı öyrənirdilər. Repertuar seçimi haqqında L.Auerin fikirləri, baxışları çox maraqlıdır. O, elə hesab edirdi ki, əsl violin ifaçılarının repertuarında müəyyən zəruri sayılan əsərlər mövcud olmalıdır. Məsələn, Auerin fikrincə, Şporun 8№-li konsertinin repertuara daxil edilməsi vacibdir. Çünki bu əsərdə “texniki tərəf bütünlüklə musiqi ideyasına tabe edilmişdir”. L.Auerin qənaətinə, zövqü olan hər bir violin ifaçısının repertuarına mütləq Vyetanin konsertləri daxil edilməlidir. Çünki bu əsərlər qəlb oxşayan melodiyalarla zəngindir. L.Auer şagirdin repertuar seçiminə sərbəst yanaşmanın tərəfdarıdır. O, belə hesab edir ki, gənc ifaçı özü xoşuna gələn əsəri seçə bilər. Bu zaman

texnika və temperament də nəzərə alınmalıdır. L.Auer yazır: “Mənim fikrimcə, gənc virtuoz imkan dairəsində ifa etdiyi musiqini rəngarəng etməlidir. O, müxtəlif bəstəkarların əsərlərini çalmalı, bir məktəbin əsərlərindən tam fərqli digərlərinə keçməlidir. Püxtələşmiş skripkaçı geniş musiqi dünyagörüşünə malik olmalıdır [Ayəp Л.С., 1965, s.64]. Elə buradaca L.Auer yenidən texniki qabiliyyətlərin inkişafı məsələsinə toxunaraq qeyd edir ki, şagird texniki qabiliyyətlərini əllərinin fiziki imkanlarına uyğun inkişaf etdirilməlidir.

Bütün bunlarla yanaşı, şagird mütləq tanınmış əsərləri öyrənilməlidir. Qalan repertuarın seçilməsində isə əsas meyar musiqçinin öz instinktidir.

Auerin pedaqoji baxışlarında maraqlı olan fikirlərdən biri də şagirdin hansı ifaları dinləməsinə aiddir. O, belə hesab edir ki, şagird tanınmış ifaçılarla yanaşı sırayı ifaçıları da dinləməlidir. Eyni zamanda tanınmış ifaçıları kor-koranə təqlid etməkdən uzaq olmalıdır. Sırayı ifaçılarda isə o, düzgün olmayan cəhətlərə diqqət yetirərək, onları aradan qaldırmağı öyrənməlidir.

Auerin repertuarda ardıcılıq haqqında siyasəti də çox maraqlıdır. O, belə hesab edir ki, müəyyən violin konsertləri üzərində işə başlamazdan əvvəl Kreyserin və Rodenin etüd məcmuələri üzərində işləmək bir növ hazırlıq mərhələsi olmalıdır.

Öz pedaqoji baxışlarını müxtəlif əsərlərində əks etdirən L.Auer onları məcburi yolla kimsə təlqin etmək haqqında düşünmür. Onun göstərişləri sırf istiqamətverici xarakter daşıyır. Nəhayət, onu da qeyd etmək istərdik ki, L.Auerin sinfində 300-ə yaxın şagird yetişmişdir. İqor Stravinski L.Aueri heyratamiz pedaqoq hesab edərək, deyirdi: Bütün müasir məşhur skripkaçılar falanqasına görə L.Auerin tədris üsuluna borcluyuq”.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Quliyeva Z.T.Skripka sənəti tarixi: dərslik: II hissə. Bakı: 2014, 121 s.
2. Ауэр Л.С. Моя школа и игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965, 274 с.
3. Ауэр Л.С. Среди музыкантов “My long life in music” - перевод с английского Н.Явне. Издание И. и С.Савашниковых, 1927, 196 с.

Saytoqrafiya:

4. <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=134486>
5. <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-aspekty-pedagogicheskoy-sistemy-leopolda-auera>
6. https://revolution.allbest.ru/music/01291565_0.html

L.S.AUERİN PEDAQOJİ BAXIŞLARI

Xülasə

Məqalədə violin ifaçılığı sahəsində görkəmli pedaqoq kimi tanınan L.S.Auerin pedaqoji baxışlarından bəhs edilir. Onun pedaqoji baxışları öz dəyərini itirməyərək, müasir pedaqogikada da aktualdır. Müasir violin məktəbi L.S.Auerin pedaqoji irsini geniş istifadə edir.

L.S.Auer öz pedaqoji baxışlarını "Mənim skripkada çalğı məktəbim. Skripka klassikası əsərlərinin interpretasiyası", "My long life in music" kitablarında əks etdirmişdir. O, musiqinin texniki baxımdan təchiz edilməsinə böyük əhəmiyyət verirdi. L.S. Auerin baxışlarında repertuar məsələsi xüsusi vurğulanmışdır.

Açar sözlər: skripka, pedaqogika, repertuar, texnika, ifaçılıq.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Л.С.АУЭРА

Резюме

В статье раскрываются педагогические воззрения выдающегося педагога в области скрипичного исполнительства Л.С.Ауэра. Многие его педагогические принципы не утратили своей ценности, они актуальны в современной педагогике. Современная скрипичная школа широко использует педагогическое наследие Л.Ауэра.

Л.С.Ауэр изложил свои педагогические воззрения в книгах «Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики, «My long life in music». Он придавал огромное значение техническому оснащению музыканта. Особо акцентируется внимание на взглядах Л.Ауэра в отношении вопросов репертуара.

Ключевые слова: скрипка, педагогика, репертуар, техника, исполнительство.

PEDAGOGICAL VIEWS OF L.S. AUER

Summary

The article discusses the pedagogical idea of L.S. Auer, who was the outstanding teacher in the field of violin art. Many of his pedagogical principles still have not lost their value and are relevant in modern pedagogy. The modern violin school widely uses his pedagogical heritage.

L.S.Auer outlined his pedagogical idea in the book dubbed “Violin Playing as I Teach It”. Interpretation of classical violin works, «My long life in music». He attached a great significance to the technical equipment of a musician. The special attention is paid on L. Auer’s view regarding repertoire.

Key words: *violin, pedagogy, repertoire, technique, performance.*

Qasımlı Gültəkin

*Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının Doktorantı
gul_tekin@inbox.ru*

CEYHUN ALLAHVERDİYEVİN MAHNI YARADICILIĞINA ARIF MƏLİKOVUN VOKAL LİRİKASININ TƏSİRİ

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yeni müasir nəslini təmsil edən Ceyhun Allahverdiyev müəllimi – dünya şöhrətli korifey bəstəkarımız Arif Məlikovun vokal lirikasından özünəməxsus tərzdə bəhrələnməmişdir. Bunu bəstəkarın vokal yaradıcılığında xüsusi yer tutan Nizaminin qəzəllərinə yazdığı “Nədəndir?” və “Dilbər” romans-rübailərində (1990-1991), Almas Yıldırımın sözlərinə “Mən” və “Boğulmayan bir səs” romanslarında (2002), Maya Heydərqızının sözlərinə bəstələdiyi səs və fortepiano üçün romans və mahnılardan ibarət “Əbədi sevgi” vokal silsiləsində (2007-2010) aydın müşahidə etmək mümkündür.

Ceyhun Allahverdiyev uzun zaman, əvvəlcə tələbə kimi, sonra isə aspirantura pilləsində (1990-1999) Arif Məlikovun bəstəkarlıq sinfində təhsil almış, 1999-cu ildən sonra isə Bakı Musiqi Akademi-

yasının “Bəstəkarlıq” kafedrasında onunla çiyin-çiyinə çalışaraq daima böyük ustadla yaradıcılıq əlaqəsində olmuşdur. Bu yaxın əlaqələr nəticəsində müəllim və tələbə arasında yaranan dərin bağlılıq getdikcə genişlənmiş və ustadın yaradıcılıq ənənələrinin müxtəlif metodlarla mənimsənilməsi prosesi baş vermişdir.

Arif Məlikov məktəbini keçən hər bir bəstəkar, o cümlədən, Ceyhun Allahverdiyev böyük sənətkarın iqlat təsirinə, yəni onun həm yaradıcılığının, həm də şəxsiyyətinin, dünyagörüşünün təsirinə məruz qalmışdır. Sənətsünas V.Q.Vlasovun “Məktəb” anlayışı haqda verdiyi şərhə uyğun olaraq “bir ideya, mənəvi cəhdlərlə, yaradıcı metodlarla bağlı olan müəyyən sənətkarlar” üçün həm də dünyagörüşünün ümumiliyi və ya yaxınlığı mühüm rol oynayır. Onların hər ikisi üçün dərin humanizm, bəşəriyyəti narahat edən, düşündürən əbədi problemlərin şərhı, milli köklərə bağlılıq səciyyəvidir. Bir çox sənətsünas alimlər (M.S.Kaqan, V.Q.Vlasov və b.) sənətkar məktəbinin, onun təsirinin şərhini bədii ənənələrin yaradıcı tətbiqi kimi görürlər [2, 3]. Bu baxımdan Ceyhun Allahverdiyevin Arif Məlikov məktəbinin bədii ənənələrinin davamçısı kimi çıxış etməsini onun bir sıra əsərlərinin, o cümlədən vokal musiqisinin janr və obrazlı prioritetləri, üslub istiqaməti, həm də tematizm, formatəşkili, faktura və s. prinsipləri nümayiş etdirir.

Arif Məlikov bütün yaradıcılığı boyu müxtəlif şairlərinin sözlərinə yazdığı mahnı və romanslar, xüsusilə də, Nazim Hikmətin şeirlərinə müxtəlif illərdə (1962, 1984, 2001) bəstələdiyi üç vokal silsiləsi “bəstəkarın yaradıcılığında mərhələ olmaqla yanaşı, həm də müasir Azərbaycan kamera-vokal lirikasının zirvəsini təşkil edir” [4, s.22]. Bu silsilədə toplanan əsas cəhətlər – obrazın daxili aləminin, mənəvi zənginliyinin təsvirinə, musiqi ifadə vasitələrinin parlaqlığına, emosional-psixoloji anların ifadəliliyinə cəhd göstərməkdən ibarətdir. Bütün bu xüsusiyyətlərin, bədii ənənələrin davamını Ceyhun Allahverdiyevin vokal musiqisində müşahidə etmək mümkündür.

Məsələn, C.Allahverdiyevin “Əbədi sevgi” vokal silsiləsində toplanan 9 vokal nümunədə sevgi-məhəbbət mövzusunun (“Əbədi sevgi”, “Necə unudum”, “Xatırla məni”, “Sevəcəm...”, “Dəniz və sə-

ma”), Vətən obrazının (“Yurdumuza bahar gəlir”, “Ana torpaq”) təcəssümü Arif Məlikovun Nazim Hikmət poeziyasından ruhlanaraq yaratdığı vokal silsilələrinin (xüsusilə, birinci və ikincinin) obrazlar aləmi, aşılacağı emosional hisslər, musiqi ifadə vasitələrinin tətbiqi priyomları, impressionist cizgiləri ilə analogiya yaradır. Bəzi nümunələrə nəzər salaq.

Silsiləni açan “Əbədi sevgi” romansında bəstəkar poetik mətnlə musiqinin qarşılıqlı əlaqəsinə tam cavab verən təsirli musiqili obrazın yaradılmasına müvəffəq olmuşdur. Burada gizli məhəbbət, həsrət, ümid hisslərinin dərinliyi sakit və soyuq tonlarla, qəm-qüssə doğuran intonasiyalarla (cis-moll) əksini tapmışdır. Melodiyada poetik mətnin hər bir sətirinin, hər bir sözünün çox təsirli, insan nitqinin intonasiyalarına cavab verən musiqili frazalarla (vokal partiyada ilkin kvinta sıçrayışlı intonasiyanın sonrakı melodik inkişafa, onun genişlənməsinə imkan verərək səsin oktava həcmində də yüksəlməsinə şərait yaradır), danışq tərzli adekvat ifadələrlə, müşayiətdəki müntəzəm təmkinli akkordlarla vəhdətdə çatdırılması əsas məzmunun göstərilməsinə xidmət edir.

“Necə unudum” romansında poetik mətnin sərbəst quruluşuna uyğun olaraq fazalı inkişaf prinsipi özünü göstərir. Vokal partiyada şeirin məzmununda əksini tapan tənhalıq, ayrılıq, həsrət, unutqanlıq hisslərinin çatdırılması üçün geniş pauzalarla verilən danışq tərzli qısa, qırıq musqili frazalar obrazın canlandırılmasına kömək edir. Bütün bu obraz xarakteristikası Arif Məlikovun vokal silsilələrinin lirik-psixoloji məqamları ilə dərin yaxınlıq yaradır. “Necə unudum” romansında bəstəkar qəhrəmanın daxili mənəvi aləmindəki münəqişəni, ekspressiyanı melodik xətdə deyil, müxtəlif tonal səviyyələrlə (g-moll, gis-moll, a-moll) seçilən üç frazalı inkişaf mərhələlərində əks etdirir.

Arif Məlikovun I vokal lirikasından gələn daha bir cəhət kimi – impressionizm üslub əlaməti olaraq peyzaj təsvirinin, xüsusilə, dəniz obrazının, dalğalar tematikasının (“Sən”, “Təəssüuratlar” romanslarında) Ceyhun Allahverdiyevin vokal silsiləsində də öz təcəssümünü tapmasını göstərə bilərik. Bunu biz C. Allahverdiyevin “Necə unu-

dum” romansının fortepiano müşayiətində bütün emosional hisslərin coşğunluğunu, ekspressiyasını, qəlbin çırpıntısını dalğavari arpecioların aramsız axınında görürük.

Bəstəkarın “Dəniz və səma” romansında isə sevgi, məhəbbət tematikası dəniz obrazı vasitəsilə daha parlaq ifadəsini tapır. Burada poetik məzmununda əks olunan – “Dəniz, sirli aləmsən, həm sevincimsən, həm də naləmsən. Dalğalan coşğun ləpələr, yada düşür xatirələr”, və yaxud “Dəniz səmaya sevgidən danışır” – kimi poetik assosiasiyaların mürəkkəbliyi musiqi dilində müvafiq obraz ifadəsini tapır. Bunu aramsız arpeciolu, dalğavari faktura üzərində oxunan geniş nəfəsə malik və həcmli sıçrayışlarla zəngin olan (seksta, oktava həcmində) vokal partiyasının uzlaşması parlaq boyalarla dəniz və səma arasındakı dialoqu əks etdirir. Bu romansı bütün silsilənin kulminasiyası, mərkəzi nöqtəsi hesab etmək olar. Belə ki, həm obrazlı məzmununa, həm musiqi dilinin gözəlliyinə, həm emosional boyasına görə bu romans digər vokal nümunələrindən fərqlənir. Qeyd edək ki, silsilədə bu yeganə romansdır ki, major tonallığı (C-dur), yüksək emosional pafosu, dərin lirizmi ilə seçilir. Romansın işıqlı, xəyalpərvər-romantik aurası çox şəffaf, daxilən sərbəst musiqi axını ilə möhkəmlənir. Emosional ekspressiyanın mərhələli şəkildə güclənməsi bir neçə kulminasiya dalğasını (A-dur, Es-dur) törədir ki, bu da obrazlı inkişafı sıx bağlıdır.

Ceyhun Allahverdiyevin vokal silsiləsində milli semantika özünü parlaq göstərir. Bu da onun müəlliminin vacib tövsiyələrindən biridir. Romans və mahnıların musiqi dilində Azərbaycan musiqisinin özünəməxsus lad-intonasiya quruluşundan geniş istifadə olunmuşdur. Belə ki, silsilədə toplanan nümunələrin əksəriyyəti şur ladına əsaslanır: “Yurdumuza bahar gəlir” (“ıya” – şur), “Xatırla məni” (“do” – şur), “Ana torpaq” (“si” – şur), “Sevəcəm” (“mi” – şur), “Zəfər himni” (“re” – şur) . Bu mahnı və romansların hər birində xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan ifadə vasitələrindən istifadə olunmuşdur. Məsələn, kuplet-nəqarət formasında yazılmış “Yurdumuza bahar gəlir” mahnısı milli ruhun, xarakterin zənginliyi baxımından daha parlaqdır. Mahnıda xalq musiqisindən gələn ladintonasiya formulları, met-

roritmik gedişlər, harmonik fonda kvarta-kvinta tərkibli “boş akkordlar”, sonda mayə pərdəsi üzərində muğam improvizasiyası bəstəkarın milli mənbələrlə sıx bağlılığını qabarıq şəkildə göstərir.

Ceyhun Allahverdiyevin Nizaminin sözlərinə bəstələdiyi iki romansında da – “Nədəndir” və “Dilbər” – Arif Məlikovun musiqili obrazları ilə bağlılığı və əlaqəni görmək olar.

Hər iki romans Nizami Gəncəvinin 870 illik yubileyi ilə əlaqədar olaraq meydana gəlmiş, dahi Azərbaycan şairinin yaradıcılığına ehtiram əlaməti olaraq yaranmışdır. Lakin bununla yanaşı, romansların musiqili məzmununda bəstəkarın öz müəlliminin yaradıcılığına xas olan rəmzi əlamətlərin təcəssümünə yer verməsi diqqətəlayiqdir.

“Nədəndir?” romansın musiqi materialı humayun ladına əsaslanır. Bu lad isə məlum olduğu kimi, Arif Məlikovun yaradıcılığında özünəməxsus yer tutur. Arif Məlikovun yaradıcılığında müəyyən mərhələnin başlanğıcını xəbər verən bir çox əsərləri məhz humayun ladında bəstələnmişdir. Tədqiqatçı İ.V.Paziçevanın müşahidəsinə görə, bu muğamın Arif Məlikovun musiqisində hər dəfə çıxış etməsi onun yaradıcılıq yolunun müəyyən mərhələsini simvolizə edirdi: “bəstəkarın fəaliyyətinin başlanmasını (fortepiano prelüdü, 1953), ilk iri həcmli formanın yaranmasını (“Nağıl” simfonik poeması, 1957), ilk baletin yaranmasını (“Məhəbbət əfsanəsi”, 1961)”, o cümlədən, Altıncı simfoniyasını.

Onu da qeyd etmək ki, “Humayun” muğamının Arif Məlikovun yaradıcılığına daxil olması hələ onun gənclik illərindən, A.Zeynalli adına Musiqi Məktəbini tar sinfi üzrə bitirdiyi zamandan başlamışdır. Bu muğamı tarda böyük ustalıqla ifa etməsi ona uzunmüddətli uğur gətirmiş və sanki onun yaradıcılıq rəmzinə çevrilmişdir. Beləliklə, humayun muğamı Arif Məlikovun yaradıcılığında rəmzi-nişan əhəmiyyəti kəsb etməyə başlayır. “Bəstəkarın üslub aləminə daxil olan və öz semantik yükünə malik humayunun intonasiya kompleksi Arif Məlikovun yaradıcılığında musiqi yazısının müasir leksikası ilə qarşılıqlı əlaqəyə girərək nişan-rənz əhəmiyyəti qazanır”.

Ceyhun Allahverdiyevin “Nədəndir” romansının musiqi dilində Arif Məlikovun yuxarıda sadalanan əsərlərinin obrazlar aləmi ilə

əlaqə məhz humayun vasitəsilə mümkünləşir. Romansda bəstəkar Nizaminin lirik-psixoloji, emosional-dramatik obrazlarının musiqili ifadəsini məhz humayun muğamının dərin kədər və qüssə xarakteri yaradan intonasiya kompleksi vasitəsilə çatdırmağı məqsədəuyğun hesab etmişdir. Humayunun aşladığı emosional xarakterə Nizaminin şeirinin əhval-ruhiyyəsi tamamilə uyğundur.

Üç bənddən ibarət olan şeirin hər kəlməsi, hər misrası humayunun müəyyən xarakter intonasiya kompleksi ilə əhatə olunaraq obrazın emosional məzmununa cavab verir. Romans kədər obrazının yaradılmasında iştirak edən “fa” mayəli humayunun mayə və xarakter tonunu ifadə edən kiçik tersiyalı melodik özəklə (“fa – lya bemol”) başlayır. Tədricən bu vacib intonasiya ladin digər pərdələrinin də əlavə edilməsi, xüsusən də, artırılmış sekundalı xarakter intervalın (“si – lya bemol”) yaradılması ilə genişlənərək daha da dolğunlaşır.

Romansda bəstəkar üç beytdən ibarət olan şeirin birinci beytinin – “beyt-refren”in təkrarlanması hesabına beş seqmentli struktur yaratmışdır.

AB – CDE – AB1 – FG – AA1

Beləliklə, Ceyhun Allahverdiyevin “Nədəndir?” romansı müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətində dahi Nizaminin sözlərinə yazılan ən parlaq romanslardan biri olaraq, həm də Arif Məlikovun yaradıcılığının rəmzinə çevrilən və qeyd olunan digər əsərlərinə də siraət edən “Məhəbbət əfsanəsi” baletindən Mehmanə Banunun mövzusu ilə assosiasiya doğurur. Hər iki əsərdə iki aşiqin əzablarını əks etdirən humayun vasitəsilə musiqidə kədər obrazını yaratmaq üçün bu muğamın xarakter intonasiyalarından böyük bacarıqla istifadə edilmişdir. Uyğunluq təkcə bütün xarakter intonasiya kompleksinin (artırılmış sekundalı, mayə və xarakter ton arasındakı kiçik tersiyalı, həmçinin yarımtonlu intonasiyaların) istifadəsi ilə deyil, həm də tonal yüksəkliyin (“fa” mayəli humayun) eynili ilə şərtlənir.

Nümunə (Mehmanə Banunun mövzusu).

Ceyhun Allahverdiyevin “Dilbər” romansında biz əvvəlkindən fərqli olaraq daha işıqlı, səmimi hisslərin musiqili təcəssümünü görürük. Nizami poeziyasında təcəssüm olunan lirik duyğuların romansda

müvafiq musiqi ifadə vasitələri ilə çatdırılmasında bəstəkarın yenə də Arif Məlikovun vokal lirikasına xas olan ənənələrin təsiri özünü göstərir.

Romansın melodik başlanğıcı danışiq-deklamasiya tiplidir. Bəstəkarın Arif Məlikov ənənəsinə sadıq qalaraq poetik mətni təqdim etmə bacarığı, şeirin, sözün gücünə inamı romansın musiqi dilində özünün dolğun ifadəsini tapır.

Şeirdə ifadə olunan səmimi, lirik etiraflar romansda həzin, mülayim, bir qədər şikayətli və səbrsiz intonasiyalarla çatdırılır ki, bu da poetik mətnin məzmunundan irəli gəlir.

Romansın musiqi dilində Arif Məlikovun bəstəkarlıq üslubu üçün xarakter olan milli ifadə vasitələri ilə müasir yazı texnikasının uzlaşması parlaq əksini tapmışdır. Bunu biz vokal partiya ilə müşayiətin arasında olan dərin “uçurum”un yaranmasında görə bilərik. Belə ki, birincidə milli semantikanın üstünlüyünə qarşı müşayitin atonal, dissonans səsbirləşmələri fonunda sekondalı intonasiyaların fasiləsiz axını, klaster akkordların (kodada) möhtəşəm səslənməsi qoyulur.

Ceyhun Allahverdiyevin bir sıra vokal əsərlərinin yaranmasına məhz Arif Məlikovun vokal musiqisinin təkan verməsini biz onun Azərbaycan mühacir poeziyasının qüdrətli simalarından biri olan şair Almas Yıldırımın yaradıcılığına müraciət etməsində görürük. Onun iki romansının – “Mən” və “Boğulmayan bir səs” romanslarının bəstələnməsində də müəlliminin müstəsna rolu olmuşdur. Bu romanslarda ictimai dərd, kədər, qüssə, qürbət hissi özünəməxsus ifadəsini tapmışdır.

Arif Məlikovun Ulu öndər Heydər Əliyevə həsr etdiyi “Əbədiyyət” adlı VIII simfoniyasının finalında Almas Yıldırımın sözlərinə səslənən “Azərbaycan” balladasını daxil etməsi gənc bəstəkara təsir etməyə bilməzdi. Vətən həsrəti ilə qəlbi çırpınan belə bir vətənpərvər şairin yaradıcılığına müraciət etməklə gənc bəstəkar öz müəllimi ilə, bir növ, həmfikir və məsləkdaş olduğunu təsdiq edir.

Hər iki romansın musiqili-poetik məzmununda Arif Məlikovun “Azərbaycan” balladasından gələn dərin dramatizm bəstəkarın yaradıcılıq süzgəcindən keçirilərək fərdi həllini tapmışdır.

Məsələn, “Mən” romansında bəstəkar söz və musiqinin maksimum vəhdətinə nail olaraq vətən həsrətindən doğan hisslərin, dərdli və kədərli obrazın ümumiləşdirici təsvirini yarada bilmişdir.

Burada hər bir poetik misrada söylənən fikir və ifadəyə uyğun musiqili ritmointonasiyanın seçilməsi onun təsir gücünü daha da artırır. Belə ki, birinci melopoetik misranın (a – 4 xanə) çox əsəbi və sərt səslənən başlanğıc frazalarının (“Toxunma”) tonikadan yuxarı tersiya və kvinta sıçrayışlı intonasiyalara əsaslanması melodik xəttin sonrakı açılışına təkan verir. Bunun ardınca gələn və fa-mayəli şüştərin xarakter səssirası (a-b-c-des-e-f-g) üzərində qurulan fraza vasitəsilə obrazın faciəvi taleyi (“dərdlidir başım”) onun öz dili ilə ifadə olunur.

İkinci melopoetik misra (b – 4 xanə) ortaya qoyulan əsas fikri davam etdirərək (“Burax öz yarama dərman edəm mən”) melodik hərəkətin əldə olunan yüksək tondan (sol) aşağı seksta sıçrayışı ilə başlayan və tonikaya doğru enən çox ağır və iztirablı intonasiyaları ilə dərin kədərli xarakteri daha da dərinləşdirir.

Romansın mərkəzi orta hissəsində (c – 5 xanə) bilavasitə əsas obrazın əvvəldə izhar olunan dərdinin səbəbi açıqlanır (“Uzaqda qaldıqca torpağım, daşım”). Burada vokal partiyada geniş sıçrayışlı (seksta, sonra kvarta) intonasiyaların incə, təmkinli ifa tərzilə səsləndirilməsi vətən həsrətinin, vətən yangısının dərinliyini ekspressiv formada təqdim edir.

C.Allahverdiyevin “Boğulmayan bir səs” romansı da A.Məlikovun “Azərbaycan” balladasından gələn xətti davam etdirir. Anaya xitabən yazılan bu romansda da elindən, obasından, doğma yurdundan uzaq düşmüş vətən oğlunun unudulmaması, dualarla yad edilməsi iztirablı, dramatik tərzdə ifadə olunur. Poetik mətnin ürək dağlayan, qəlbi yandıran misralarını bəstəkar adekvat musiqi dili ilə çatdırır:

Burada əsas mövzu rolunda şeirin bütün məna yükünü özündə toplayan – “Bəzən kipriyində iki damla yaş” misrasının üzərinə düşən dördxanəli melodik cümlə (a) çıxış edir. Xalis kvinta (gis – dis) çərçivəsində yerləşən bu kiçik reçitativ tərzli melodik parçada ardıcıl hərəkətli sekundalı-xromatik intonasiyar dramatizmi və dərin kədəri yanıqlı tərzdə izhar edirlər. Romans boyu bir neçə dəfə səslənən bu mövzu bir növ, refren funksiyasını yerinə yetirir:

Sonrakı dördxanəli cümlələr drammatizmi dərinləşdirən və daha da kəskinləşdirən müxtəlif quruluşlu intonasiyalardan təşkil olunur.

Dramaturji inkişafın sonrakı mərhələsi emosional gərginliyin tədricən zəifləməsinə, hisslərin “boğulmasına”, “sönməsinə” doğru yönəlmişdir. Belə ki, bu mərhələdə melopoetik misraların hərəkətinə də yüksək nöqtədən aşağıya doğru enişlər, qlissandolar, səsin sürüşməsi, dinamik effektlərin dəyişkənliyi, sərbəst ifa tərzinin (ad libitum) artması və s. hisslərin, ekspressiyanın tədricən sakitləşməsinə doğru aparır (e) və nəhayət, sonda əsas mövzunun (a) əvvəlkindən fərqli olaraq pianissimo müşayiətlə səsləndirilməsi bütün bu qəmli hekayəti sakit sonluğa çatdırır.

Beləliklə, Ceyhun Allahverdiyev mahnı və romanslarında Arif Məlikovun vokal musiqisi ənələrindən qidalanaraq, onun vokal yaradıcılığında formalaşan bədii prinsiplərdən özünəməxsus tərzdə bəhrələnərək fərdi əsərlərini yarada bilmişdir. Bu əsərlərin lirik-intellektual məzmunlu obrazlar sistemində, tematizmində, üslub istiqamətində, faktura və s. aspektlərində Arif Məlikovun vokal lirikasında toplanan musiqili ifadə komplekslərinin təsiri özünü aydın bildirir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Allahverdiyev C. Əbədi sevgi. Səs və fortepiano üçün mahnı və romanslar. Klavir. (Əlyazma).
2. Власов В.Г. Стили в искусстве. СПб. Кольпа, 1995, Т.1, 672с.
3. Каган М.С. Эстетика как философская наука: Университетский курс лекций. СПб. Петрополис, 1997, 543 с.
4. İsmayılova G. Arif Məlikovun vokal və kamera-instrumental əsərlərinin bəzi ifaçılıq xüsusiyyətləri. Dərs vəsaiti. Bakı, 2017.

CEYHUN ALLAHVERDİYEVİN MAHNI YARADICILIĞINA ARIF MƏLİKOVUN VOKAL LİRİKASININ TƏSİRİ

Xülasə

Məqalədə ilk dəfə olaraq Arif Məlikovun vokal lirikasının, onun bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndəsi, müəlliminin ənənələrini davam etdirən C.Allahverdiyevin mahnı yaradıcılığına təsirindən bəhs edilir. Müqayisəli aspektdə C.Allahverdiyevin vokal əsərlərinin yaranmasında Arif Məlikovun

vun vokal dövrlərinin lirik-intellektual yönümünün, təxəyyül sisteminin, üslub xüsusiyyətlərinin, musiqi ifadə vasitələrinin rolu qeyd olunur. Məqalədə ilk dəfə olaraq bəstəkarın şair M. Heydərqızın sözlərinə “Əbədi məhəbbət” əsəri əsasında yazdığı 9 mahnı və romansdan ibarət vokal silsiləsi təhlil edilir, burada Arif Məlikovun musiqi və sənət ənənələri bariz şəkildə təzahür edir.

Açar sözlər: mahnı, romans, lirika, musiqi ənənəsi, bəstəkar, məktəb.

ВЛИЯНИЕ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ АРИФА МЕЛИКОВА НА ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ДЖЕЙХУНА АЛЛАХВЕРДИЕВА

Резюме

В статье впервые рассматривается влияние вокальной лирики Арифа Меликова на песенное творчество представителя его композиторской школы Д.Аллахвердиева, продолжающий традиции своего учителя. В сравнительном аспекте отмечается роль лирико-интеллектуальной направленности, образной системы, стилизованных особенностей, средств музыкальной выразительности вокальных циклов Арифа Меликова в создании вокальных сочинений Д.Аллахвердиева. В статье впервые анализируется вокальный цикл композитора (состоящий из 9 песен и романсов) на слова поэта М.Гейдаргызы «Вечная любовь», где ярко проявляются музыкально-художественные традиции Арифа Меликова.

Ключевые слова: песня, романс, лирика, музыкальная традиция, композитор, школа.

THE INFLUENCE OF ARIF MELIKOV'S VOCAL LYRICS ON JEYHUN ALLAKHVERDIEV'S SONGWRITING

Summary

The article is the first to consider the influence of Arif Melikov's vocal lyrics on the songwriting of the representative of his composing school D. Allakhverdiev, who continued the traditions of his teacher. In a comparative aspect, there is noted the role of the lyric and intellectual orientation, imaginative system, stylistic features, means of musical expression of Arif Melikov's vocal cycles in the creation of D. Allakhverdiev's vocal compositions. For the first time, the article analyzes the vocal cycle of the composer (consisting of 9 songs and romances) on the

words of the poet M.Heydargiz "Eternal Love", where Arif Melikov's musical and artistic traditions are clearly manifested.

Key words: *song, romance, lyrics, musical tradition, composer, school.*

Məlikov Fikrət

*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin dosenti,
qabaqcıl təhsil işçisi
fikratmelikov@gmail.com*

REJİSSORUN RİTM ÜZƏRİNDƏ PEDAQOJİ İŞİ

“Dəyərli musiqi yalnız mədəniyyəti yüksək olan insanların zövqü üçün deyil, eyni zamanda kütlələr üçün nəzərdə tutulmalı və istifadəyə verilməlidir...”.

Aysedora Duncan

Antik dövr fəlsəfəsindən çıxış edərək demək olar ki, “intuisiya əslində daxildən görmək və eşitmək qabiliyyətidir.” İnsanın daxili aləmi ilə görüb və eşitməsi onun böyük xoşbəxtliyidir. Bildiyimiz kimi təbiətin, daşların, quşların, səmanın və ulduzların özünəməxsus ritm və səsləri vardır. Seneqalın birinci prezidenti, görkəmli mütəfəkkir, şair Leopold Senqar Afrikanın Mali xalqının mifaloqiyasına istinad edərək belə bir fikir irəli sürür ki: “... dünya boşluq və səssizlik içərisində donub qaldığı halda, tanrı dünyanı ritm və musiqi sədası altında yaratmışdır. Məhz bu səbəbdən də Afrikanın sakinləri musiqi və ritmə həyat tərzini kimi baxırlar. Deməli musiqi, istərsə də səs effektləri, ritm elə bizi əhatə edən harmoniyadır desək bizcə yanlışdır.” [F.Məlikov, 2011, s.23]

Ötən əsrin altmışıncı illərində məşhur sovet kinorejissoru Sergey Yutkeviç yazırdı: “Rejissorluq peşəsi öz təbiətinə görə polifonikdir. Rejissorun yaradıcı ideyası çox incə və fərdi olduğu üçün elmi biliklər onun əsasını təşkil edir.” [С.Юткевич, 1960, с.19]

Konstantin Sergeyeviç Stanislavski deyirdi: “Rejissorun fəaliyyəti təkcə aktyorlara tamaşanı necə oynamağı tövsiyə etməklə və rəssamın qurduğu dekorasiyanı səhnədə nə cür yerləşdirməsini müşahidə etməklə bitmir. Rejissor həyatı müşahidə etməyi bacaran, peşəkar teatr sənətindən başqa bütün sahələrdə maksimum biliyə malik olan şəxsdir.” [H.Горчаков, 1952, c. 42].

Görkəmli kinorejissor Sergey Yutkeviç rejissorun fəaliyyətini Konstantin Sergeyeviç Stanislavski kimi və hətta daha geniş şəkildə, bir neçə aspektdən dəyərləndirərək “Rejissorun kontrapunktu” əsərində yazır: “Rejissor peşəsi sənət deyil, o, yalnız mühüm olan daxili tələbatla, toplanmış yaradıcılıq təcrübəsinə əsaslanaraq, rejissorluq dediyimiz işin rəngarəngliyini, dərinliyini və poeziyasını üzə çıxarmağı çalışmaqla yaranır... Bəs rejissorun niyyəti nədir, ədəbi, musiqi və ya təsviri niyyətdən nə ilə fərqlənir? Onun özünəməxsus xüsusiyyətləri, öz qoxusu, öz rəngi, öz musiqisi varmı?... Rejissor yaradıcılığı təbiətcə ensiklopedikdir. Rejissor çox şeyi bilməlidir. O, çoxlu muzalarla dost olmalı, dünyanı plastik şəkildə görmək qabiliyyətini formalaşdırmalıdır. Musiqiçi üçün eşitmə qabiliyyəti mühüm olduğu kimi, rejissorun da xüsusi inkişaf etmiş zövqü və hissiyatı olmalıdır. Rejissor, aktyor kimi incə alətin öhdəsindən gəlməyi bacarmalıdır. O, dramatik və poetik təbiəti hiss etməlidir və nəhayət, geniş musiqi qabiliyyəti olmasa da, şübhəsiz ki, ritmi duyma hissi olmalıdır.” [H.Горчаков, 1952, c.10,17-18]

“Musiqi haqqında ən ilhamverici sözü bəstəkar deyil, şair deyib.” [H.Горчаков, 1952, c.8] Сергей Юткевич Контрапункт режиссера.) yazan S.Yutkeviç Aleksandr Blokun adını çəkir. “Aleksandr Blok 1920-ci il fevralın 13-də Böyük Dram Teatrının yubileyində çıxışını belə bitirdi: “... biz sənətkar-bəstəkar üçün ən dəyərli olan musiqini əziz tutmalıyıq çünki, sənətkar bizdən bunu gözləyir. Biz musiqi əsərlərini qorumalıyıq və bütün gücümüzlə qoruyacağıq. Qoqolun bizə ünvanladığı kəlamını xatırlayaq: “Əgər musiqi bizi tərk etsə, dünyamız necə olacaq?”. [Александр Блок, 1963, c.8]

Demək, bu baxımdan rejissor musiqiçilər kimi düşünməyi də bacarmalıdır. Digər yaradıcı şəxslər kimi rejissorlarda da ideyanın yaranması prosesi mövcuddur. Bu proses, (onunla eyni şəkildə) digər sənət yoldaşlarında olduğu kimi gedir, yeganə fərq təcəssüm vasitələ-

rindədir. Məsələn, bəstəkar ilk olaraq bu və ya digər melodiyanı yalnız solo mahnı, yaxud fortepiano prelüdiyası, ya da skripka konserti kimi eşidir. Rəssam bu və ya digər süjeti yağlı boyanın qalın ləkəsinə daxili gözü ilə görür. Rejissor isə səhnələşdirəcəyi tamaşanı əvvəlcə ya faciəli obrazların pafosunda, ya da afişada, parlaq və cəlbəedici satirik siluətlərdə, ya da onun konturlarında hiss edir.

Rejissor pedaqoq ritm üzərində iş zamanı bir sıra planlı təhlillər aparır və tələbələrə əsas fikirlərini aşılrayır. Onlar aşağıdakılardır:

- Dramatik teatrda musiqi təsir vasitələrindən biridir;

- Teatr musiqisi teatrda dramaturqun və rejissorun fikrini açmağa, aktyora isə tamaşanın ideyasını qabartmağa kömək edir;

- Dramaturji material əsasında rejissor musiqi ilə tamaşanın vəhdətini interpretasiya edir;

- Musiqi dramatik teatrın digər komponentləri ilə də (bədi tərtibat, qrim, kostyum və s.); qarşılıqlı əlaqədə olduğu üçün onun ritmik sıralanması tələb olunur;

- Musiqi səhnə əsərində tamaşanın ümumi ritmi və koloriti ilə sıx bağlı olduğu üçün əsər üzərində görülən işin bir hissəsidir;

- Musiqi rejissorun ideya fikirlərini açmağa kömək edir və tamaşanın tamaşaçılara emosional təsirini gücləndirir;

- Bəstəkarın tamaşanın quruluşunda musiqi tərtibatının həllindəki yaradıcılıq işi (hətta tamaşaların məşqlərində belə vacibdir);

- Bəstəkarla birgə tamaşada musiqi epizodlarının yerləşdirilməsi. Musiqinin fortepianodan dinlənilməsi. Nəzərdə tutulmuş orkestrin səsləndirilməsinin müzakirəsi. Musiqinin orkestrlə dinlənilməsi və instrumental səslənmənin müzakirəsi. Musiqinin orkestrlə dinlənilməsi və instrumental səslənmənin tamaşaya uyğun olub-olmasının müzakirəsi.

Rejissor təxəyyülündə bu və ya digər dramatik, plastik və ya musiqili dominantlıq ola bilər. Ancaq gələcəkdə bu dominant kristallaşmayacaq, əksinə, getdikcə daha böyük bir qaynaşma, ayrı-ayrı elementlərin sintezi, sırf teatr əsərinin ümumiləşdirilmiş və zənginləşdirilmiş bir çox elementinə çevrilməyə çalışacaqdır.

Dövr dəyişdikcə bəzən rejissorlar tamaşanın musiqi və səs tərtibatında zamanla ayaqlaşaraq kök salmış stereotiplərdən nisbətən uzaqlaş-

mağa, yeni axtarıslara can atırlar. Bununla da onlar fikri assosiasiyalarla musiqili, səsli və görüntü obrazlar ilə emosional vəziyyətləri müəyyən səs və musiqi variantları ilə həyata keçirməyə üstünlük verirlər.

Bununla belə, bəlkə də əvvəlcə yaradıcılıq prosesinin ümumi qanunauyğunluqlarını və teatrın spesifikliyi anlayışının dəyişməsinə, irəliləməsinə və adi formullar çərçivəsinə sığmamasını hələ çox axtarmağa davam etməliyə.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Блок А.Собр. Соч., т. XII, «Советский писатель», 1936, стр.224.
2. Соловьева М. Андрей Николаевич Колмогоров. Рассказ ученика об учителе. «Человек без границ» №10 (47) октябрь 2009
3. Горчаков Н. 1952, З.Н.Горчаков, Режиссерские уроки К.С.Станиславского, М., «Искусство», 1952, стр.42
4. Климова О. Айседора Дункан. Продвижение к свету. «Человек без границ» № 9 (46) сентябрь 2009
5. Юткевич С. Контрапункт режиссера. Государственное издательство «ИСКУССТВО». Москва-1960»
6. Məlikov F. Rejissor sənətində musiqinin tədqiqi problemləri. Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri. X Respublika elmi-praktiki konfrans. Bakı – 2011. Səh.22-25

REJİSSORUN RİTMİKA ÜZƏRİNDƏ PEDAQOJİ İŞİ

Xülasə

Rejissor hər cür diletantlıqdan uzaq olaraq, təbiət etibarilə yaradıcılığı sahəsində ensiklopedik biliklərə malik olmalıdır. O ilham pəriləri ilə dost olmalı, gözlərini dünyanı plastik şəkildə görməyə alışdırmalıdır. Musiqiçi üçün səs duyumu əsas götürüldüyü halda, rejissorda zövqün inkişafı güclü olmalıdır. O incə alət olan aktyorla düzgün rəftar qurmağı bacarmalıdır. O təbiəti dramatik və poetik tərzdə hiss etməli, və ən nəhayət çox geniş musiqi mədəniyyəti olmasa belə, mütləq halda ritm qavrayışına malik olmalıdır. Demək, rejissor digər rəssam və yaradıcı şəxslərdən heç bir halda fərqlənmir. Bütün incəsənət sahəsində çalışan yaradıcı şəxslərdə olduğu kimi, rejissorda da fikirlərin meydana gəlməsi prosesi eynidir, fərq yalnız təcəssüm vasitələrinin müxtəlifliyi və özünəməxsus palitrasında.

Açar sözlər: Bəstəkar, musiqi, rejissor, teatr, yaradıcılıq, incəsənət.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД РИТМИКОЙ

Резюме

Режиссерское творчество по природе своей энциклопедично. Он должен дружить со многими музами, воспитывать свой глаз, свое умение пластически видеть мир. Если для музыканта обязательным является слух, то у режиссера должна быть особенно остро развито чувство вкуса. Он должен уметь обращаться с таким тонким инструментом, как актер. Он должен чувствовать природу драматического и поэтического, и, наконец, он должен обладать если и не обширной музыкальной культурой, то уж обязательно чувством ритма. Значить, в этом режиссер ничем не отличается от других художников, творцов. Процесс возникновения замысла протекает у него так же, как и у его собратьев по другим искусствам, разница только в средствах воплощения, в своеобразии палитры.

Ключевые слова: *Композитор, музыка, режиссёр, театр, творчество, искусство.*

THT PEDAGOGICAL WORK IS A THIRD OF THE SOFT

Summary

Directorial creativity is by nature encyclopedic. A director must know a great deal, not like a book, not like an amateur.

He must be friends with many muses, educate his eye, his ability to see the world in a plastic way. If hearing is obligatory for a musician, then the director must have a particularly sharply developed sense of taste.

He must be able to handle such a delicate instrument as an actor.

He must feel the nature of the dramatic and poetic, and, finally, he must have, if not an extensive musical culture, then certainly a sense of rhythm. So, in this respect, the director is no different from other artists and creators.

The process of the emergence of an idea proceeds with him in the same way as with his fellows in other arts, the only difference is in the means of embodiment, in the originality of the palette.

Key words: *composer, music, director, theater, creativity, art.*

Məlikova Nigar

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı,
"Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq" kafedrasının baş müəllimi
nigar.m1979@mail.ru*

"XƏZƏR SAHİLLƏRİNDƏN OLAN MÖCÜZƏ" XURAMAN QASIMOVA

1980-ci il noyabr ayı P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının Raxmaninov zalında (bu zal 1890-cı ildə inşa edilib) "Maria Kallas" adına keçirilən müsabiqənin seçim turlarının nəticələri aşkarlandı. 29 yaşlı gənc və istedadlı vokalçı Xuraman Qasimova 9 münisflər heyətinin (xalq artistləri, Böyük teatrın solistləri və Moskva Dövlət Konservatoriyasının professor heyəti) rəğbətini qazanaraq 53 iştirakçı arasında Azərbaycan və Sovet İttifaqını Yunanıstanın Afina şəhərində təmsil edəcək çətin bir yarışmanın layiqli 3 iştirakçısından biri oldu: V.Prudnikov (Litva), E.Çaxoyan (Ermənistan), Xuraman Qasimova (Azərbaycan). SSRİ dövlətlərindən bu müsabiqədə müxtəlif vokalçılar iştirak etsələr də, hələ heç bir iştirakçı mükafata layiq görülməmiş və uğur qazana bilməmişdir. Müsabiqənin özəlliyi isə cəmi iki mükafatlı yerin olması idi: I və II yerlər.

1981-ci ildə Afinada keçirilən "Maria Kallas" adına müsabiqədə Xuraman Qasimova 3 turdan ibarət yarışmada çox güclü rəqiblərini geridə qoyaraq ən yüksək mükafata – I yerə layiq görüldü. Beynəlxalq və Zaqafqaziya müsabiqələrinin qalibi olan gənc vokalçının gələcək həyatında böyük rol oynayan daha bir mükafat – "Qran Pri" münisflər heyətinin sədri Titto Qobbi tərəfindən təltif olundu. Qeyd etmək istərdim ki, bu mükafatı 4 il ərzində heç bir ifaçı qazana bilməmişdir.

1 il sonra 1982-ci ildə Moskvada P.İ.Çaykovski adına ənənəvi VII Beynəlxalq müsabiqənin keçirilməsi planlaşdırıldı.

P.İ.Çaykovski adına Beynəlxalq Müsabiqə klassik musiqi dünyasının ən möhtəşəm hadisələrindən biridir. Müsabiqə dörd ildən bir keçirilir. İlk müsabiqə 1958-ci ildə iki ixtisas: "fortepiano və

skripka”, 1962-ci ildən “violonçel” və 1966-cı ildən III müsabiqədə “solo oxuma” kateqoriyası (kişi və qadın vokal nominasiyalarda fərqli mükafatlarla) əlavə olunmuşdur.

Müsabiqənin mükafatlı yerləri bir çox musiqiçilərə, o cümlədən, pianoçular Van Klibern, Vladimir Aşkenazi, Eliso Virsaladze, Mixail Pletnyov, Qriqoriy Sokolov, Boris Berezovski, Denis Matsuyev, Daniil Trifonov, skripka ifaçıları Viktoriya Mullova, Viktor Tretyakov, Qidon Kremer, Vladimir Spivakov, violonçel ifaçıları Mario Brunello, David Qerinqas, Nataniel Rozen, Nataliya Qutman, Antonio Menezes, Denis Şapovalov, vokalçılar Vladimir Atlantov, Ariunbaatar Qanbaatar, Paata Burculadze, Debora Voyt, Yevgeniy Nesterenko, Yelena Obratsova dünya şöhrəti gətirmişdir. Fərqli münisiflər heyətini isə müxtəlif ölkələrin tanınmış simaları təmsil edirdi: Y.Siqeti, Q.Neyqauz, N.Bulanje, L.Oborin, Y. Flier, S.Rixter, Y.List, M.Mareşal, Q.Kassado, P.Furnye, D.London, D.Şafran, M.Rastropoviç, İ.Arxişova, E.Jurda – Moranj və digərləri.

Musiqi yarışmasının əsas məqsədi isə yeni istedadları üzə çıxarmaq, öz bacarıqlarının daha da təkmilləşdirilməsində düzgün istiqamət alaraq dünyaya musiqi sənətini tanıtmak idi. Müsabiqə 50 il ərzində Sovet və rus ifaçılıq məktəblərinin ən yaxşı musiqiçilərinin adlarını dünyaya açmış, bir çox xarici ifaçıların parlaq karyerasına təkan olmuşdur. Yaşlı nəslin nümayəndələri, o cümlədən D.Şostakoviç, D.Oystrax, E.Qilels, M.Rastropoviç, Q.Neyqauz, T.Xrennikov, Q.Sviridov tərəfindən qoyulmuş sənət ənənələri yaradıcı gənclərin bir çox nümayəndələrinə dünya arenasına geniş imkan yaratmışdır.

Müsabiqə təşkilatçıları – böyük nüfuzlu musiqiçilər, əsas da vokal sahəsində olan mütəxəssislər gənc vokalçıların bir neçə ildə əldə etdikləri nəliyyətləri izləyərək onlar arasında seçim aparırdılar. P.İ.Çaykovski adına müsabiqədə ən güclü və istedadlı gənclər seçilərək iştirak edirdilər. Onlar ən nüfuzlu beynəlxalq müsabiqələrin qalibləri olmalı idilər (I, II və III yerlər).

Azərbaycana və Sovet İttifaqına Afinada “Maria Kallas” adına müsabiqədə ilk yüksək mükafatları I yer və Qran Prini qazandıran

gənc Xuraman Qasimova artıq öz qalibiyyəti ilə SSRİ dövlətlərində tanınmağa başlamışdır.

Sovet İttifaqı dövlətlərindən 13 nəfər bu müsabiqəyə qatılmaq şansını qazandı. Bütün iştirakçıların seçim turunda rəqabət aparmasına baxmayaraq, Xuraman Qasimova 13 nəfərlik iştirakçı heyətinə birbaşa daxil olundu. Münsiflərin bu qərarı dövrün ən çətin və nüfuzlu müsabiqəsinin qalibi olan Xuraman Qasimovanı daha da ruhlandırırdı.

Həyatının ən ağır dövrünü yaşayan gənc bir qız belə bir məsuliyyətə hazır olmadığını hiss edirdi. Ağır xəstəlikdən sonra vəfat edən anası Tükəzban xanımın ildönümü yaxınlaşırdı və bu müsabiqədə çıxış etməyi o heç düşünmürdü. Moskvadan isə tez-tez zənglər olunurdu, Dövlət Konsert və Moskvada fəaliyyət göstərən Beynəlxalq və Ümumittifaq Müsabiqələr Təşkilatı Xuraman Qasimovanın bu müsabiqəyə qatılmaq razılığını gözləyirdilər. O, israrla bu müsabiqədə çıxış etməyəcəyini və belə ağır itkidən sonra səhnəyə çıxmağa hazır olmadığını dəfələrlə bildirirdi. Lakin, bacısı Fidan Qasimovanın təkidli ilə müsabiqədə iştirak etmək qərarını verdi. Son anda Xuraman Qasimova yarışmanın püşkatma mərasiminə çataraq müsabiqəyə qatıldı.

Açılış günü iştirak edən gözəl tembrə malik olan Xuraman Qasimova ilk turdan öz professionallığı ilə münsiflər heyətini heyrləndirməyi bacardı.

Müsabiqə ərzində Xuraman Qasimovanı Bakı Dövlət Konservatoriyasının konsertmeysteri Lora Ağacanova müşayət edirdi.

Müsabiqənin şərtlərinə görə I turda iki ariya, üç romans, II turda iki ariya, mütləq əsər, xalq mahnısı və iki romans ifa olunmalı idi. III tura keçən gənclər isə iki xarici və bir milli bəstəkarın ariyalarını orkestr müşayəti ilə ifa etməli idilər.

Müsabiqədə yaş həddi mövcud olduğundan, yalnız 32 yaşınadək bütün istedadlı gənclər iştirak edə bilərdi.

Xuraman Qasimovanın P.İ.Çaykovski adına müsabiqədə xüsusi zövqlə seçdiyi proqramın zənginliyini qeyd etmək istərdim:

I tur:

1. V.A.Motsart: "Sehrli fleyta" operasından Paminanın ariyası

2. V.Bellini: "Norma" operasından Normanın kavatinası
3. P.İ.Çaykovski: "Забыть так скоро" ("Belə tez unutmaq")
4. P.İ.Çaykovski: "Колыбельная песня" ("Laylay mahnısı")
5. R.Şuman: "Посвящение" ("İthaf")

II tur:

1. P.İ.Çaykovski: "İolanta" operasından İolantanın ariozası
2. Mütləq əsər – P.İ.Çaykovski: "То было раннюю весной" ("Baharın başlanğıcında")
3. A.Məlikov: "Я мою милую увидел во сне" ("Yuxuda yarımı gördüm")
4. C.Puççini: "Toska" operasından Toskanın ariyası
5. Yuriy Şaporin: "Твой южный голос" ("Sənin cənub səsin")
6. Xalq mahnısı

III tur:

1. P.İ.Çaykovski: "Опричник" ("Odunçu") operasından Natalyanın ariyası
2. F.Əmirov: "Sevil" operasından Sevilin ariyası
3. F.Çilea: "Adrienna Lekuvrer" operasından Adriennanın ariyası

I turdan müvəffəqiyyətlə keçən Xuraman Qaimovanı II turda daha çətin rəqabət gözləyirdi. Proqramda iki ariya, iki romans, xalq mahnısı və mütləq əsər – P.İ.Çaykovskinin repertuarından ifa olunmalı idi. Xuraman Qasımova bu dəfə A.K.Tolstoyun sözlərinə yazılmış P.İ.Çaykovskinin vokal lirikasının ən poetik romanslarından birinə müraciət etmişdi. "То bilo ranneyu vesnoy" ("Baharın başlanğıcında") romansı yaz təbiətinin tərənnümünə və baharın gəlişi ilə oyanan məhəbbət hissində həsr edilmişdi. Xuraman Qasımova bəstəkarın incə ruhunu, insan hisslərinin təbiətin gözəliyyini qavrayaraq təsvir etməsini ecaskar səsi və rəngarəng səs çalarları vasitəsi ilə dinləyicilərə çatdırmağa nail olmuşdur. Xəzər sahilindən gənc qızın rus musiqisini belə həssaslıqla oxuması bütün zalı və münisflər heyətini valeh etmişdi.

Azərbaycan xalq mahnısı "Qubanın ağ alması" Xuraman Qasımovanın "acapella" (müşayətsiz) ifasında ayaqüstə alqışlanaraq qarşılandı. İfaçı milli musiqimizin Moskva şəhərində xoş və rəğbətlə qarşılanması hisslərini bu cür izah edirdi: "Mən çox böyük fəxarət

hissi yaşadım. Özümü bir anlıq Moskvanın Çaykovski adına konsert zalında deyil (vokal seçim turları məhz bu zalda keçirilirdi), Bakının mötəbər səhnələrindən birində hiss etdim. Çox sevindim ki, milli musiqimiz insanların ruhunu oxşadı. Hansı dildə oxumağımıza baxmayaraq musiqi bir dildə danışır”.

Gənc vokalçımız xalq mahnısının ifasına görə də xüsusi nominasiya ilə təltif olundu. Musiqişünas, tənqidçi Svetlana Vinoqradova bu ifanı xüsusilə qeyd edərək, klassik vokalın və milli çalarların vəhdətini vurğulayırdı: "Xuraman Qasimova xalq mahnısını romans janrına yaxınlaşdıraraq milli ənənələrdən klassikaya körpü yaratmışdır.

Tarixə məlum olmayan, sərhəd tanımayan, bütün xalqlar tərəfindən başa düşülən, sevilən sehirli dünya var – musiqi dünyası. Musiqinin seyrindən sükuta dalan, məhəbbət təzahürü olaraq zalı təlatümə gətirən dinləyicilərin alqışları Xuraman Qasimovaya, eyni zamanda Azərbaycan incəsənətinə ünvanlanmışdır. Musiqi tənqidçiləri gənc vokalçının gözəl səs tembrini, səhnə mədəniyyətini, gözəlliyi və artistizmini, parlaq fərdi xüsusiyyətlərini qeyd edirdilər.

III tura diplomantlar, altı kişi və altı qadın səsi seçilərək mükafatlı yerlərə namizəd oldular. Onların arasında ecaskar səsi ilə minlərlə dinləyicinin qəlblərini fəth etmiş Xuraman Qasimova da var idi.

Xuraman Qasimovanın ifasında III turda üç ariya – P.İ.Çaykovski: “Опричник” (“Oduñçu”) operasından Natalyanın ariyası, F.Əmirov: “Sevil” operasından Sevilin ariyası və F.Çilea: “Adrienna Leku-vrer” operasından Adriennanın ariyası səsləndirildi. O, üç müxtəlif dövrün bəstəkarlarına müraciət edərək növbəti dəfə təkrarolunmaz ifaları ilə hər kəsi heyrtləndirməyi bacardı. Professional ifa üslubu, yüksək intellektual musiqi duyumu və zövqü, münisflər heyəti və tamaşaçılarda unudulmaz təəssürat yaratdı. Hətta, münisflər heyətinin üzvlərindən biri Rusiya Federasiyasının Əməkdar Mədəniyyət işçisi, professor Svetlana Nesterenko öz müsahibələrindən birində qeyd etmişdir: “Xuraman Qasimovanı müxtəlif janr və üslubların, vokal əsərlərinin çox maraqlı interpretatoru adlandırmaq olar”.

Üç iri formalı ariyanın orkestr müşayəti ilə ifası III turun əsas şərtlərindən biri idi. İfaçılara SSRİ-nin və Ukraynanın Xalq artisti Yaroslav Voşşak dirijorluq edirdi.

12 ifaçının orkestrlə ifasından sonra münisflər heyəti uzun müddətli müzakirəyə çəkildi. Nəhayət, o gözlənilən an...

Münisflər heyətinin sədri Moskva Konservatoriyasının professoru, Böyük teatrın solisti İrina Arxipova səhnəyə çıxaraq nəticələri səsləndirdi. Kişi səslərinin mükafatlandırılması daha asan oldu. Qadın səslərinə gəldikdə isə 18 münisflər heyətinin üzvləri iki qrupa bölündü: 9 nəfər səslərini Ukrayna təmsilçisi Lyudmila Zabilyastaya, digər 9 üzv isə Xuraman Qasimovaya verdi. Hər kəs münisflər heyətinin ayaqüstə alqışladığı qalibin Xuraman Qasimova olduğunu zənn edirdi.

Lakin, İrina Arxipova son səsini digər iştirakçıya – Lyudmila Zabilyastaya verərək I yerin qalibi elan etdi.

Beləliklə, Xuraman Qasimova bu müsabiqənin II yer – gümüş medal mükafatını aldı.

Nüfuzlu yarışmaların təmsilçisi Xuraman Qasimova Azərbaycana qalibiyyətlə qayıtdıqdan sonra Moskvaya Böyük teatra işə dəvət olundu. Lakin, müəyyən səbəblərdən bu təklifdən öz istəyi ilə imtina edərək Azərbaycanda fəaliyyətini davam etdirdi.

1982-ci il 13 iyunda Xuraman Qasimova Əməkdar artist adına layiq görüldü.

Klində yerləşən P.İ.Çaykovski adına ilk musiqi və xatirə muzeyində Xuraman Qasimovanın VII müsabiqədə mükafatlandırılma mərasimindən çəkilən fotosu yer almışdır.

“Xəzər sahilindən olan möcüzə” Xuraman Qasimova Azərbaycanın fəxri, musiqi mədəniyyətinin bənzərsiz ifaçısıdır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Qəzet "Təəssürat" - "Çaykovski adına müsabiqə: ehtiras, düşüncələr, ümidlər" 3 iyul 2019-cu il.
2. Орлова Е. Романсы Чайковского. Музгиз - 1948
3. Алиева Н. "Belissimo".

"XƏZƏR SAHİLİNDƏN OLAN MÖCÜZƏ" **XURAMAN QASIMOVA** **Xülasə**

Məlikova Nigar Akif qızı tərəfindən təqdim olunmuş "Xəzər sahilindən olan möcüzə" Xuraman Qasimova məqaləsi Azərbaycan və SSRİ xalq artisti, professor Xuraman Qasimovaya həsr olunmuşdur. O, ölkəmizi dünyada tanıdaraq klassik vokal məktəbini yüksək səviyyədə təmsil etmişdir. Onun parlaq ifaçılığının geniş diapazonu qədim Avropa klassik musiqisindən başlayaraq, müasir dünya bəstəkarlarının əsərlərinə qədərki dövrü əhatə edir.

Xuraman Qasimova öz yüksək ifaçılıq bacarığı və səhnə mədəniyyəti ilə milyonlarla insanların qəlblərini fəth etmişdir.

Açar sözlər: Xuraman Qasimova, romans, müsəbiqə, vokal musiqi, ariya.

"ЧУДО ИЗ БЕРЕГА КАСПИ" ХУРАМАН КАСИМОВА **Резюме**

Статья Меликовой Нигяр Акиф гызы "Чудо из берега Каспи" Хураман Касимова посвящается Народной артистке СССР и Азербайджана, профессору Бакинской Музыкальной Академии Хураман Касимовой. Она сумела прославить страну на весь мир и достойно представляла классическую вокальную школу Азербайджана. Широкий диапазон её блестящего исполнительского мастерства охватывает период от старинной европейской классической музыки до произведений современных мировых композиторов.

Хураман Касимова покорила сердце миллионов людей своим высоким исполнительским мастерством и сценической культурой.

Ключевые слова: Хураман Касимова, романс, конкурс, вокальная музыка, ария.

"MIRACLE FROM KASPI" KHURAMAN GASIMOVA **Summary**

Article presented by Malikova Nigar Akif gizi "Miracle from Kaspi" Khuraman Gasimova dedicated to Khuraman Gasimova, People s Artist of

the USSR and Azerbaijan, Professor of Baku Music Academy. She introduced our country to the world and represented vocal school at a high level. The wide range of his brilliant performance covers the period from ancient European classical music to the works of modern world composers. Khuraman Gasimova has won the hearts of millions of people with her high performance skills and stage culture.

Key words: *Khuraman Gasimova, romance, competition, vocal music, aria.*

Məmmədova Arzu

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“İxtisas fortepiano” kafedrasının dosenti,
Sənətsüinaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar müəllim,
marzu@inbox.ru*

AZƏRBAYCAN XALQ MELODİYALARININ FORTEPIANO ÜÇÜN İŞLƏMƏLƏRİ

Azərbaycan xalq mahnıları folklorun ən qədim və dərin köklərə malik olan sahələrindən biridir. Xalq mahnıları özündə milli musiqi üslubunun ən xarakterik xüsusiyyətlərini birləşdirir və onların öyrənilməsi, eləcə də tətbiq edilməsi həmişə diqqət mərkəzindədir. Bu baxımdan xalq melodiylarının fortepiano üçün işləmələri xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Təksəsli olan Azərbaycan xalq melodiylarının işləmələrində onların melodik və ritmik inkişafın müxtəlif üsulları ilə zənginləşməsi əsas yer tutur. Belə ki, işləmələrdə melodiyanın bədii ifadə zənginliyinin saxlanılmasına xüsusi əhəmiyyət verilir. İşləmələrdə Azərbaycan xalq musiqisinin səciyyəvi cəhətləri hərtərəfli şəkildə açılır: melodik-intonasiya dönmələri, lad əsasları və ifaçılıq üsulları. Eyni zamanda xalq melodiylarının ən əsas cəhəti olan improvizasiyalılıq da saxlanılır. Xalq melodiylarının improvizasiyalılığı həm melodiyanın özündə, həm də ifa zamanı rast gəlinir. İmprovizasiya xarakterli işləmələrdə lada əsaslanma və lad-intonasiya elementlərinin qorunması

xalq melodiylarının obraz-emosional məzmununda nəzərə çarpır. Onu da qeyd etmək ki, xalq mahnılarının əksər hissəsi Şur və Segah ladlarındadır və işləmələrdə bu ladların xarakterik cəhətləri harmonizə zamanı saxlanılır.

Azərbaycan musiqisində xalq melodiylarının işləmələri Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevdən başlayaraq istiqamət götürməyə başlamışdır. Hər iki bəstəkar milli folklora böyük həssaslıqla diqqət vermiş, onun geniş və dərin tədqiqi üçün şərait yaratmışlar. Onu da qeyd etmək ki, xalq yaradıcılığına, folklora dərinləndirən Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev mütərəqqi rus və xarici ölkə bəstəkarlarının yaradıcılıq nailiyyətlərini diqqətlə öyrənmiş və onları milli musiqimizdə tətbiq etmişlər. Belə ki, rus bəstəkarları M.Qlinka, M.Balakirev, A.Borodin, N.Rimski-Korsakov və A.Lyadovun xalq yaradıcılığının toplanması və işlənməsi sahəsində apardıqları işlər Azərbaycan bəstəkarları üçün də nümunə olmuşdur. Bunlardan bəhrələndən Ü.Hacıbəyli 1920-ci illərdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətində mövcud olan həlli vacib məsələlərə həsr olunmuş çoxsaylı məqalələrlə çıxış edirdi. Xüsusilə Ü.Hacıbəyli xalq musiqisinin öyrənilməsi sahəsində böyük elmi işlər aparır, bir çox xalq mahnılarını notlaşdırır və işləmələrini yaradırdı. Bu baxımdan 1927-ci ildə nəşr olunmuş “Azərbaycan türk el nəğmələri” toplusu xalq melodiylarının fortepiano səsə salınması istiqamətində mühüm addım oldu. “Azərbaycan türk el nəğmələri” xalq mahnılarının nəşr olunduğu ilk məcmuə idi və not yazıları Ü.Hacıbəyli ilə M.Maqomayevə məxsus idi. Bu məcmuəyə əmək, lirik və mərasim mahnıları daxil idi. Mahnıların əksəriyyəti xanəndə Cabbar Qaryağdıoğluğun ifası əsasında yazılmışdır.

“Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsində xalq mahnılarının işləmələri iki istiqamət üzrə aparılmışdır. Professional ifaçıların fortepiano alətinin imkanları ilə tanış edilməsi birinci istiqaməti təşkil edirdi. İkinci istiqamətdə isə musiqinin xarakterini qoruyaraq sözlərlə ehtiyatla davranmaq və mahnının obrazının milli xarakterini vurğulamaq əsas məqsəd kimi qarşıya qoyulmuşdur. Bundan irəli gələrək Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev ilk olaraq tar, saz kimi xalq çalğı alətlərinin səsə salınmasına yaxın tembr oxşarlıqlarına müraciət edirlər.

Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin xalq mahnılarının işləmələri toplusundan sonra çoxsaylı təlim-pedaqoji xarakterli instrumental pyeslər yaranmağa başladı. Bu işləmələr həm xalq musiqisinin təbliği, həm də xalq kütlələrini milli musiqinin müxtəlifliyi ilə yaxından tanış etmək məqsədi daşıyırdı.

Geniş kütlə üçün xalq melodialarının işləmələri Asəf Zeynallının adı ilə bağlıdır. Asəf Zeynallının “Uşaq süitəsi”ndən olan “Uşaq və buz”, “Qoyunlar” tədris-pedaqoji xarakterli pyeslərdir. Belə ki, “Uşaq və buz” pyesində rəqs musiqisi üçün xarakterik olan 6/8 ölçüdən istifadə olunur və bu ritm müşayiətdə daha çox nəzərə çarpır. Burada 6/8 ölçüyə xas olan aksentlərin istifadəsi zərb aləti olan nağara və ya əl çalmaq xüsusiyyətini yaradır. “Qoyunlar” pyesində isə faktura melodiya və baslarda müşayiətdə olan ostinatoya əsasən bir növ üçsəslilik yaradır. Burada ostinato sanki balabanın səsləniş effektini nümayiş etdirir.

Müəyyən bir müddət xalq mahnılarının toplanaraq işləməsi sahəsində boşluq yaransa da, 1950-ci illərdə bu sahə yenidən canlanmağa başlayır. Bu illərdə ilk olaraq fortepiano ilə oxumaq üçün xalq melodialarının işləmələri yaranır. Forteplano ilə oxumaq üçün yazılan işləmələrdə fortepiano partiyası müşayiət rolunu daşımaqla yanaşı, həmçinin lad-harmonik xüsusiyyətlərin saxlanılmasında və əsərin obraz-emosional məzmununun ifadə edilməsində mühüm rol oynayır. Belə ki, monodik xalq melodiyaşının dolğun səslənməsi üçün fortepiano partiyasında ifaçılıq üsullarının müxtəlifliyindən istifadə olunmağa üstünlük verilir.

Bu illərdə Fikrət Əmirov, Hacı Xanməmmədov, Mədhət Əhmədov, Musa Mirzəyevin yaradıcılığında Azərbaycan xalq melodialarının fortepiano ilə oxumaq üçün yazılmış işləmələrindən ibarət məcmuələrə rast gəlinir. Bu məcmuələrə “Evləri var xana-xana”, “Küçələrə su səpmişəm”, “Ay Dərbər”, “Qoy gülüm gəlsin ay nənə”, “Bağçada gül” və digər tanınmış xalq melodialarının işləmələri daxil edilmişdir.

Eləcə də müxtəlif illərdə Azərbaycan xalq mahnılarının xor üçün işləmələrinə də rast gəlinir. Bu sahədə Cahangir Cahangirovun qarışıq xor üçün, Rəmiş Mustafayevin fortepiano, qarışıq xor və solo

ifa üçün Azərbaycan xalq mahnılarının işləmələrini qeyd etmək lazımdır. Daha sonra Nazim Əliverdibəyov “Səndən mənə yar olmaz”, “Gözəlim istərəm”, “Ay gözəl”, “Dağıstan” xalq mahnılarını fortepiano, qarışıq xor və solo üçün işləmişdir.

Fortepiano üçün yazılmış işləmələrə də 1950-ci illərdə rast gəlinir. Belə ki, 1957-ci ildə Soltan Hacıbəyov Azərbaycan xalq melodi-yalarının fortepiano üçün işləmələrindən ibarət məcmuə nəşr edir. Bu məcmuəyə daxil olan pyeslər fortepiano üçün köçürülmüş mükəmməl nümunələr hesab olunur.

1961-ci ildə Mithət Əhmədov Azərbaycan xalq mahnıları əsasında “İkisəsli polifonik pyeslər” məcmuəsini ərsəyə gətirir. Bura daxil olan pyeslərdə səsaltı və sərbəst imitasiyalı üsullardan istifadə edilmişdir.

Bu dövrdə Elmira Nəzirova, Əşrəf Abbasov, Fəridə Quliyeva və başqalarının xalq mahnı nümunələrinin işləmələri iki istiqamət üzrə inkişafın təzahürünü aydın şəkildə nümayiş etdirir. Bu bəstəkarların yaradıcılığında həm romantik (pedal) səsaparma (legato), həm də zərb-pedalsız üslubda yazılmış işləmələrə rast gəlinir.

Bu dövrdə fortepiano üçün yazılmış işləmələr sırasında istedadlı bəstəkar Elmira Nəzirovanın işləmələri xüsusilə fərqlənir. Bəstəkarın Azərbaycan xalq melodi-yalarının fortepiano üçün işləmələri məcmuəsi iki dəftərdən ibarətdir. I dəftər 1962-ci ildə, II dəftər isə 1963-cü ildə yazılmışdır. Məcmuədəki 8 pyesdən dördü romantik (pedallı), dördü isə zərb-pedalsızdır.

Elmira Nəzirova bu pyesləri S.Rüstəmovun “Azərbaycan xalq mahnıları” toplusunun əsasında işləmişdir. E.Nəzirova hesab edirdi ki, *“xalq-mahnı melodi-yalarının işlənməsi mühüm və zəruri bir məsələdir. Xalq melodi-yalarının işlənməsi melosun intonasiya mahiyyətinə dərin nüfuzetmənin perspektivlərini ifadə edərək, onun ifadəli və bədii imkanlarının hərtərəfli öyrənilməsini şərtləndirir”* [Azərbaycan musiqi tarixi, 2019, s. 149]. E.Nəzirovanın “Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri”nin əsas xüsusiyyəti parlaq milli xarakterin qabarıq ifadə olunmasıdır. Belə ki, xalq melodi-yalarının özünəməxsus xarakterini saxlamaqla, onların mahnının təbiətinə uyğun harmonizə edilməsi E.Nəzirovanın işləmələrində öz əksini tapmışdır.

E.Nəzirova işləmələrində fortepianoda keyfiyyətə yeni formaların qavranılmasını hazırlayır. Eyni zamanda xalq melodiylarının harmonizəsi onların xarakterik xüsusiyyətlərinin mümkün qədər sadə harmoniyalarla verilməsinə doğru yönəldilmişdir. Bu baxımdan dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin “Musiqidə xəlqilik” adlı məqaləsində söylədiyi fikirlər harmonizənin xalq melodiylarının işləmələrində olan əhəmiyyətini vurğulayır: *“Çoxsəslilik mədəniyyətini inkişaf etdirmək üçün kontrapunktun tətbiq edilməsi Azərbaycan musiqisində harmoniyada daha böyük rol oynayır”* [Azərbaycan musiqi tarixi, 2019, s. 150].

E.Nəzirovanın işləmələri çox vaxt vokal səsin və müşayiətin ifadə olunması prinsipi ilə yazılmışdır ki, bu da xalq mahnılarının keyfiyyətinin saxlanılmasını şərtləndirir. Xalq melodiylarından istifadə edən E.Nəzirova hər bir işləmənin əsası kimi mövzunun istiqamətini, xarakterini və inkişaf xüsusiyyətlərini əsas götürür. Məsələn, tersiya əsaslı işləmələr üçün sekvensiya inkişafı geniş tətbiq edilir. Kvartakvinta əsaslı pyeslər üçün isə o, bütün pyesdə mühüm intonasiya elementinə çevrilən fəal səviyyəni müəyyən edir. E.Nəzirova çox vaxt dayaq pillələrə istinad edərək, melodik xəttə zərif ornamental bəzək verir, bütün bunlar melizmdən istifadə ilə birlikdə pyesin səslənməsinə xüsusi kolorit bəxş edir. Milli ladların pillələrinin oxunması üsulundan istifadə olunması harmonik və lad-tonal dəyişikliklər yaradır.

E.Nəzirovanın xalq mahnılarının işləmələrində iki məqamı qeyd etmək lazımdır. Birinci üsulda bəstəkar harmonizəyə tabe olmayan xalq melodiylarında akkord və ya elementar polifonik fakturanın tətbiqi ilə xalq mahnılarının əsası kimi götürülmüş milli spesifikasiyi pozmamaya çalışır. İkinci üsulda isə mahnının birsəslı səslənməsini fortepianonun ahəngi ilə zənginləşdirərək pyesə fortepiano musiqisinə xas olan cizgilər bəxş edir. Beləliklə, E.Nəzirovanın xalq melodiylarının işləmələri onların tədris-pedaqoji repertuara daxil olmasına şərait yaratmışdır.

Sevda İbrahimovanın “Azərbaycan xalq mahnıları və təsnifləri mövzularında fortepiano üçün 15 pyes” məcmuəsi bu sahədə yaranan maraqlı əsərlərdəndir. İşləmə üçün seçilmiş bütün mahnılar mülayim və canlı tempdə olduğundan, bəzi hallarda önə onların oynaq xarak-

teri çıxır. Mahnıların əksəriyyəti zərb alətlərinin ahəngini xatırladan fortepiano üslubu formasında yazılmışdır.

Fəridə Quliyevanın “Fortepiano üçün polifonik dəftər” məcmuəsi yeddi qədim rəqs melodiylarından ibarətdir və barokko ənənələrində, neoklassisizm üslubunda yazılmışdır. Bu məcmuədə birinci pyes olan “Prelüdiya”nın melodik əsasını Səid Rüstəmovun məcmuəsindən götürülmüş “Bağçadan gələn səs” adlı Azərbaycan xalq mahnısı təşkil edir. Pyesdə neoklassisizmin əsas əlamətlərinin milli-xalq professional düşüncə tərzilə sintezi bəstəkarın mühüm nailiyyəti hesab oluna bilər.

Zakir Bağirovun 1984-cü ildə yazdığı “Fortepiano miniatürlər toplusu” onun ən son əsərlərindəndir. Məcmuə müxtəlif janrlarda yazılan 18 pyesdən ibarətdir, onlardan yalnız 13 sayılı pyes “Qubanın ağ alması” xalq mahnısının işləməsidir. Bu işləmə 3 hissəli formada yazılıb və müəllifin musiqi materialına sərbəst yanaşması ilə seçilir.

Hazırda müasir dövrümüzdə xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələrinə bəstəkar yaradıcılığı ilə yanaşı, müxtəlif pianoçular tərəfindən improvizasiya olunmuş nümunələrdə də rast gəlinir. İmprovizasiya olunmuş işləmə nümunələrinə pianoçu Xalq artisti Çingiz Sadiqovun repertuarında daha çox rast gəlinmişdir. Onun ifasında bir çox xalq mahnıları improvizasiya olunaraq təqdim olunmuşdur.

Gənc bəstəkar, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının məzunu Aydan Əliyevanın ifasında “Süsən Sünbül” xalq mahnısının işləməsi maraqlı harmonizəsi ilə diqqəti cəlb edir [5].

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xalq mahnılarına olan maraq hər zaman aktual olmuşdur. Xalq mahnılarının işləməsinin əsasını qoyan Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsindən başlayan bu iş uzun illər boyu inkişaf edərək müasir dövrümüzdə gəlib çatmışdır. Foklor nümunələrinin toplanması və eləcə də onların işləməsi nə qədər çətin bir iş olsa da, bu sahəyə maraq azalmır.

Hal-hazırda xalq melodiylarının işləmələri musiqiçilərin repertuarında özünəməxsus yer tutaraq, böyük milli maraq kəsb edir. Xalq mahnısının təksəsli yazılışından fərqli olaraq, işləmələr harmonizə

edildikdə daha müasir və daha rəngarəng səslənir. İşləmələr xalq melodiyaalarının dinləyicilər tərəfindən asan qavranılmasını və Avropa aləti olan fortepianoada milli musiqinin özünəməxsus tərzdə səslənməsini şərtləndirir.

İlk işləmələr nisbətən sadə fortepiano fakturasına, harmonik yazıya və tembr rəngarəngliyinə malik idisə, sonrakı dövr işləmələrində artıq təkmilləşmələr və fortepiano alətinin ifaçılıq üsulları nəzərə alınmışdır. Hər bir bəstəkarın işləmələri həm bəstəkarın dəst-xəttini, həm də milli musiqinin xüsusiyyətlərini özündə daşıyır.

İşləmələr milli musiqimizə xas olan lirik, həzin, romantik məzmunu, gözəl melodik dili, intonasiya rəngarəngliyi, metroritmik təşkili ilə fərqlənir və milli musiqinin ənənələrini özündə daşıyır. Onu da qeyd edək ki, xalq melodiyaalarının formasından irəli gələrək, işləmələr həcmcə daha yığcam və lakonikdirlər. İşləmələrin tədrisə cəlb edilməsi tələbələrin musiqi duyumunun inkişafına, bədii-estetik zövqünün formalaşmasına, həmçinin onlarda öz milli dəyərlərinə və xalq yaradıcılığına olan bağlılığın möhkəmlənməsinə səbəb olur.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Aslanova, G. Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri / G.Aslanova. – Bakı: – 2020. – 46 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [6 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c. 4. – 2019. – 823 s.

İnternet mənbələri:

3. https://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan_T%C3%BCrk_El_N%C9%99%C4%9Fm%C9%99%C9%99ri
4. <https://www.musicacademy.edu.az/struktur/mediateka/notlar/muallifler/301-az-xalq-mahni-reqs.html>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=ARyDT07wsEw>

AZƏRBAYCAN XALQ MELODİYALARININ FORTEPIANO ÜÇÜN İŞLƏMƏLƏRİ Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan xalq melodiyaalarının fortepiano üçün işləmələrindən bəhs olunmuşdur. Qeyd olunur ki, xalq mahnıları

özündə milli musiqi üslubunun ən xarakterik xüsusiyyətlərini birləşdirir və onların öyrənilməsi, eləcə də tətbiq edilməsi həmişə diqqət mərkəzindədir. Təksəsli olan Azərbaycan xalq melodiya­larının işləmələrində onların melo­dik və ritmik inkişafının müxtəlif üsullar ilə zənginləşməsi əsas yer tutur. Belə ki, işləmələrdə melodiyanın bədii ifadə zənginliyinin saxlanılmasına xüsusi əhəmiyyət verilir və Azərbaycan xalq musiqisinin səciyyəvi cəhətləri hərtərəfli şəkildə açılır. İşləmələrdə monodik xalq melodiya­larının dolğun səslənməsi üçün fortepiano partiyasında ifaçılıq üsullarının müxtəlifliyindən istifadə olunur. Xalq melodiya­larının ilk işləmələri Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev tərəfindən yazılmışdır və daha sonra Azərbaycan bəstəkar­larının yaradıcılığında işləmələr əsas yer tutmuşdur. F.Əmirov, E.Nəzirova, S.İbrahimova, Z.Bağırov, F.Quliyeva və digər bəstəkarların yaradıcılığında xalq melodiya­larının işləmələrinin ən mükəmməl nümunələrinə rast gəlinir.

Açar sözlər: xalq mahnısı, işləmə, melodiya, lad, harmonizə, fortepiano.

ОБРАБОТКИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Резюме

В представленной статье рассматривается обработки азербайджанских народных мелодий для фортепиано. Отмечается, что народные песни сочетают в себе наиболее характерные черты национального музыкального стиля, и их изучение, а также их применение всегда находится в центре внимания. Обогащение их мелодического и ритмического развития различными способами играет ключевую роль в обработках азербайджанской народной мелодии. Таким образом, особое внимание уделяется сохранению богатства художественной выразительности мелодии в обработках, всесторонне раскрываются особенности азербайджанской народной музыки. В фортепианной партии используются разнообразные приемы исполнения, позволяющие полноценно озвучить монодическую народную мелодию в обработках. Первые обработки народных мелодий были написаны У.Гаджибейли и М.Магомаевым, а позднее произведения заняли главное место в творчестве азербайджанских композиторов. Наиболее совершенные образцы в обработках народной мелодии можно найти в творчестве Ф.Амирова, Э.Назировой, С.Ибрагимовой, З.Багирова, Ф.Гулиевой и других композиторов.

Ключевые слова: народная песня, обработка, мелодия, lad, гармония, фортепиано.

ARRANGEMENTS OF AZERBAIJANI FOLK MELODIES FOR PIANO

Summary

The presented article deals with arrangements of Azerbaijani folk melodies for piano. It is noted that folk songs combine the most characteristic features of the national musical style, and their study, as well as their application, is always in the spotlight. Enriching their melodic and rhythmic development in various ways plays a key role in the arrangements of Azerbaijani folk melody. Thus, special attention is paid to the preservation of the richness of the artistic expressiveness of the melody in arrangements, and the features of Azerbaijani folk music are comprehensively revealed. The piano part uses a variety of performance techniques that allow you to fully voice the monodic folk melody in arrangements. The first arrangements of folk melodies were written by U.Hajibeyli and M.Magomayev, and later the works took the main place in the work of Azerbaijani composers. The most perfect samples in the arrangements of folk melody can be found in the works of F.Amirov, E.Nazirova, S.Ibragimova, Z.Bagirov, F.Guliyeva and other composers.

Key words: *folk song, arrangement, melody, mode, harmony, piano.*

Məmmədova Elnarə

*Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor,
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq” kafedrasının müdiri
cemile.asker@gmail.com*

ELMİRA NƏZİROVA – BƏSTƏKAR VƏ PEDAQOQ KİMİ

Azərbaycanın professional ali təhsil almış ilk qadın bəstəkarlarından biri olan Elmira Nəzirovanın zəngin və çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyəti onu bir musiqiçi kimi səciyyələndirən əsas xüsusiyyətlərdəndir. Elmira Nəzirova bir yaradıcı şəxsiyyət kimi özündə bəstəkar, pianoçu, pedaqoq və ictimai xadim kimi müxtəlif fəaliyyət istiqamətlərini birləşdirmişdir. Bəstəkarın məqsədli, inamlı və əsaslandırılmış

iş prinsipləri nəinki onun yaradıcılığında, eləcə də milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Elmira Nəzirovanın bəstəkar və pedaqoq kimi fəaliyyəti üzərində dayanmaq xüsusilə maraq oyadır. E.Nəzirova 1950-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında professor Georgi Şaroyevin fortepiano sinfini, 1954-cü ildə isə professor Boris Zeydmanın bəstəkarlıq sinfini bitirmişdir. Onun bir bəstəkar kimi formalaşmasında görkəmli rus bəstəkarı D.D.Şostakoviçin də təsiri olmuşdur. Belə ki, E.Nəzirova bir müddət, təxminən il yarım ərzində D.Şostakoviçin bəstəkarlıq sinfində məşğul olmuşdur. Təbii ki, dövrünün tanınmış istedadlı musiqiçilərindən dərslər alması və onların tədris metodikaları əsasında istiqamətlənməsi Elmira Nəzirovanın həm bəstəkar, həm də pianoçu-pedaqoq kimi formalaşmasına öz təsirini göstərmişdir.

Bu baxımdan Gülarə Qaziyeva E.Nəzirovanı belə səciyyələndirir: *“Özündə ilhamlı bir pianoçu, gözəl bəstəkar və pedaqoq keyfiyyətlərini uzlaşdıraraq, musiqi sənətinin müxtəlif sahələrində öz sözünü demək bacarığına malik olması, həqiqətən E.Nəzirovanı başqa ifaçı və bəstəkarlardan fərqləndirir”* [G.Qaziyeva, 2004, s. 105-107].

Elmira Nəzirovanın bir bəstəkar kimi yaradıcılığı cəsarətli bədii orijinal ideyalarla zəngindir. O, bir sıra əsərlərin, o cümlədən simfonik orkestr üçün uvertüranın, fortepiano və orkestr üçün konsertin, fortepiano üçün prelüdlərin və variasiyaların, skripka violonçel və fortepiano üçün sonatanın, Azərbaycan xalq mahnıları mövzusunda işləmələrin müəllifidir. Təsadüfi deyildir ki, Elmira Nəzirovanın bir çox əsərləri, o cümlədən uvertüraları, etüdləri, prelüdləri, sonataları və Azərbaycan xalq mahnılarının işləmələri dünyanın bir çox tanınmış orkestrləri tərəfindən uğurla ifa edilmiş və dinləyicilər tərəfindən maraqla qarşılanmışdır. Təhsil aldığı illərdə isə bir sıra parlaq və dərin məzmunlu əsərlər yazaraq bəstəkar kimi fərdi üslubunu müəyyənləşdirmişdir.

Elmira Nəzirovanın hələ erkən yaşlarından etibarən özünü büruzə verən istedadı dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən yüksək dəyərləndirilmiş və gələcək fəaliyyətinin istiqamətlənməsində mühüm dəstək göstərmişdir. Məhz bunun nəticəsidir ki, hələ məktəb illərində E.Nəzirovanın violin sonatası, fortepiano üçün on iki prelüd

silsiləsi nəşr olunur. Bir müddət sonra – 1944-cü ildə bu prelüdlərdən biri Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının musiqi dekadasında müəllif tərəfindən uğurla ifa edilir. Ü.Hacıbəyli gənc bəstəkarın bu çıxışını yüksək dəyərləndirmiş və mürəkkəb texniki əsəri uğurla ifa etməsini vurğulamışdır.

Bəstəkar kimi yaradıcılığına prelüdlərlə başlayan E.Nəzirovanın sonrakı fəaliyyətində bu janr nümunələri əsas yer tutmağa başlayır. Müxtəlif illərdə yazdığı prelüdlərində obraz məzmununun əsasını lirika təşkil edir. E.Nəzirova prelüdlərində həyat hadisələrinin müxtəlifliyini qısa və lakonik şəkildə şərh etmək xüsusiyyətinə malikdir. Bəstəkar gözəl pianoçu olduğuna görə, prelüdlərinin də ilk ifaçısı özü olmuşdur. Məhz buna görə də bəstəkar ifadə etmək istədiyi bütün xüsusiyyətləri öz əsərlərində məharətlə dərinlən açmağa nail olmuşdur. E.Nəzirovanın prelüdləri texniki imkanların mürəkkəbliyi və mükəmməlliyi, virtuoizluğu, bədii obrazın hərətərəfli açılması ilə diqqəti cəlb edir. Prelüdlərinin əksəriyyəti bəstəkarın yaradıcılığının ilk dövrlərində yazılmasına baxmayaraq, aydın bitkin quruluşu və dərinlən ifadə edilmiş məzmunu ilə diqqəti cəlb edir. Bu əsərlər E.Nəzirovanın artıq yetkin bir bəstəkar kimi formalaşmasının parlaq nümunəsidir. Parlaq ifadəli və sırf texniki cəhətlərə malik olan prelüdlərdə digər janrlara – etüd, tokkataya xas olan cəhətlər özünü büruzə verir. E.Nəzirovanın prelüdlərində başlıca cəhət parlaq emosional musiqi dili və müxtəlif koloritli məqamların yaradılmasıdır. Bəstəkar müxtəlif mürəkkəb texniki fiqurasiyalardan istifadə edərək, tonal və harmonik vasitələri, kənar registrlərin qarşılaşdırılmasını qabarıq verir və bütün bunlara fortepianoğun imkanlarının sərbəst istifadəsi ilə nail olur.

Bəstəkarın yaradıcılığının ilk illərində yazdığı “12 prelüd” silsiləsindəki pyeslər musiqi ifadəsinin səmimiyyəti ilə fərqlənir. Burada obraz-emosional təzadlılıq diqqəti cəlb edir. Belə ki, silsiləni açan birinci prelüd (f-mol) sakit, lirik və xəyalpərvər ruhlu olsa da, sonrakı iki prelüd rəqsvaridir. İkinci və üçüncü prelüdlər Azərbaycan xalq rəqsləri üçün səciyyəvi olan 6/8 ölçüdədir və hərəkətli melodiyası ilə seçilir.

Konservatoriyada təhsil aldığı illərdə E.Nəzirova bir sıra parlaq və dərin məzmunlu əsərlər yazaraq bəstəkar kimi fərdi üslubunu

müəyyənləşdirmişdir. Bu əsərlər içərisində fortepiano üçün 4 etüd xüsusilə vurğulanmalıdır, çünki bunlar Azərbaycan fortepiano musiqisində bu janrda yazılan əsərlərin ilk nümunələrindən idi. E.Nəzirovanın etüdləri obraz məzmununa, xarakterinə görə müxtəlifliyi ilə fərqlənirdilər. Belə ki, birinci etüd lirik xarakterli məzmunla malikdir və əsərin fakturası aşağı registrləri əhatə edir. Demək olar ki, əsər bütünlükdə bas açarında yazılmışdır və *Sostenuto* tempində ağır təmkinli melodik musiqi dili üstünlük təşkil edir. İkinci etüd dramatik xarakterlidir və bu əsərdə faciəvilik duyulur. Üçüncü etüd matəm mərasimini xatırladır. Digər etüdlərdən fərqli olaraq bu etüddə bədii obrazın açılmasında müşayiət mühüm rol oynayır. Müşayiət ostinat melodik şəkildə basda oktavalarla verilmişdir. Dördüncü etüd xalq mahnısını xatırladan lirik və oynaq melodiyaya malikdir. Bu etüdlər Azərbaycan musiqisində virtuoz xarakterli solo konsert etüdlərinin formalaşmasına təkan vermişlər.

E.Nəzirovanın bir bəstəkar kimi yaradıcılığında konsert janrı mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, E.Nəzirovanın konservatoriyanı bitirərkən diplom işi fortepiano və orkestr üçün konsert olmuşdur. Bu əsər bəstəkar tərəfindən müvəffəqiyyətlə ifa edilmiş və müəllimləri tərəfindən yüksək dəyərləndirilmişdir. Diplom işi kimi təqdim etdiyi əsərdə E.Nəzirovanın yetkin bəstəkar üslubu özünü büruzə vermişdir. Konsertin aydın klassik quruluşu, xalq musiqisi ilə dərin bağlılığı, təbii melodik intonasiyaları, zəngin harmonik dili və eyni zamanda bəstəkarın harmonik təfəkkürünün dolğunluğu, şəffaf fakturası və ən əsası isə səmimi hiss və həyəcanların verilməsi E.Nəzirovanın bəstəkarlıq üslubunun formalaşmasını əks etdirir. Konsert janrına olan maraq və eyni zamanda bəstəkarın bu janrda olan imkanlarının genişliyi növbəti illərdə bir daha bu sahəyə müraciət etməsinə səbəb olur.

Bu dövrdə E.Nəzirova dahi Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovla birlikdə fəaliyyətə başlayır və həmmüəllifliklə iki maraqlı əsər yaranır: “İki fortepiano üçün alban mövzularında süita” və “Ərəb mövzusunda fortepiano üçün konsert”. Dəfələrlə nəinki Azərbaycanda, eləcə də dünyanın bir çox ölkələrində tanınmış dirijorların rəhbərliyi ilə simfonik orkestrlərin müşayiətində ifa olunan bu əsərlər

həmmüəlliflərə böyük uğur gətirmişdir. Ərəb mövzularında konsert yaradarkən müəlliflər öz əsərləri üçün ərəb Şərqində olan bir sıra populyar mahnıları seçmişlər. Ümumiyyətlə, Yaxın Şərq musiqisi Azərbaycan xalq musiqisinə çox yaxındır və ərəblərdə də muğamlar geniş yayılmışdır. Müəlliflər əsərdə əsl ərəb xalq havalarına üzvi surətdə toxunaraq, dolğun və zəngin melodik musiqi yaratmağa nail olmuşlar. Əsərin təqdirəlayiq xüsusiyyətlərindən biri də melodik dilinin gözəlliyi, emosional məzmunun rəngarəngliyi və dolğunluğudur. Konsertdə ərəb xalq musiqisinin ritmik xüsusiyyətlərindən istifadə olunması əsərin dolğun səslənişində fərqlilik yaradır. Bu fərqlilik relyefli melodiyalarda və metroritmik zənginlikdə daha qabarıq nəzərə çarpır. Simfonik orkestrin zəngin və rəngarəng palitrası alətlərin tembrlərindən bacarıqla istifadə olunması nəticəsində əldə edilmişdir. Konsertin digər maraqlı bir xüsusiyyəti Misir xalq çalğı alətlərinin səslənməsidir ki, bununla da ərəb musiqisi ilə daha bir bağlılığa nail olunmuşdur. Konsertin zəngin musiqisi, ritmik imkanlarının zənginliyi solistdən yüksək ifaçılıq texnikasına malik olmağı tələb edir.

E.Nəzirovanın yaradıcılığında digər maraqlı bir sahə isə Azərbaycan xalq mahnılarının işləmələridir. Ümumiyyətlə, bəstəkar xalq yaradıcılığına və zəngin musiqi folkloruna xüsusi maraqla yanaşırdı və daima öz əsərlərində bu qaynaqlara əsaslanma nəzərə çarpır. E.Nəzirovanın “Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri” fortepiano pyesləri dəftərlərindən və “Uşaq pyesləri” toplusundan ibarətdir. Bəstəkar bu əsərlərində Səid Rüstəmovun “Azərbaycan xalq mahnıları” toplusundan istifadə etmiş və yaradıcılığında xüsusi yer tutan işləmələrini yazmışdır. E.Nəzirovanın işləmələrinin mühüm xüsusiyyəti onların parlaq milli xarakterinin qabarıq verilməsindədir. Bəstəkar polifonik düşüncənin özünəməxsusuluğunda, səslərin hərəkət plastikasında, müxtəlif ritmik fiqurların zənginliyində xalq mahnılarının milli ruhunu saxlayaraq bir növ assosiasiyalar yaratmışdır. Bu əsərlərin yaranmasında əsas məqsəd isə monodik xalq mahnılarının harmonizə edilməsinin mümkünlüyünü dəyərləndirmək və keyfiyyətcə yeni formalarda qavranılmasını təmin etməkdir. Eyni zamanda xalq melodiylarının işləmələri bəstəkarın xalq yaradıcılığı

sahəsində olan dərin və məqsədyönlü axtarışlarının ifadəsidir. E.Nəzirova işləmələrində birsəsli xalq melodialarını fortepiano səs-lənməsi ilə zənginləşdirir və fortepiano imkanlarını nəzərə alaraq, işləmələrin dolğun səslənişə malik olmasını şərtləndirir.

Elmira Nəzirova istedadlı bəstəkar və pianoçu olmaqla yanaşı, eyni zamanda pedaqoji fəaliyyətlə də məşğul olmuşdur. 1951-ci ildən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında fortepiano sinfində pedaqoq kimi fəaliyyət göstərən E.Nəzirova çoxsaylı musiqi kadrlarının yetiş-dirilməsinə nail olmuşdur. 1990-cı ildən isə İsraildə yaşayan E.Nəzi-rova orda da pedaqoq kimi fəaliyyətini davam etdirmişdir və zəngin pedaqoji təcrübəsini gənc musiqiçilərə aşılamışdır. E.Nəzirovanın tələbələri arasında bir sıra beynəlxalq müsabiqələrin laureatları vardır ki, onlar da Azərbaycan musiqi mədəniyyətini müxtəlif ölkələrdə layiqincə təmsil və təbliğ edirlər.

E.Nəzirovanın pedaqoji fəaliyyəti onun bəstəkar və pianoçu kimi yaradıcılığından bəhrələnir. Klassik ənənələrə malik olan bir pianoçu olması onun pedaqoji fəaliyyətinə də bilavasitə öz təsirini göstərmişdir. E.Nəzirovanın incə, həssas musiqi duyumuna malik ol-ması, fortepiano səslənməsini yüksək sənətkarlıqla idarə etməsi onun pedaqoji fəaliyyətində tələbələri düzgün istiqamətləndirməsinə səbəb olmuşdur. Pianoçu kimi repertuarında həm öz əsərlərini təfsir etmiş, həm də Bax, Bethoven, Şopen, Şostakoviç, Fransız impressionistləri-nin əsərlərini yüksək peşəkarlıqla təqdim etmişdir. Bundan irəli gələ-rək, o, yaradıcılığına daha çox müraciət etdiyi bəstəkarların əsərlərini tədris proqramına daxil edərək, bu əsərlərin ifaçılıq xüsusiyyətlərini dərindən işıqlandırmışdır. Onun pedaqoji fəaliyyətində özünəməx-susluğu bilavasitə “Nəzirova” dəst-xəttinin yaranmasına gətirib çıxarmışdır. E.Nəzirovanın özünəməxsus pedaqoji dəst-xətti Azər-baycan fortepiano ifaçılığı sahəsində mühüm istiqaməti təşkil edir. Onun yaradıcılıq fərqliliyi ondadır ki, pedaqoq kimi özündə bəstəkar duyumunu və pianoçu hissiyyatını birləşdirmişdir. Bu da şübhəsiz onun ifaçılıq, estetik və pedaqoji prinsiplərinə qovuşaraq, hərtərəfli pedaqoji fəaliyyətini formalaşdırır. E.Nəzirova pedaqoq kimi tələbə-lərini daim axtarışda olmağa, hər xırdalıqlarla maraqlanmağa, lazım

gəldikdə isə eksperimentlər etməyə yönləndirirdi. O, öz tələbələrində əsərlərin əsas ideya məzmununun və qayəsinin açılmasına cəhd edilməsini tərbiyə edirdi. İfaçılıq xüsusiyyətlərinə dərinlən bələd olması ona musiqinin incəlikləri üzərində həssaslıqla işlənilmənin özünəməxsusluqlarını tədris etməyə imkan verirdi. E.Nəzirova tələbələrində hərtərəfli sərbəst texnika, incə pedalizasiya və hər bir əsərə yüksək peşəkarlıqla yanaşmağı aşılayırdı. Bu baxımdan yanaşdıqda onun pedaqoji fəaliyyətində bir neçə istiqamət diqqəti cəlb edir.

E.Nəzirova səs üzərində işləməyə xüsusi diqqət yetirir. Onun metodikasında mərkəzdə səs obrazı dayanır. E.Nəzirova əsərin poetik və obraz mahiyyətinə, səs xüsusiyyətləri və keyfiyyətlərinə xüsusi əhəmiyyət verirdi. O, hesab edirdi ki, tələbə əsərin öyrənilməsinə polifonik yanaşmalıdır, yəni hər bir səsin hərəkəti hiss edilməlidir və hər bir səs əhəmiyyətinə görə ifaçı tərəfindən idarə edilməlidir. E.Nəzirova ən xırda detalların belə incəliklə işlənilməsinə, dinamik ahənglərin istifadəsinə, fakturanın bütün elementlərində əsas obrazın ifadə olunmasına xüsusi əhəmiyyət verirdi. Applikatura hər zaman pedaqoq E.Nəzirovanın diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu mənada E.Nəzirova melodiya, passaj və akkordda hər bir tələbəyə K.İqumnovun *“öz məsuliyyətini dərk etməli, fəal olmalı və qonşu barmağın vəzifəsinə və bütövün marağına tabe olmalıdır”* fikrini aşılayırdı [Azərbaycan musiqi tarixi, 2019, s. 153]. O, öz göstərişlərini mütləq alətdə nümayiş etdirərək əsaslandırırırdı. O, əsaslı şəkildə göstərirdi ki, doğru applikatura ilə musiqi parçasının ümumi xarakterini hiss etmək və bununla da mürəkkəb texniki passajları böyük sərbəstliklə yerinə yetirmək mümkündür. E.Nəzirovanın pedaqoji iş prinsiplərində texnika əsas məqsəd deyil, əsərin musiqi qayəsini tam açmağa imkan verən köməkçi vasitədir. Onun metodikası üçün virtuozluq deyil, əsərin texniki tərəfinin musiqiyə tabe etdirilməsi, yəni ifaçılıq vasitələrinin sintezi səciyyəvidir. Pedaqoq kimi tələbələrə fərdi şəkildə, xüsusi həssaslıqla yanaşaraq, hər bir dediyi sözü alətdə göstərməklə pedaqoji prosesi təşkil edirdi. E.Nəzirova öz pedaqoji iş prinsiplərini musiqi pedaqogikasına dair elmi məqalə və çıxışlarında da ifadə edir, pedaqoji fikirlərini sadə və aydın şəkildə təqdim edirdi. “Pedaqoqları necə

pedaqoq edək?” adlı məqaləsində E.Nəzirova peşəkar pedaqoq-musiqiçilərin hazırlanması ilə maraqlı tövsiyə və təkliflərini verərək, musiqi pedaqogikasının aktual məsələlərindən bəhs etmişdir. Həmin məqalədə E.Nəzirova *“konservatoriyada ifaçılıq fakültələri ilə yanaşı, pedaqoji fakültələrin də yaradılmasını, yaxud da tələbələrin ixtisaslaşmasının aparılması”* məsələsini təklif edirdi [Azərbaycan musiqi tarixi, 2019, s. 155].

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin istedadlı nümayəndəsi olan Elmira Nəzirovanın bəstəkar, pianoçu və pedaqoq kimi çoxşaxəli fəaliyyəti bir-birini tamamlayaraq mükəmməl bir şəxsiyyəti formalaşdırmışdır. E.Nəzirova istedadlı bir musiqiçi kimi XX əsr Azərbaycan fortepiano musiqisi tarixində dərin iz qoymuş, yaradıcı və pedaqoji fəaliyyətində milli mədəniyyətimizi daim təbliğ etməyə çalışmışdır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Azərbaycan musiqi tarixi [6 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c. 4. – 2019. – 823 s.
2. Qazıyeva G. Bəstəkar, pianoçu, pedaqoq / – Bakı: Musiqi dünyası, – 2004. № 3-4 (21), – s. 105-107.
3. Seyidov, T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: Pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı / T.M.Seyidov. – Bakı: Təhsil, – 2016. – 336 s.

İnternet mənbələri:

4. https://az.wikipedia.org/wiki/Elmira_N%C9%99zirova
5. <https://www.musicacademy.edu.az/struktur/mediateka/notlar/180-struktur/mediateka/notlar/muallifler/nazirova-elmira.html>

ELMİRA NƏZİROVA – BƏSTƏKAR VƏ PEDAQOQ KİMİ

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə bəstəkar, pianoçu, pedaqoq və ictimai xadim olan Elmira Nəzirovanın fəaliyyətindən bəhs olunur. Azərbaycanın professional ali təhsil almış ilk qadın bəstəkarlarından biri olan Elmira Nəzirovanın zəngin və çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyəti onu bir musiqiçi kimi səciyələndirən əsas xüsusiyyətlərdəndir. Məqalədə qeyd olunur ki, bəstəkarın məqsədli, inamlı və əsaslandırılmış iş prinsipləri nəinki onun yaradıcılığın

da, eləcə də milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Məqalədə E.Nəzirovanın bəstəkar və pedaqoq kimi fəaliyyəti xüsusilə vurğulanmışdır. Məqalədə E.Nəzirovanın bəstəkar kimi fəaliyyətində prelüd, etüd və konsert janrlarına üstünlük verməsi nəzərə çatdırılır. Həmçinin, E.Nəzirovanın pedaqoq kimi tələbələrle iş prinsipinin xüsusiyyətləri araşdırılır. Nəzər çatdırılır ki, E.Nəzirova pedaqoji fəaliyyətində klassik ənənələrə uyğun olan tədris repertuarına üstünlük vermiş və özünün gözəl pianoçu olması hər hansı bir əsərin öyrənilməsi ifaçılıq üsullarını daha dəqiqliklə ifadə etməsinə səbəb olmuşdur. Bununla əlaqədar E.Nəzirovanın applikatura, səs üzərində iş üsulları nəzərə çatdırılmışdır.

Açar sözlər: *Elmira Nəzirova, bəstəkar, pianoçu, pedaqoq, prelüd, konsert.*

ЭЛЬМИРА НАЗИРОВА – КАК КОМПОЗИТОР И ПЕДАГОГ

Резюме

В статье рассматривается деятельность композитора, пианистки, педагога и общественного деятеля Эльмиры Назировой. Эльмира Назирова, одна из первых в Азербайджане женщин-композиторов с профессиональным высшим образованием, имеет богатую и разнообразную творческую деятельность, что является одной из главных черт, характеризующих ее как музыканта. В статье отмечается, что целеустремленность, уверенность и обоснованность принципов работы композитора сыграли важную роль не только в его творчестве, но и в развитии нашей национальной музыкальной культуры. В статье подчеркивается деятельность Э.Назировой как композитора и педагога. В статье отмечается, что Э.Назирова в своем композиторском творчестве отдает предпочтение жанрам прелюдии, этюда и концерта. Также изучены особенности принципа работы Э.Назировой со студентами как педагога. Отмечается, что Э.Назирова в своей педагогической деятельности отдавала предпочтение педагогическому репертуару в соответствии с классическими традициями, а будучи прекрасной пианисткой, изучение любого произведения приводило к более точному выражению приемов исполнения. В связи с этим доведены до ума методики Э.Назировой по работе над аппликацией и звуком.

Ключевые слова: *Эльмира Назирова, композитор, пианистка, педагог, прелюдия, концерт.*

ELMİRA NAZİROVA – AS A COMPOSER AND TEACHER

Summary

The article deals with the activities of the composer, pianist, teacher and public figure Elmira Nazirova. Elmira Nazirova, one of the first female composers in Azerbaijan with a professional higher education, has a rich and varied creative activity, which is one of the main features that characterize her as a musician. The article notes that the purposefulness, confidence and validity of the principles of the composer's work played an important role not only in her work, but also in the development of our national musical culture. The article highlights the activities of E.Nazirova as a composer and teacher. The article notes that E.Nazirova in her composer's work prefers the genres of prelude, etude and concerto. The features of the principle of E.Nazirova's work with students as a teacher are also studied. It is noted that E.Nazirova in her pedagogical activity gave preference to the pedagogical repertoire in accordance with classical traditions, and being an excellent pianist, the study of any work led to a more accurate expression of performance techniques. In this regard, the methods of E. Nazirova for working on the application and sound have been brought to mind.

Keywords: *Elmira Nazirova, composer, pianist, teacher, prelude, concerto.*

Mustafayeva Nazlı

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi və onun yeni
istiqamətlərinin tədqiqi: “Orqanologiya və Akustika”
elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi,
nazli.14@icloud.com*

SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROVUN MAHNI YARADICILIĞI

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Qarabağ filialının rəhbəri (1972-2000), görkəmli bəstəkar Süleyman Ələsgərov milli musiqimizin inkişafında mühüm rol

oynamışdır. Yaradıcılıq ruhunu Şuşanın ecazkar təbiətindən alan Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığında mahnı janrı əsas yer tutur.

Süleyman Ələsgərovun yaradıcılıq uğurlarında onun mahnıları mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Mahnı janrı ilə yaradıcılığının ilk uğurlarına imza atan Süleyman Ələsgərov sonralar bir çox müxtəlif janrlara müraciət etsə də, məhz mahnıları onun tanınmasına səbəb olmuşdur. Elə onu demək kifayətdir ki, bəstəkarın on bir operettasından bir çoxunda, o cümlədən “Ulduz”, “Özümüz bilərik”, “Milyonçunun dilənçi oğlu” əsərlərindən olan mahnıları kütləvi ictimaiyyətə məlumdur və xalq arasında populyarlıq qazanmışdır.

S.Ələsgərovun 1942-ci ildə bəstələdiyi “Gözlə məni” mahnısı yaradıcılıq uğurlarında mühüm rol oynamışdır. İlk ifaçısı Bülbül olan bu mahnı vətənpərvərlik mövzusunda yazılan ən yaxşı sənət nümunəsi kimi Üzeyir bəy tərəfindən yüksək qiymətləndirilir, bu uğuruna görə onun Bəstəkarlar İttifaqına üzv qəbul edilməsini tövsiyə edir. 1943-cü ildə dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin zəmanəti ilə Bəstəkarlar İttifaqına qəbul olunan Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığı daha da şaxələnir.

S.Ələsgərov musiqinin müxtəlif janrlarında qələmini sınayaraq dəyərli sənət əsərləri yaradıb. Bu əsərlərin əsas qayəsi xalq musiqisindən qaynaqlanır. Milli musiqimizin xüsusiyyətlərinin Qərb musiqi elementləri ilə üzvi şəkildə sintezini yaradan bəstəkar bu cəhəti də müəllimi Üzeyir bəydən əxz edib və bütün yaradıcılığı boyu bu ənənəyə sadıq qalıb. Bəstəkarın özünəməxsus musiqi dili var. Öz təbirincə desək, “gərək yaxşı bəstəkar əsərinin ilk notlarından tanınsın”.

Süleyman Ələsgərov 200-dən artıq mahnının müəllifidir. Xalq musiqisindən və muğamlardan ilham alan istedadlı bəstəkar həm də gözəl mahnı və romansların müəllifidir. Bu mənada S.Ələsgərovu Üzeyir ruhlu bəstəkar adlandırmaq mümkündür.

Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığı həm lirik, həm də oynaq mahnılarla zəngindir. Qəlbi Şuşa, Qarabağ həsrəti ilə döyünən bəstəkar bu füsunkar diyara gözəl mahnılar həsr etmişdir. Vətənpərvərlik mahnıları da S.Ələsgərovun fəaliyyətində önəmli yerlərdən birini tutur. XX əsrin 80-ci illərinin sonlarından başlayaraq bəstəkar bu janrda xeyli əsər yazmışdır.

Süleyman Ələsgərovun mahnı üslubu çox tez seçilir, lirizmi, melodikliyi, rəngarəngliyi, qəlbəyatımlığı ilə dinləyicini ovsunlayır. S.Ələsgərovun musiqisi melodiyaşının gözəlliyi və zənginliyi, harmonik dilinin milli ladlara əsaslanması ilə diqqəti cəlb edir. S.Ələsgərov Azərbaycan xalq yaradıcılığına, muğamlara dərinədən bələd idi. Məhz bundan irəli gələrək, onun digər janrlarda yazdığı əsərlərində olduğu kimi, mahnılarında da milli musiqinin elementləri, səciyyəvi intonasiyaları, milli ladlara əsaslanma diqqəti cəlb edir. Bu elə xüsusiyyətdir ki, S.Ələsgərovun mahnılarının hərarətli və qəlbə yatan səsləşinə gətirib çıxarır.

Süleyman Ələsgərov sevimli müəllimi, böyük ustadı Üzeyir bəy Hacıbəylinin xatirəsini həmişə uca tutmuş, Üzeyir bəy ənənələrinin fəal və istedadlı davamçısı olmuşdur. S.Ələsgərov Üzeyir bəy Hacıbəylinin vurğunu idi. Üzeyir bəyin bütün gözəl cəhətlərini özündə cəmləşdirmişdi və onun ənənələrini davam etdirməyi özünə mənəvi bir borc bilirdi. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin romans-qəzəl ənənələrini davam etdirən S.Ələsgərov dahi Azərbaycan şairləri Nizami Gəncəvinin qəzəlinə “Sərvi xuramanım mənəm”, Füzulinin sözlərinə “Vətənimdir”, “Yada düşdü”, İmadəddin Nəsiminin sözlərinə “Neylərəm” kimi romanslarını yazmışdır və bu əsərlər yazıldığı dövrdən başlayaraq, bir çox tanınmış müğənnilərin repertuarlarında əsas yer tutmuşdur.

S.Ələsgərovun romansları şəffaf lirikası, yüksək emosionallığı, musiqi və poetik mətnin vəhdəti ilə səciyyələnərək, milli vokal musiqimizin ən gözəl nümunələri ilə bir sırada durur.

Ü.Hacıbəylinin qəzəl ənənələrini davam etdirən S.Ələsgərov bu janrı özünün fərdi üslubuna xas xüsusiyyətlərlə zənginləşdirmişdir. Onun qəzəl-romanslarının nəzərə çarpan xüsusiyyətləri xalq mahnılarına xas oxunaqlıq, musiqi ornamentikası elementləri və deklamasiyalılığın üzvi sintezini özündə birləşdirən tipik romans kantilenasıdır. Bununla yanaşı, S.Ələsgərovun muğamlara mükəmməl bələd olmasından irəli gələrək, romanslarına muğam forma quruluşunun təsir göstərməsi nəzərə çarpır. Bəstəkarın qəzəl-romanslarında fortepiano müşayiəti ilə vokal partiyanın lad-intonasiya ifadəliliyini daha da

zənginləşdirildiyini müşahidə etmək mümkündür və bunlar əsərlərin təhlili zamanı nəzərə çarpır. S.Ələsgərovun romanslarının yüksək duyğulu musiqisi qeyri-adi dərəcədə mətnlərlə uzlaşır.

S.Ələsgərovun qəzəl-romanslarında milli və Avropa təfəkkürünün vəhdəti özünü aydın büruzə verir. Bu romanslar emosionallıq, dərin bədii təsir baxımından diqqəti cəlb edir. Janr etibarilə bu əsərlərin musiqisindəki parlaqlıq və ifadəlilik, milli lədlərə əsaslanma əsas səciyyəvi xüsusiyyətlərdir. Avropa və milli musiqi təfəkkürünün sintezindən irəli gələn üslub xüsusiyyətləri bəstəkarın təfəkkür tərzilə uzlaşır.

S.Ələsgərov bütün yaradıcılığı boyu mahnı janrına müraciət etmişdir. Bəstəkarın üslubunun əsası və musiqi dilinin formalaşması məhz bu janrda öz həllini tapmışdır.

S.Ələsgərov özünəməxsus melodik istedadla malik bir sənətkar idi. Onun çox səmimi, inandırıcı, yadda qalan melodiyları bədii səmimiliyi ilə seçilir. Bəstəkarın mahnılarının məhz geniş dinləyici auditoriyasının məhəbbətini qazanmasının səbəbi də bundadır. S.Ələsgərovun illər öncə yaratdığı mahnıları bu gün də öz tərəvəti, mehribanlığı, səmimiliyi ilə dinləyicilərin qəlbinə yol tapır. Bu mahnılar həm professional müğənnilər, həm də musiqisəvərlər tərəfindən sevilərək oxunur.

S.Ələsgərovun mahnılarının məzmunu son dərəcə sadəliyi, formasının demokratikliyi ilə seçilir. Onun mahnılarının məzmunu genişdir. Bu mahnılarda Azərbaycan xalqının zəhmətkeş insanları, onların həyatı, əməyi, məhəbbəti, doğma Vətənin gözəlliyi vəsf olunur.

S.Ələsgərovun mahnıları arasında poetik cazibəsi və səmimiliyi ilə seçilən lirik mahnılar üstünlük təşkil edir. Bəstəkarın Şəfaət Mehdiyevin sözlərinə yazdığı “Könlümü alsaydın”, Aşıq Məsimin sözlərinə yazdığı “Yardan ayrı” mahnıları bu qəbildəndir. Onun lirik mahnıları üçün şəffaf hissələrin ardıcılığı, emosional təsir qüvvəsi, şeirdəki poetik duyğu səciyyəvidir.

S.Ələsgərovun yaradıcılığında əmək mövzusunda yazılmış kütləvi mahnılar üstünlük təşkil edir. Bu mahnıların hər birində əmək qəhrəmanlığı tərənnüm edilir. Bu mahnıların musiqisi oynaq, melodik, xalq musiqisinə xas olan intonasiya və ritmik xüsusiyyəti ilə diq-

qəti cəlb edir. Mahnıların əksəriyyəti 6/8 və 2/4 ölçüsündədir. 6/8 ritmi Azərbaycan xalq rəqsləri ilə yaxınlığı nümayiş etdirir. Həmçinin qeyd edək ki, S.Ələsgərovun mahnıları melodiya və struktur baxımından xalq mahnılarına çox yaxındır.

Ümumiyyətlə, S.Ələsgərovun əmək mahnıları üçün səmimi və oynaq melodik musiqi dili tam uyğunluq təşkil edir. Bu mahnılarda milli musiqinin elementləri və dərin kökləri ilə bağlılıq özünü aydın büruzə verir. Hətta bəstəkarın harmonizələri də milli musiqinin səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə uyğunluq təşkil edir.

S.Ələsgərov dərin köklərlə Vətəninə, doğma Azərbaycana bağlı idi. Uzun illər boyu Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Qarabağ filialının rəhbəri olan S.Ələsgərov doğma torpağına olan sevgisini həm yaradıcılığında, həm də ictimai fəaliyyətində nümayiş etdirmişdir.

Qarabağın, doğma Şuşa şəhərinin işğal olunmasından sonra S.Ələsgərov Vətənin düşmən əsarətindən azad olunmasına böyük ümid bəsləyərək, vətənpərvərlik ruhunda və əzmkarlığı ifadə edən mahnılar yazmağa üstünlük vermişdir. Ürəyi Vətən arzusu ilə çırpınan bəstəkarın hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda “Yürüş mahnısı”, “Gənclik marşı”, “Əsgər marşı”, “Bu torpağa bağlıyıq”, “Hardasan igid oğlan”, “Biz qələbə çalmalıyıq”, “Bura Vətəndir”, “Güllələnən abidələr”, “Azərbaycan polisi”, “Bakı-Ankara” kimi əsərləri öz aktuallığı ilə diqqəti cəlb edərək, mübarizə əzmi yaradır.

Ümumiyyətlə, Süleyman Ələsgərov son illərdə hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda daha çox müraciət edən bəstəkarlardan idi. Onun yazdığı mahnı və marşlar öz musiqi dili və melodik çalarlarına görə xalq ruhuna çox yaxındır. Bu mənada Süleyman Ələsgərovun “Yürüş mahnısı”, “Gənclik marşı” (1992), Aslan Aslanovun sözlərinə “Bu torpağa bağlıyıq” (1990), “Haradasan, igid oğlan” (1994) mahnıları, Qurban Musayevin sözlərinə “Biz qələbə çalmalıyıq” (1994) mahnısı, Bəşir Nəzərlinin sözlərinə “Bura vətəndir” (1995) mahnısı, eləcə də orkestr üçün çoxlu sayda hərbi marşları və s. bu kimi sənət inciləri qəlbi Vətən əşqi ilə döyünən bəstəkarın qələbəyə, mübarizəyə çağırış səsinin ifadəsidir. Bu mübarizə ruhu içərisində sözsüz ki, bir yangı da var. Bu da Qarabağ dərdi, Şuşa həsrəti idi. Bəstəkar bu nisgilini də

xalq şairi Zəlimxan Yaqubun “Bu gecə yuxuma girmişdi Şuşa” şeirinə yazdığı musiqidə qabarıq ifadə edir.

Musiqişünas Mustafa Aşurov Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığında xalq musiqisinə bağlılığı belə ifadə edir: *“Xalq qaynaqlarından qaynaqlanaraq, bəstəkar dünyəvi janr hesab edilən bu janra xalq melizmlərini, muğam intonasiyalarını qataraq, gözəl səslənmələrə əldə etmişdir”* [M.Aşurov, 2015, s. 41-45].

Lakin bu gün Süleyman Ələsgərovun bu dünyadan nigaran gədən ruhu rahatdı, çünki onun doğma Qarabağı, əziz Şuşası artıq işğaldan azad edilərək yenidən qurulur və dirçəldilir.

Ümumiyyətlə, S.Ələsgərovun mahnı yaradıcılığı Azərbaycan vokal sənəti tarixinin maraqlı səhifələrindən birini təşkil edir. Mahnı bəstəkarın yaradıcılığının əsasını təşkil edərək, onun parlaq və özünəməxsus dəst-xəttinin cilalanması, musiqi estetikasının prinsiplərinin təkmilləşdirilməsi üçün bir növ yaradıcılıq laboratoriyası olmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, mahnı bəstəkarın yaradıcılığı boyu müraçitət etdiyi janr olmuş və onun səhnə musiqisinə də təsir edərək, bütün yaradıcılığına özünəməxsus nüfuz etmişdir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Aşurov M. Süleyman Ələsgərovun sözsüz mahnılarının məqam xüsusiyyətləri // Bakı: Konservatoriya, – 2015. № 4. – s.
2. Babayev E. Bəstəkarlarımızın portreti seriyasından (Süleyman Ələsgərov). / Babayev E. – Bakı: Azərnəşr, – 1993.
3. Xəlilov V. Süleyman Ələsgərov / V.Xəlilov. – Bakı: İşıq, – 1985
4. Касимова С. Сулейман Алескеров. / С. Касимова. – Баку, – 1974. – 32 с.

Notoqrafiya:

5. Ələsgərov S. Hünər və könül təranələri. [Notlar]. –Bakı:İşıq, – 1978, – 74 s.

Saytoqrafiya:

6. Süleyman Ələsgərovun mahnıları.
<https://www.youtube.com/watch?v=eK>
7. Süleyman Ələsgərovun 90 illik yubileyi. 22 fevral 2014-cü il. Heydər Əliyev Sarayı.
<https://www.youtube.com/watch?v=2mpqDfTlO7o>

8. “Vağzalı çalınır” mahnısı. Sözləri: Tofiq Bayramov. Oxuyur: Şövkət Ələkbərova
<https://www.youtube.com/watch?v=2mpqDfTlO7o>

SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROVUN MAHNI YARADICILIĞI

Xülasə

Təqdim edilən məqalədə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Süleyman Ələsgərovun mahnı yaradıcılığından bəhs olunur. Məqalədə S.Ələsgərovun mahnılarının mövzu baxımdan müxtəlifliyi qeyd olunur və bəstəkarın lirik, əmək və vətənpərvərlik mahnılarına nəzər salınır. Xüsusilə bəstəkarın yaradıcılığında Qarabağ mövzusunda olan mahnıların üstünlük təşkil etdiyi vurğulanır. Bildirilir ki, S.Ələsgərov mahnı janrına bütün yaradıcılığı boyu müraciət etmiş və hətta bəstəkarın musiqili-səhnə əsərlərində də mahnılar əsas yer tutmuşdur. Qeyd olunur ki, Süleyman Ələsgərov son illərdə hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda daha çox müraciət edən bəstəkarlardan olmuşdur.

Açar sözlər: Süleyman Ələsgərov, mahnı, lirika, vokal, xalq musiqisi, ənənə.

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО СУЛЕЙМАНА АЛЕСКЕРОВА

Резюме

В статье рассматривается песенное творчество народного артиста Азербайджанской Республики Сулеймана Алескерова. В статье отмечается тематическое разнообразие песен С.Алескерова, рассматриваются лирические, трудовые и патриотические песни композитора. Подчеркивается, что в творчестве композитора преобладают песни на карабахскую тематику. Отмечается, что С.Алескеров на протяжении всей своей творческой деятельности обращался к песенному жанру, и даже песни занимали центральное место в музыкальном и сценическом творчестве композитора. Подчеркивается, что Сулейман Алескеров был одним из композиторов, обратившихся в последние годы к военно-патриотической теме.

Ключевые слова: Сулейман Алескеров, песня, лирика, вокал, народная музыка, традиция.

SONG CREATIVITY SULEIMAN ALESKEROVA

Summary

The article deals with the song creativity of the People's Artist of the Republic of Azerbaijan Suleiman Aleskerov. The article notes the thematic variety of S. Aleskerov's songs, examines the composer's lyrical, labor and patriotic songs. It is emphasized that songs on the Karabakh theme prevail in the composer's work. It is noted that S. Aleskerov throughout his creative activity turned to the song genre, and even songs occupied a central place in the musical and stage work of the composer. It is emphasized that Suleiman Aleskerov was one of the composers who turned to the military-patriotic theme in recent years.

Key words: *Suleiman Aleskerov, song, lyrics, vocals, folk music, tradition.*

Mustafazadə Aslan

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
ADMİU-nun "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasının müəllimi
aslan.mustafazade.1988@gmail.com*

RAMİZ ZÖHRABOVUN İCTİMAİ MUSİQİ XADİMİ KİMİ AZƏRBAYCAN MUSİQİŞÜNASLIĞINA VERDİYİ TÖHFƏLƏR

Musiqişünaslıq elmi musiqi sahəsində ən önəmli mövqelərdən birinə malikdir. Əhəmiyyətli olmağı ilə yanaşı bu sahə musiqi elminin nəzəri və humanitar aspektlərinin öyrənilməsi cəhətdən olduqca mürəkkəb hesab olunur. Musiqi elminin konkret olaraq bədii forma kimi qavranılması, digər sənət növləri ilə olan sıx şəkildə əlaqəsinin açılması, özünəməxsus xarakterinin müəyyənləşdirilməsi musiqişünaslıq elminin əsasını təşkil edir. Bu baxımdan tarixin müxtəlif dövrlərindən indiyə qədər musiqi elminin inkişafında musiqişünaslığın özündə ciddi qanunauyğunluqlara ehtiva edən müxtəlif növ təsnifatlar formalaşmışdır. Bu sahə ilə professional formada məşğul olan hər

bir musiqişünası sənət ideyası prinsipləri üçün ideoloji şəkildə mübarizə aparən, öz peşə fəaliyyətində musiqi mədəniyyətinin formalaşması və inkişafında baş verən proseslərdən agah olub insanlar məlumatlandırmağa yönəlmiş bir musiqi maarifçisi adlandırmaq olar. Bu sahədəki mütəxəssislər mətbuatda, radioda və televiziya da yeni inkişaf barədə məlumat verir, filarmoniyada keçirilən konsertlərin, bu konsertlərə aid olan proqramların və ifaçların repertuarının düzgün olaraq çatdırılmasında yaxından iştirak edir, nəşriyyatlarda uğurla çalışır, ixtisaslaşdırılmış jurnalların, kitabların redaktəsi ilə məşğul olurlar. Eyni zamanda onu da vurğulamaq lazımdır ki, musiqişünas peşəkar fəaliyyətini reallaşdırmaq üçün tarixi dövrlər, istiqamətlər, cərəyanlar, görkəmli bəstəkarlar, musiqişünaslar və ifaçların yaradıcılığı haqqında dərin biliklərə malik olmalıdır. Musiqişünaslıq elmi üçün sadaladığımız bütün bu xüsusiyyətləri, Azərbaycan milli musiqişünaslığında özünəməxsus mövqesi ilə seçilən görkəmli musiqişünas alim Ramiz Zöhrabova şamil etmək olar.

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, görkəmli musiqişünas Ramiz Zöhrabov haqqında düşünərkən dahi Alman filosofu İohan Qotlib Fixtenin dəyərli fikirlərindən biri yada düşür: “Alim cəmiyyət üçün yaranıb. O, digər peşə sahiblərindən daha artıq dərəcədə cəmiyyət tərəfindən yaşadılmalı və cəmiyyət üçün yaşamalıdır”⁶. Həqiqətən də, görkəmli musiqişünas alimin keçdiyi sənət yoluna nəzər salaraq qeyd edə bilərik ki, o, həmişə elmi fəaliyyəti ilə milli musiqişünaslığımızın inkişafı sahəsində, bu sahənin zənginləşməsində, ümumiyyətlə Azərbaycan musiqişünaslıq tarixini hər cəhətdən böyük töhfələr verən görkəmli musiqişünas alim olmuşdur. R.Zöhrabovun adı bir çox musiqiçilər üçün professionallıq simvoluna çevrilmişdir. Onun çoxşahəli fəaliyyətinin hər bir sahəsi ayrı-ayrılıqda peşəkarlıq meyarları ilə ölçülə bilər.

Görkəmli musiqişünas alim daim öz tədqiqatlarının mövzusu kimi Azərbaycan musiqi mədəniyyətində, musiqişünaslıq elmində mühüm və eyni zamanda mürəkkəb olan milli sərəvətimizin dəyərli incisi muğam janrını, zərbi-muğamları, təsnif və rəng janrlarını dəqiq

⁶ https://az.wikipedia.org/wiki/Yohann_Qotlib_Fixte

elmi meyarı cəhətdən araşdırmışdır. Adlarını sadaladığımız hər bir janr haqqında geniş tədqiqat aparmışdır.

Bütün bunlarla yanaşı onlarla kitablar, saysız-hesabsız elmi və publisistik xarakterli məqalələrin müəllifi olan R.Zöhrabovun Azərbaycan ictimai musiqi xadimi kimi milli musiqişünaslığımıza verdiyi töhfələri aydın bir şəkildə görə bilərik.

R.Zöhrabovun Azərbaycan milli musiqişünaslıq tarixinə verdiyi dəyərli qiymət, zəngin dəlillərə əsaslanan elmi dürüstlüyü və deyərdim ki, xüsusi klassik ifadəsilə seçilir. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, sənətsünaslıq namizədi Cəmilə Həsənova musiqişünas alim haqqında belə yazırdı:

“Xalq və professional musiqimizə, bəstəkarlarımızın yaradıcılığına həsr olunmuş 20 monoqrafiyanın, dərslərin və 300-dən artıq elmi, populyar məqalənin müəllifidir [2, s 177].

R.Zöhrabovun elmi tədqiqatlarının başlanğıc nöqtəsini muğam janrı hesab etmək olar. Bu haqda da musiqişünas alim Cəmilə Həsənova yazırdı: O, “Azərbaycan musiqi elmində görkəmli muğamsünas alim kimi tanınmışdır və onun musiqi elminin bir sahəsi olan muğamsünaslığın inkişafında mühüm xidmətləri vardır [2, s 182]. Doğrudan da onun elmi əsərlərinin siyahısına nəzər salsaq görərik ki, elə çap olunmuş iyirmi monoqrafiyadan on ikisi muğam sənətinin, muğam janrlarının öyrənilməsinə həsr olunmuşdur.

Etiraf etməliyik ki, muğam ifaçılığı və tədrisi şifahi əsaslara söykənsə də, muğam janrlarının elmi-nəzəri tədqiqi not yazısı olmadan mümkün deyil.

Bu baxımdan, R.Zöhrabovun ilk dəfə olaraq, görkəmli xanəndələrin ifasından 100 təsnifin nota yazması və onun əsasında təsniflərin janr xüsusiyyətlərinin və musiqi dilinin təhlilini aparması, o cümlədən, 9 zərb-muğamı xanəndə və sazəndə ansamblının ifasından partitura şəklində nota yazaraq, onların nəzəri əsaslarını öyrənməsi diqqətəlayiqdir.

Musiqi sənətimizin kamil nümunələri olan Azərbaycan muğamlarının nəzəri cəhətdən öyrənilməsi daim diqqət tələb edən bir problemdir. R.Zöhrabovun “Azərbaycan muğamının nəzəri problemləri” kitabı bu yöndə atılan mühüm addımdır.

R.Zöhrabovun “Muğam” əsərini isə, sözün əsl mənasında, ensiklopedik nəşr adlandırmaq olar”⁷.

Burada nota salınma məsələsi xüsusi diqqət cəlb edən məqamdır. Şifahi ənənəli professional musiqi janrlarından olan “Zərbi-muğam”lar digər janrlarla müqayisədə nota salınma cəhətdən xeyli mü-rəkkəb bir iş hesab olunur. R.Zöhrabov bu sahədə ilk addım atan milli musiqişünasdır. Bütün bu deyilənlərini onun Azərbaycan musiqi-şünaslığına verdiyi töhfələrin bir qismi kimi qiymətləndirə bilərik.

Şübhəsizdir ki, R.Zöhrabovun yüksək səviyyəli bir mütəxəssis kimi yetişməsində və formalaşmasında, təhsil aldığı 1950-60-cı illərin ictimai-musiqi həyatı, eyni zamanda yaradıcılıq nailiyyətlərinin bünövrəsində məhz böyük müəllimlər dayanmışdır.

R.Zöhrabovun formalaşdığı mühit, təhsil aldığı illər və onun musiqişünas kimi formalaşmasında pedaqoqların rolunun aşkarlanması isə olduqca vacibdir. Gənc musiqçinin yaradıcılıq sahəsinin belə yüksək şəkildə inkişafının əsas təməlində görkəmli musiqişünas alimləri xüsusi ilə də V.Belyayevi və onun məsləhətçisi Y.Tyulinin rolu böyük idi.

V.Belyayevi R.Zöhrabovun elmi irsinin təməli pedaqoqu adlandıra bilərik. V.Belyayev rus musiqisində və musiqişünaslıq elmində olduqca görkəmli bir şəxs idi. Alimin elmi yaradıcılıq irsi olduqca genişdir. Onun A.K.Qlazunov və S.V.Raxmaninovun yaradıcılığına həsr olunmuş məşhur monoqrafiyaları, görkəmli rus bəstəkarı və nə-zəriyyəçisi S.I.Taneyevin yaradıcılığına həsr olunmuş araşdırmaları, şərq mühiti, etnoqrafiyası, dili, psixologiyası və dünyaduyumuna bö-yük maraq göstərməsi və onun elmi yaradıcılığında şərq motivinin ömrünün sonunadək əsas tədqiqat obyektinə çevrilməsi, Orta Asiya, Azərbaycan xalqlarının musiqi folkloruna həsr olunmuş məqalələr silsiləsi, digər xalqların musiqi mədəniyyətini qədim dövrlərdən ta müasir dövrə qədər izləyib, araşdırması-bütün bunlar onun musiqişünaslıq elmində olan çəkisindən xəbər verir. Eyni zamanda V.Belyayev Azərbaycan musiqində vacib bir məsələyə toxunmuşdur. Azərbaycan musiqi alətlərinə, xüsusilə tara onun temperasiyası, pərdə dü-

⁷ http://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/medeniyyet_may2009/77328.htm

zümü məsələlərinə yeni yanaşma məsləsi kimi baxaraq, o milli lad təfəkkürü haqda da müəyyən nəticəyə gəlmişdir. Alimi musiqi folkloru abidlərinin, xüsusilə də Şərq ölkələrində toplanması məsləsi həmişə düşündürürdü. O, qədim musiqi nümunələrinin toplanıb nota köçürülməsini çox önəmli bir vəzifə hesab edir, onların həm tarixin yaddaşına həkk olunmasını, həm də elmi tədqiqatlar üçün geniş imkan yaratdığını vurğulayır. Hətta bir çox respublikalarda, o cümlədən Azərbaycanda 1930-cu illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində elmi tədqiqat musiqi kabinetinin yaradılmasında alim mütəxəssis kimi V.M.Belyayevin əməyi, köməyi, yararlı məsləhətləri olmuşdur. Bu məqsədlə onun oxuduğu mühazirələr Azərbaycan musiqisinin inkişafı perspektivlərinin açıqlanması üçün, xalq musiqisinin müxtəlif janrlarının tədqiqi üçün, alətsünaslığının inkişafı və digər problemlərin həlli üçün real elmi-praktiki əhəmiyyət daşıyırdı. Bütün bu faktları demək olar ki, R.Zöhrabovun elmi irsinin tədqiqatında görə bilirik. Onun xalq musiqi janrlarının tədqiqi məslələrinə diqqət etməsi, bu sahədə apardığı dəyərli araşdırmaların məntiqi və analoji kökü heç də təsadüfi deyildir. Bu tədqiqatları bir mənalı olaraq böyük musiqişünas alim V.Belyayevin musiqi metadologiyası ilə əlaqələndirmək məntiqlidir.

R.Zöhrabov musiqişünas alim V.Belyayevin çoxsaylı əsərlərində Sovet İttifaqının müxtəlif millətlərinin xalq yaradıcılığı işıqlandırılması, musiqi folklorçuluğunun ümumi nəzəri problemləri işlənilib hazırlanması məslələlərini diqqətlə araşdırmış və onun bu sahəyə yanaşma prinsiplərini milli musiqişünaslığımızda bir növ sintez etmişdir.

Bizlərə aşikardır ki, etnomusiqişünaslıq tarixi və nəzəriyyəsində Belyayev özünün çox bəhrəli nəticə verən məktəbini yaratmağa nail olmuşdur. Azərbaycan musiqişünaslığında xüsusi ilə R.Zöhrabov muğam, zərbi muğam, təsnif janrlarında Belyayevin metodoloji prinsiplərilə “silahlanan” görkəmli bir musiqişünas alim kimi formalaşmışdır. Sovet musiqişünaslığının predmet və vəzifələrini öz elmi yaradıcılığında mükəmməl tətbiq edən R.Zöhrabov ənənəvi janrlara aid olan tədqiqatlarını dərinləşdirərək onu daha da inkişaf etdirərək, müasir musiqişünaslığın əsas prinsiplərindən birinə çevirir.

R.Zöhrabovun musiqişünaslıq elmində apardığı metodoloji tədqiqatlar təkamül, məntiq, musiqişünaslıq elminin aksiologiyası⁸ (mədəniyyət və fəlsəfənin bir istiqaməti olaraq insani dəyərləri öyrənən elm), həmçinin bu sahədə göstərdiyi fəaliyyəti, nəzəri iddiaları və metodları onun apardığı geniş tədqiqatlar ilə bağlıdır.

Musiqi sistemində metodoloji tədqiqatlara xüsusi idrak sahəsi kimi baxıla bilər ki, bu da musiqişünaslığın tarixini, nəzəriyyəsini və aksiologiyasını təhlil etməyə, bu sahədə fəaliyyətin müxtəlif təzahürlərinin dərk etmə forması kimi səciyyələndirilir. R.Zöhrabovun elmi irsinin tarixi xronologiyasına diqqət etdikdə bu faktorları aydın görə bilərik. Belə ki, o “musiqi sənəti haqqında elm” sahəsində tarixi və nəzəri araşdırmalar aparmışdır. Onun tədqiqatlarında VI-VII əsrlərdən başlayaraq o dövrlərin professional ifaçıları haqqında məlumat (Barbəd, Mausili, Nəkisə, Ozovdarı və başqa ifaçılar) orta əsrlərdə Yaxın və Orta Şərq musiqisinin əsasında dayanan 12 klassik muğam, orta əsrlər Azərbaycan xalqının şifahi ənənəli professional musiqi mədəniyyəti, xüsusilə böyük Azərbaycan alimləri Səfiəddin Ürməvinin (1217-1294), Əbdülqadir Marağayinin (1353-1435), Mirzəbəyin (XVII əsr), M.Nəvvabın (XIX) risalələri haqqında dəyərli məlumatlara rast gələ bilərik.

Musiqişünaslıq elminin digər böyük funksiyalarından biri olan “musiqi sənətinin anlaşılma metodu” onun yaradıcılığında əsaslardan hesab oluna bilər. R.Zöhrabov özünəməxsus yanaşma üsullu ilə konkret meyarların xarakteristikasını açmış, xüsusi ilə şifahi ənənəli professional musiqi janrlarının yüksək peşəkarlıqla tədqiqatı nəticəsində bu janrın anlaşılma metodunu aşılaya bilmişdir. Onun “Azərbaycan muğamlarının nəzəri öyrənilmə problemləri”, “Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi”, “Zərbi-muğamlar”, “Rast və “Çahargah” dəstgahlarının nəzəri əsaslarına həsr olunmuş böyük monoqrafiyaları bir daha buna əyani sübut hesab edilə bilər.

Siması musiqi ictimaiyyətinə yaxından tanış olan R.Zöhrabovun Azərbaycan milli musiqişünaslıq elminə verdiyi töhfələri araşdırdığımız zaman maraqlı faktlarla üzləşirik. Onun elmi, pedaqoji, musiqi-

⁸ <https://az.wikipedia.org/wiki/Aksiologiya>

ictimai fəaliyyət yolu olduqca zəngindir. Musiqişünas alim şifahi ənənəli professional milli musiqi sənətinin dəyərli irsi hesab olunan muğam janrının önəmli tədqiqatçılarından biri idi. Azərbaycan xalq musiqisində aktual bir janra müraciət edərək hərtərəfli nəzəri araşdırma aparmışdır. Bülbül, Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Sara Qədimova, Zeynəb Xanlarova, Əlibaba Məmmədov və başqa görkəmli xanəndələrimiz repertuarından 100 təsnifi nota köçürmüşdür. Və bunun nəticəsi olaraq gənc musiqişünaslar öz tədqiqatlarında bu janrda olduqca zəngin material əldə etmiş oldular. Kitabda “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Çahargah”, “Şüştər”, “Bayatı-Şiraz”, “Hümayun” və kiçik həcmli muğamlara aid təsniflər notlaşdırılmışdır. R.Zöhrabov bu istiqamətdə yenilik edən ilk musiqişünasdır. Belə ki, təsnifləri nota yazmaqqla yanaşı onların lad, melodiya, ritm və forma cəhətdən təhlillərinə də aydınlıq gətirmişdir.

Görkəmli musiqişünas alimin milli musiqişünaslıqda etdiyi dəyərli layihələrdən biri də Azərbaycan dilində musiqi kitablarının zənginləşdirilməsi istiqamətində apardığı işlərdir. Onun çoxillik pedaqoji təcrübəsinin nəticəsi kimi musiqi tədrisi sistemində elmi kitabların, redaktorluğu ilə yazılan dərsliklərin azlığı problemləri öz həllini tapmışdır. Bunlarla yanaşı onun yazdığı müxtəlif kitablar eyni zamanda redaktoru olduğu dərsliklər anlaşıqlı və aydın tərzilə seçilir. Bu fakt özlüyündə musiqişünaslıqda yeni bir xətt hesab oluna bilər.

R.Zöhrabov elmi-pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı professional Azərbaycan musiqisinin ictimailəşməsində müstəsna xidmətləri olmuş bir şəxsdir. O, uzun illər ərzində müntəzəm şəkildə radio və televiziya da hazırladığı bir sıra silsilə verilişlərin müəllifi kimi milli musiqişünaslığımıza dəyərli bir mövqe tutmuşdur. Onun ideyası ilə radio və televiziya da “Bəstəkarlarımızın portreti”, “Xalq musiqisinin inciləri”, “Opera yaradıcılığının bu günü və sabahı”, “Simfonik musiqimizin problemləri”, “Sənətə həsr olunmuş ömür”, “Romans axşamı” və b. musiqi proqramları olduqca əhəmiyyətli idi. Bu verilişlərdə R.Zöhrabov musiqinin rəngarəng sahələrinə dair dəqiq məlumatları, sənət aləminin sirlərini sadə və anlaşıqlı bir tərzdə tamaşaçıya çatdırmışdır. Bütün bunlar R.Zöhrabovun musiqi təbliğatçısı kimi milli musiqişünaslığımızda rolunun böyük olmasından xəbər verir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Bədəlbəyli Ə. "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti". Bakı. Elm, 1969, 145 s.
2. Həsənova C. "Musiqi həyatımız". Bakı. Elm və təhsil, 2021, 546 s.
3. Zöhrabov R. "Zərbi muğamlar". Bakı. Mars-Print nəşriyyatı, 2014, 404 s.
4. Zöhrabov R. "Ramiz Zöhrabov görkəmli musiqişünas-alim". Bakı. Mars-Print nəşriyyatı, 2013, 368 s.
5. Zöhrabov R. "Azərbaycan muğamları" Bakı. Təhsil, 2013, 339 s.
6. Zöhrabov R. "Azərbaycan rəngləri" Bakı. Mars-Print, 2006, 250 s.
7. Zöhrabov R. "Milli musiqişünaslığımızın iftixarı" Bakı. Nurlar nəşriyyatı-Poliqrafiya Mərkəzi, 2019, 568 s.
8. Zöhrabov R. "Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi" Bakı, Azərbaycan Ensiklopediyası, 1996, 72 s.
9. Беляев В. "Очерки по истории музыки народов СССР" Москва, Музыка, 1963, 300 с.
10. Зохранов Р. "Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугамы-дастгях и зербы-мугамы", Баку. Марс-Принт, 2010, 458 с.
11. Зохранов Р. "Азербайджанские теснифы". Москва, Советский композитор, 1983, 328 с.

İnternet mənbələri:

12. <https://az.wikipedia.org>
13. www.anl.az

RAMİZ ZÖHRABOVUN İCTİMAİ MUSIQİ XADİMİ KİMİ AZƏRBAYCAN MUSIQİŞÜNASLIĞINA VERDİYİ TÖHFƏLƏR

Xülasə

Məqalədə musiqişünas alim, sənətşünaslıq doktoru, professor Ramiz Zöhrabovun Azərbaycan musiqişünaslıq elmində olan rolu işıqlandırılmışdır. Onun elmi irsinin müxtəlif aspektləri məqalədə müəyyən olunmuş ardıcılıqla göstərilmişdir. Musiqişünas alimin yaradıcılığında ənənəvi musiqi janrlarının tədqiqi məsələləri, elmi redaktoru olduğu kitablar, məqalələr və özünəməxsus metodoloji yanaşması kimi istiqamətlər məqalədə verilmişdir.

***Açar sözlər:** Ramiz Zöhrabov, musiqişünas, milli musiqişünaslıq, elmi irs, metod, janr, muğam, dəstgah.*

ВКЛАД ОБЩЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ДЕЯТЕЛЯ РАМИЗА ЗОХРАБОВА В МУЗЫКОВЕДЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме

В статье освещается роль музыковеда, доктора искусствоведения, профессора Рамиза Зохрабова в музыковедении Азербайджана. В статье освещаются различные аспекты его научного наследия. Статья посвящена исследованию традиционных музыкальных жанров в трудах музыковеда, книгах, статьях под его редакцией и его уникальному методологическому подходу.

Ключевые слова: Рамиз Зохрабов, музыковед, национальное музыковедение, научное наследие, метод, жанр, мугам, дестгах.

RAMİZ ZOHRABOV'S CONTRIBUTIONS TO AZERBAIJANI MUSICOLOGY AS A PUBLIC MUSIC FIGURE

Summary

The article highlights the role of musicologist, doctor of art history, professor Ramiz Zohrabov in the musicology of Azerbaijan. Various aspects of his scientific legacy are outlined in the article. The article deals with the research of traditional music genres in the works of the musicologist, books, articles edited by him and his unique methodological approach.

Keywords: Ramiz Zohrabov, musicologist, national musicology, scientific heritage, method, genre, mugham, dastgah.

Nağıyev Emin

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı,
Bakı şəhəri 5 saylı uşaq incəsənət məktəbinin direktoru
eminnağıyev_71@mail.ru*

MÜASİR DÖVRDƏ MİLLİ NƏFƏS ALƏTLƏRİNİN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ TƏTBİQİ MƏSƏLƏLƏRİ

Müasir dövrümüzdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətində milli musiqi alətlərinin tədqiqi və təbliği mühüm əhəmiyyətə malikdir. XX əsrdən başlanan və XXI əsrdə də öz davamını tapmış milli musiqi

alətlərinin tədqiqi, onların ənənəvi musiqidə və bəstəkar yaradıcılığında istifadəsi olduqca geniş əhatə dairəsinə malikdir. Bu sırada milli nəfəs alətlərinin ayrılıqda öyrənilməsi xüsusi tədqiqat obyektini kimi diqqətəlayiqdir.

Milli nəfəs alətləri uzun əsrlər boyu inkişaf və təkamül yolu keçərək, təkmilləşmişdir. Qədim dövrdən yaranan və əsrlər boyu təkmilləşən nəfəs alətləri haqqında məlumatları bir çox mənbələrdən – arxeoloji mənbələrdən, şifahi və klassik ədəbiyyatdan və təbii sənət nümunələrindən alırıq. Orta əsrlər dövrünə aid elmi mənbələrdən – musiqi risalələrindən alırıq. Bu baxımdan xüsusilə XV əsrdə Əbdülqadir Marağayinin verdiyi təsnifat və müxtəlif nəfəs alətlərinin təsviri bu alətlərin tədqiqində mühüm əhəmiyyətə malikdir.

XX əsrdə milli musiqi alətlərinin tədqiqi və musiqi ifaçılığında təbii məsələləri geniş vüsət almışdır. Bu sırada nəfəs alətləri də öz əksini tapır.

Azərbaycanın dahi bəstəkarı və musiqişünası Üzeyir bəy Hacıbəyli milli musiqi alətlərindən zurna, balaban, ney və tütəyi xarakterizə edərək, nəfəs alətlərinin bədii-texniki imkanlarını qeyd etmişdir. Ü.Hacıbəylinin göstərdiyi bu alətlər həmin dövrdə xalq musiqi təcrübəsində geniş təbiiq olunurdu və onlar Ü.Hacıbəyli tərəfindən not sisteminə salınaraq, həm xalq çalğı alətləri orkestrinə, həm də simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilirdi.

Musiqişünas-alim Səadət Abdullayevanın “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” monumental tədqiqatında verilmiş təsnifata əsasən, milli nəfəs alətlərinin qədim dövrdən bu günə kimi məlum olan 23 növü göstərilmişdir. Onlar quruluşuna və çalğı üsullarına görə fəsilələrə və alt növlərə bölünmüşdür ki, bunlardan dodaqlılar (açıqlar – ksul, ney, yan tütək; qapalılar – nay; çoxgövdəlilər – musiqiqar; dillilər – kələnay, mizmar, tütək; quşşəkillilər – burbuq), dilçəklilər (birdilçəklilər – sümsü, sümsü-balaban, şapbır-balaban, tulum; ikidilçəklilər – balaban, zurna (surnay, sur); çoxdilçəklilər – ərğan), müştüklülər (buynuzlar – buğ, burğu, borular – gavdum, kərənay, nəfir, şahənafir, şeypur) kimi fəsilələri və növləri qeyd etmək olar [S.Abdullayeva, 20, s. 124-125].

Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin tədqiqatçılarından Məcnun Kərim və Abbasqulu Nəcəfzadənin tədqiqatlarında da milli nəfəs alətlərinin növləri xarakterizə olunmuşdur.

Alətsünas-alim Məcnun Kərim “Azərbaycan musiqi alətləri” kitabında nəfəs alətlərinin yaranması və növ müxtəlifliyini belə səciyyələndirmişdir: “Bu alətlərin ilk sadə nümunələri eramızdan bir neçə min il əvvəl qarğı və qamışdan hazırlanmışdır. Bu ənənə dövrümüzə qədər yaşamış və bu gün də davam etdirilir. Hazırda bir neçə nəfəs aləti: ney, tütək, musiqar, sümsü və onun növləri qarğı və qamışdan hazırlanır. Nəfəs alətləri sümükdən, heyvanların buynuzundan, gildən, müxtəlif ağac növlərindən, mis və digər materiallardan da hazırlanır” [Kərim, 2009, s. 41]. Məcnun Kərim nəfəs alətlərini quruluşuna görə üç qrupa bölür: 1. Müştüklü: zurna, balaban; 2. Müştüksüz: ney, tütək, yan tütək; 3. Körüklü (dərilə): tulum, qarmon. Xatırladaq ki, bu bölgü S.Abdullayevanın verdiyi təsnifatdan bir qədər fərqlənir, çünki S.Abdullayevada müştüksüz alətlər – dodaqlılar adlanır, körüklü alətlərdən tulum – birdilçəkli alət kimi göstərilir, qarmon isə təsnifata daxil olmamışdır.

Alətsünas-alim Abbasqulu Nəcəfzadə “Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti”ndə, digər müəlliflərdən fərqli olaraq, nəfəs alətlərinin hər birinin çox sayda növlərini göstərmiş, onların yaranma tarixi, hazırlanma qaydası, quruluşu, ifaçılıq xüsusiyyətləri və tətbiqi sahələrinin təsvirini vermişdir. Ayrılıqda götürsək, təkcə balaban alətinin – adi balaban, ansambl balabanı, aşıq balabanı, alt balaban, bəm balaban, zil balaban, dəm balaban, yastı balaban, kiçik balaban, klapanlı balaban, pikkolo balaban, orkestr balabanı, tenor balaban, tulum balaban, cürə balaban və s. növlərini qeyd edə bilərik [A.İ.Nəcəfzadə, 2004, s. 34]. Eyni zamanda, zurna, ney, tütək və digər nəfəs alətlərinin müxtəlif növləri lüğətdə öz əksini tapmışdır. Nəfəs alətlərinin bu cür növ müxtəlifliyində alətlərin bədii-texniki imkanları və tətbiqi ilə bağlı bəzi ortaq cəhətləri də görə bilərik. Belə ki, alətin səslənmə ucalığına görə bəm, zil, alt, pikkolo, tenor kimi növləri, ölçülərinə görə adi, cürə, kiçik növləri, quruluşuna görə yastı, tulum, klapanlı və s. növləri, tətbiqi sahələrinə görə ansambl, orkestr, aşıq,

dəm balaban növləri göstərilir. Bunlar çox maraqlı material olub, nəfəs alətlərinin tədqiqat dairəsinin genişliyini üzə çıxarır.

Milli nəfəs alətləri ifaçılığından danışarkən, bu alətlərin tətbiqi sahələrini də qeyd etmək vacibdir. Müasir dövrdə ənənəvi musiqidə milli nəfəs alətləri rəqs ifaçılığında, aşiq və muğam sənətində istifadə olunur.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan milli musiqi ifaçılarını səciyyələndirərək yazmışdır: “Peşə və sənət məqamında musiqi icrası “ustad”ların işidir; bu ustadlar, qabiliyyət və ləyaqətlərinə görə iki zümrəyə ayrılırlar: biri şəhər və yaxud “məclis” musiqiçiləri ki, bunlara məlum olduğu üzrə, xanəndə və sazanda dəstəsi deyilir; o biri zümrə kənd və ya “çöl” musiqiqarlarıdır ki, onlar da aşiq (aşiq) və zurnaçı dəstəsidir” [Ü.Hacıbəyli, 1985, s. 185]. Bu sitatdan göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli milli nəfəs alətləri ifaçılarını – “zurnaçılar dəstəsini” - peşəkar ifaçılar olaraq xarakterizə etmişdir. Bu da ondan irəli gəlir ki, xalq çalğı alətləri ifaçıları xüsusi musiqi təlimi keçmiş sənətkarlardır. Təbii ki, qədim zamanlardan xalq ifaçılığında ənənəvi olaraq, şifahi təlim aparılaraq, bu günə kimi davam edir. Yalnız bizim dövrümüzdə (XX əsrin 30-cu illərindən başlayaraq) musiqi məktəblərində ibtidai və ali təhsil səviyyəsində not üzrə tədris tətbiq olunaraq, bəstəkar əsərlərinin ifasına şərait yaranmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, milli nəfəs alətləri musiqi təhsili sisteminə özünəməxsus yer tutur. Bu alətlər həm uşaq musiqi məktəblərində, həm orta ixtisas musiqi məktəblərində – kolleclərdə, həm də ali musiqi məktəblərində – Azərbaycan Milli Konservatoriyasında və Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində tədris olunur. Musiqi alətlərinin tədrisi şifahi əsaslarla (muğam və xalq rəqsləri) və not ifaçılığı üzrə (bəstəkar əsərləri) aparılır.

Milli nəfəs alətlərinin ansambllarda və orkestrlərdə tətbiqindən danışarkən, qeyd etməliyik ki, bunu iki yerə bölmək olar: birincisi, şifahi əsaslarla fəaliyyət göstərən ansambllardır, ikincisi, bəstəkar əsərlərinin ifası ilə bağlı müxtəlif tərkibli ansambl və orkestrlərdir.

1. Şifahi əsaslarla fəaliyyət göstərən ansambllara xalq arasında geniş yayılmış “zurnaçılar dəstəsi” adlandırılan ansambl növü aiddir.

Həmçinin, aşiq və muğam ansamblları da şifahi əsaslarla ifaçılıqla bağlıdır. Bu ansamblların repertuarı şifahi ənənəli musiqi nümunələrindən – xalq rəqslərindən, aşiq havalarından, muğama aid janrlardan ibarətdir. Eyni zamanda, geniş tərkibli xalq çalğı alətləri ansambllarının tərkibinə də nəfəs alətləri: əsasən zurna, balaban, bəzən əsərin məzmunundan irəli gələrək, tütək və s. daxildir.

Bütün qeyd etdiyimiz ansambllarda nəfəs alətlərindən müxtəlif şəkildə istifadə olunur. Məsələn, aşiq və muğam ansambllarında əsasən balaban aləti tətbiq olunur. Aşiq dəstəsində balabançı aşiq sazı ilə yanaşı, müşayiətçi kimi çıxış edir. Bəzən bir, bəzən də iki balabançıdan istifadə olunur. Muğam ifaçılığında isə tar, kamança ilə yanaşı, balaban aləti dəmkəş kimi daxil edilir. Lakin bu alətdə muğam parçaları da olduqca həzin səslənir.

Rəqs ifaçılığında zurna, balaban, nağara alətlərindən istifadə olunur. Xüsusilə yallı rəqsinin müşayiətində zurnaçılar dəstəsi (ustadəmkəş ansambli) əvəzolunmazdır. Bəzi bölgələrdə (məsələn, Naxçıvanda) yallı müşayiətində tulum alətindən də istifadə olunur. Bununla yanaşı, açıq havada keçirilən idman – atçapma və pəhlivan yarışlarında, xalq mərasimlərində zurnaçılar dəstəsi əsas musiqi müşayiətçisi kimi çıxış edir. Lakin qədim dövrlərdən tütək alətindən əmək-məişət şəraitində və ney alətindən isə mərasimlərdə istifadə olunur. Bütün bu cəhətlər ənənəvi olaraq, müasir dövrdə də qorunub saxlanılır.

2. Not üzrə ifaçılığa əsaslanan ansambl və orkestrlərdən danışarkən, ilk növbədə, bəstəkarlar tərəfindən müxtəlif janrlı əsərlərin ifası üçün yaradılan rəngarəng tərkibli ansamblları qeyd etmək olar. Bu kimi ansambllarda əsərin məzmunundan asılı olaraq, zurna, balaban, ney, tütək alətləri tətbiq olunur. Məsələn, son dövrdə qəhrəmani xarakterli əsərlərdə zurna alərindən istifadə olunmasına çox rast gəlinir. Bu cəhət bəstəkarların xalq qəhrəmani musiqisinə müraciət edərək, cəngi ruhlu əsərlər yaratmasından irəli gəlir. Məhz Cəngi rəqsinin zurnada ifası ənənəsi bəstəkar yaradıcılığına da sirayət etmişdir. Bu baxımdan bəstəkarlar Elnara Dadaşovanın və Məmmədağa Umudovun əsərlərində bunu müşahidə edirik.

Milli nəfəs alətləri Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin daimi tərkibinə daxildir. 1931-ci ildə yaradılmış Azərbaycan xalq

çalğı alətləri orkestrinin partiturasında bu alətlərin öz yeri vardır [S.Ələsgərov, S.Abdullayeva, 1996]. Xalq çalğı alətləri orkestrinin partiturasına I və II balabanlar, zurna daxildir. Bununla belə əsərin məzmunundan irəli gələrək, zurna, tütək, ney solo alət kimi müəyyən dramaturji məqsədlərlə istifadə olunur. Məsələn, Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətləri orkestri üçün ilk əsərləri – “Şur” və “Çahargah” fantaziyalarını bəstələmişdir. Bu əsərlərdə iki balabandan istifadə olunur. Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” əsərində ilk dəfə olaraq, zurna aləti orkestrə daxil edilmişdir. Bu bir ənənəyə çevrilərək, Zülfüqar Hacıbəyovun, Süleyman Ələsgərovun və digər bəstəkarların yaradıcılığında istifadə olunur. Tütək aləti Ağabacı Rzayevanın “Çoban Qara” əsərinin ifası zamanı orkestrə daxil edilir. Balaban alətindən də solo şəkildə istifadə nümunələri vardır, məsələn, Süleyman Ələsgərovun “Xəyala dalarkən” pyesini nümunə göstərə bilərik.

Bəstəkarların müvafiq əsərləri ilə bağlı olaraq, milli nəfəs alətləri simfonik orkestrdə, həmçinin, hərbi orkestrdə də tətbiq olunur. Bu baxımdan milli musiqi alətlərinin simfonik orkestrə daxil olunması Ü.Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Bilavasitə “Koroğlu” operasında müəyyən səhnələrdə (əsasən xalqın sevincini və igidliyini əks etdirən rəqslərdə – “Cəngi” rəqsində) nəfəs alətləri simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilmişdir. Cavanşir Quliyevin zurna və simfonik orkestr üçün uvertyrası da bu ənənənin davamıdır. Göründüyü kimi, zurna alətinin xalq musiqi ifaçılığında əsasən qəhrəmani ruhlu rəqsləri ifa etməsi bir ənənəyə çevrilmişdir. Bundan irəli gələrək, hərbi orkestrlərdə də Cəngi tipli əsərlərin ifası zamanı orkestrin tərkibinə zurna aləti daxil olunur.

Beləliklə, milli nəfəs alətlərinin musiqi mədəniyyətində tətbiqi məsələlərinin araşdırılması həm xalq çalğı alətlərinin mərasimlərdə və məişətdə, həm də peşəkar ansambl və orkestrlərdə istifadə olunması ilə bağlıdır. Müasir musiqi mədəniyyətində bütün növ ansambl və orkestrlərin özünəməxsus yeri vardır. Ansambl və orkestrlərdə milli nəfəs alətlərinin tətbiqi hər bir halda əsərlərin təhlili ilə bağlı olub, alətləşdirmənin xüsusiyyətləri və obrazlı-dramaturji məzmunla bağlıdır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Abdullayeva, S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat) / S.A.Abdullayeva. – Bakı: Adiloğlu. – 2002. – 453 s.
2. Ələsgərov S.Ə., Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşmə / S.Ə.Ələsgərov, S.A.Abdullayeva. – Bakı: Maarif, – 1996. – 172 s.
3. Hacıbəyli, Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri / Ü.Ə.Hacıbəyli. – Bakı: Yazıçı, – 1885. – 653 s.
4. Kərim, M.T. Azərbaycan musiqi alətləri / M.T.Kərim. – Bakı: Yeni nəsil, – 2009. – 183 s.
5. Nəcəfzadə, A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti / A.İ.Nəcəfzadə. – Bakı: Min bir mahnı MMC, – 2004. – 224 s.

MÜASİR DÖVRDƏ MİLLİ NƏFƏS ALƏTLƏRİNİN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ TƏTBİQİ MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə

Məqalə milli nəfəs alətlərinin tədqiqinə həsr olunub. Məqalədə elmi ədəbiyyatın icmalı verilir. Müəllif nəfəs alətlərinin təsnifatına, onların növ müxtəlifliyinə, müxtəlif sahələrdə – ansambl və orkestrlərdə istifadəsinə diqqət yönəldir. Nəfəs alətlərindən balaban həzin səsli alət olub, aşıq və muğam ansambllarında həm müşayiətedici alət kimi, həm də solo epizodların ifaçısı kimi çıxış edir. Zurna uca, gur səsli alət olub, əsasən xalq mərasimlərində və idman yarışlarında rəqs musiqinin ifaçısı kimi istifadə olunur. Milli nəfəs alətləri bəstəkar yaradıcılığında – ansambl pyeslərində və orkestr əsərlərində, xalq çalğı alətləri orkestrində, simfonik orkestrdə tətbiq olunur.

***Açar sözlər.** Nəfəs alətləri, təsnifat, xalq ansambları, rəqslər, bəstəkar yaradıcılığı.*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СОВРЕМЕННЫЙ ПЕРИОД

Резюме

Статья посвящена изучению национальных духовых инструментов. В статье дается обзор научной литературы. Автор обращает внимание вопросам классификации духовых инструментов, их разновидности,

использование в различных сферах – в ансамблях и оркестрах. Из духовых инструментов балабан используется в ашугских и мугамных ансамблях как сопровождающий, так и сольный инструмент. Зурна, отличается мощным звуком и поэтому ансамбль зурначей неизменно сопровождает танцы на народных обрядах и спортивных состязаниях. Национальные духовые инструменты применяются в композиторском творчестве в ансамблевых пьесах и в оркестровых произведениях – как для оркестра народных инструментов, так и для симфонического оркестра.

***Ключевые слова.** Духовые инструменты, классификация, народные ансамбли, танцы, композиторское творчество.*

THE USE OF NATIONAL WIND INSTRUMENTS IN THE ART OF MUSIC IN THE MODERN PERIOD

Summary

The article is devoted to the study of national wind instruments. The article provides an overview of the scientific literature. The author pays attention to the classification of wind instruments, their varieties, their use in various fields – in ensembles and orchestras. Of the wind instruments, balaban is used in ashug and mugham ensembles as an accompanying and solo instrument. Zurna is distinguished by a powerful sound and therefore the ensemble of zurnachi invariably accompanies dances at folk rituals and sports competitions. National wind instruments are used in composer's work in ensemble pieces and in orchestral works – both for the orchestra of folk instruments and for the symphony orchestra.

***Keywords.** Wind instruments, classification, folk ensembles, dances, composer creativity.*

Nəsirova Günel

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
gunel.nasirova.1988@gmail.com*

NƏSİMİ YARADICILIĞININ BƏDİİ-MUSİQİLİ TƏCƏSSÜMÜ

Böyük Azərbaycan şairi İmadəddin Nəsiminin adı dünya mədəniyyəti tarixinə qızıl hərflərlə yazılmış sənət dühalarından biridir.

Filosof-şair olan Nəsiminin (1369, Şamaxı – 1417, Hələb) poeziyası hələ sağlığında Şərq ölkələrində geniş yayılmışdı. Hürufilik ideyalarını təbliğ edən şairin adı öz əqidəsi uğrunda cəsurluqla mübarizə aparan sənət fədaisi kimi tanınmışdı. Şairin şeirləri və fəlsəfi fikirləri sufi təriqətçiləri tərəfindən geniş təbliğ olunmuşdur. Onun əsərləri bir çox dillərə tərcümə olunmuş, xalq arasında avazla oxunmuş, ardıcılıqları yetişmişdir. Şairin həyatı və sənətkarlığı yaşadığı XIV əsrdən bu günə kimi daim insanların diqqətini cəlb etmiş, poeziyası dillər əzbərinə çevrilmiş, ədəbi-bədii əsərlərdə – təsviri incəsənətdə, ədəbiyyatda, musiqidə əbədiləşdirilmişdir.

Nəsimi poeziyasının musiqidə təcəssümü məsələlərinin öyrənilməsi geniş bir mövzudur, çünki Nəsimi qəzəlləri özünün ümumbəşəri məzmunu ilə sənətkarların düşüncəsini qaynaqlandırmışdır. Nəsiminin poeziyası timsalında musiqi məsələlərinin canlı əlaqələri üzə çıxır. Bir tərəfdən, Nəsiminin poetik irsində dövrünün musiqi sənəti ilə bağlı məlumat öz əksini tapmış, həmçinin, yarandığı dövrdən bizim günlərə kimi onun qəzəlləri muğam sənətində təcəssüm olunmuşdur. Digər tərəfdən, Nəsiminin həyat və yaradıcılığı XX əsrin II yarısından başlayaraq, bəstəkarların ilham mənbəyinə çevrilmiş və çox sayda müxtəlif janrlı musiqi əsərləri yaranmışdır.

Ədəbiyyatda olduğu kimi, musiqidə də Nəsimişünaslıq qolu inkişaf etmişdir. Bu baxımdan “Nəsimi poeziyasının musiqidə təcəssümü” mövzusunun araşdırılması musiqişünaslığın aktual mövzularından birinə çevrilmişdir. Bu mövzu çoxcəhətli olub, bir neçə istiqamətdə tədqiq oluna bilər: birincisi, Nəsimi yaradıcılığının dövrün bədii təmayülləri fonunda öyrənilməsi və onun musiqiyə münasibətinin üzə çıxarılması; ikincisi, muğam sənətində Nəsimi poeziyasının təcəssümü; üçüncüsü, Nəsimi obrazının musiqi əsərlərində bədii tərənnümü; dördüncüsü, Nəsimi yaradıcılığının vokal musiqi əsərlərində ifadə olunması və s. Bu prosesdə Nəsimi yaradıcılığının məzmunu, poetik dili, musiqi ilə poeziyanın vəhdəti baxımından tədqiqata cəlb olunması vacib məsələlərdəndir.

Musiqidə Nəsimişünaslığın meydana gəlməsinin özünəməxsus tarixçəsi vardır və bunun əsası orta əsrlər dövrünün muğam sənətindən başlansa da, XX əsrin 70-ci illərindən geniş vüsət almışdır.

Nəsimi irsinin öyrənilməsində və onun bədii-musiqili təcəssümündə 1970-ci illərdən başlayaraq Azərbaycan dövləti səviyyəsində həyata keçirilən tədbirlər böyük əhəmiyyətə malikdir. Xalqımızın Ümummilli lideri Heydər Əliyevin respublikaya rəhbərliyi dövründə onun Nəsimi irsinin üzə çıxarılması, geniş surətdə yubileylərinin keçirilməsinin əsası qoyulmuş və bütün bunlar Nəsimişünaslığın inkişafına təkan vermişdir.

1968-ci ildə Azərbaycanın elm, ədəbiyyat və incəsənət xadimlərinin Suriyaya səfəri zamanı onların Hələb şəhərində Nəsiminin məzarını ziyarət etmələri nəticəsində şairin həyat və yaradıcılığı diqqət mərkəzinə gətirilmişdir. Bu haqda dövrü mətbuat səhifələrində yazılar dərc olunmuş, Nəsiminin əlyazmaları üzə çıxarılaraq tədqiq olunmağa başlamışdır. Bu haqda görkəmli şair Rəsul Rzanın “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində “Cahana sığmayan şairin qərib məzarı” başlıqlı məqaləsi diqqətəlayiqdir.

1970-ci ildə Ulu öndər Heydər Əliyevin Azərbaycanın dövlət başçısı kimi Suriyaya səfəri zamanı Nəsiminin məzarını ziyarət etməsi olduqca önəmlidir. Məhz bundan sonra Azərbaycan şairi Nəsiminin dünyə miqyasında tanındılması üzrə böyük işlər aparılmış, YUNESKO səviyyəsində Nəsiminin 600 illik yubileyinin keçirilməsi qərara alınmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan şair və yazıçıları arasında ilk dəfə Nəsiminin yubileyi YUNESKO-nun tədbirlər siyahısına salınmış və bu yubiley 1973-cü ildə beynəlxalq miqyasda keçirilmişdir.

Yubiley tədbirləri sırasında Nəsiminin adının əbədiləşdirilməsi sırasında bir çox tədbirlər həyata keçirilmişdir. Heydər Əliyevin səyi ilə Nəsiminin Hələb şəhərində məzarı bərpa olunmuş, Suriyanın və digər ölkələrin kitabxanalarından Nəsiminin əlyazmaları üzə çıxarılaraq, tədqiq olunmuşdur. Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Dilçilik institutuna Nəsiminin adı verilmişdir. Nəsiminin portreti (rəssam Mikayıl Abdullayev) yaradılmış, şairin Hələb şəhərində büstü qoyulmuş, Bakıda və Azərbaycanın digər şəhərlərində, eləcə də Moskva və Kiyev şəhərlərində monumental heykəlləri ucaldılmışdır. Ədəbiyyatda və musiqidə Nəsimiyə həsr olunmuş çox sayda əsərlər meydana gəlmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, sonrakı illərdə də Nəsiminin yubileyləri qeyd olunmuşdur. 2017-ci ildə Nəsiminin ölümünün 600 illiyi YUNESKO-nun Baş qərargahında keçirilmişdir. 2018-ci ildən başlayaraq, Azərbaycanda Nəsimi şeir, incəsənət və mənəviyyat festivalı keçirilir. 2019-cu ildə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyev tərəfindən “Nəsimi ili” elan edilmiş, şairin 650 illik yubileyi beynəlxalq miqyasda qeyd olunmuşdur. Nəsiminin adı Azərbaycan Respublikasında əsərləri dövlət varidatı elan edilmiş müəlliflər siyahısına daxil edilmişdir.

Bütün bu illər ərzində Nəsimi yaradıcılığı və Nəsimi obrazı ədəbiyyat və incəsənətdə müxtəlif həcmli əsərlərdə öz tərənnümünü tapmışdır. Ədəbiyyat sahəsində aparılmış tədqiqatlarla yanaşı, Nəsimiyə həsr olunmuş bədii əsərlər yaranmışdır ki, bunlardan İsa Hüseynovun “Məhşər” romanını, Hüseynbala Mirələmovun “Son səfər” povestini qeyd edə bilərik.

Nəsiminin həyat və yaradıcılığı kino sənətində - bədii və sənədli filmlərdə təcəssüm olunmuşdur. 1971-1973-cü illər ərzində Nəsimi haqqında 3 sənədli film və bir bədii film çəkilmişdir. “Nəsimi” bədii filmi sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə xüsusilə diqqəti cəlb edir. “Azərbaycanfilm” kinostudiyasında çəkilən bu filmin ssenari müəllifi İsa Hüseynov, rejissoru Həsən Seyidbəyli, operatoru Rasim İsmayılov, bəstəkarı Tofiq Quliyevdir. “Nəsimi” filmi 1974-cü ildə Bakıda keçirilən VII Ümumittifaq kino festivalında tarixi mövzuda ən yaxşı film kimi mükafatlandırılmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, həm bədii filmə Tofiq Quliyevin yazdığı musiqi – Nəsiminin sözlərinə mahnılar silsiləsi və simfonik musiqi, həm də sənədli filmlərdən birinə Əziz Əzizlinin yazdığı musiqi - “Nəsimi” simfonik poeması. Nəsimi obrazının musiqidə təcəssümünü canlandıran ilk bəstəkar əsərləri kimi musiqi irsinə daxil olmuşdur.

Musiqi sənətində Nəsimi mövzusunda rəngarəng əsərlər yaranmışdır. Bəstəkarlar Nəsiminin həyat və yaradıcılığını müxtəlif janrlı musiqi əsərlərində – musiqili-səhnə, vokal-simfonik, instrumental və vokal əsərlərdə əks etdirmişlər. Bu əsərlərdə Nəsimi obrazı, təbliğ etdiyi ideyaları, yaşadığı mühitə qarşı üsyanı, daxili sarsıntıları öz

əksini tapmış və şairin yaradıcılığının ümumbəşəri mahiyyəti təcəssüm olunmuşdur. Azərbaycan musiqi irsində Nəsimi yaradıcılığından bəhrələnmiş əsərləri həm dövrlər üzrə, həm də janrlar üzrə xarakterizə etmək olar.

Musiqili-səhnə əsərlərindən biri kimi Fikrət Əmirovun “Nəsimi dastanı” baletini qeyd etməliyik. Bu əsər 1973-cü ildə bəstələnmiş və Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında səhnəyə qoyulmuşdur. Baletin libretto müəllifi Anar, quruluşçu baletmeyster Nailə Nəzirovadır. Əsər 1974-cü ildə Azərbaycan Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür. Baletdə Nəsiminin həyat və yaradıcılığından səhnələr öz əksini tapır: I səhnə – Cəlladların rəqsi; II səhnə – Nəsiminin mono-loqu; III səhnə – Nəsimi və sevgilisinin birinci dueti; IV səhnə – Qızların Nəsimi və sevgilisi ilə rəqsi; V səhnə – Hücüm; VI səhnə – Qızların kədəri; VII səhnə – Nəsimi və sevgilisinin ikinci dueti; VIII səhnə – Nəsiminin üsyanı; IX səhnə – Savaş; X səhnə – Əbədilik. Baletin musiqisi təzadlıq prinsipi üzrə qurularaq, əsərin dramaturji inkişafının mərhələlərini təşkil edir. Baletdə xor, solistin ifasında Nəsiminin ariyası və qiraətçi tərəfindən oxunan Nəsiminin şeiri də öz əksini tapmışdır ki, bu da müxtəlif təsviri vasitələrdən istifadə edərək orijinal əsərin yaranmasına rəvac vermişdir. Musiqişünas Şəfəq Hacıyeva “Nəsimi dastanı” baletini təhli edərək yazır: “Əsərin musiqi dramaturgiyasının ən mühüm cəhəti balet partiturasına simfonik muğam xüsusiyyətlərinin daxil edilməsidir. Başqa sözlə desək, balet musiqisinin simfonikləşdirilməsi meyli F.Əmirovun qələmində əsərin muğam-simfonik traktovkası kimi orijinal şəkildə özünü təzahür etdirir” [Ş.Hacıyeva, 2010, s. 108]. Baletin hissələri simfonik epizodlar kimi ayrılıqda ifa olunaraq, orkestr repertuarına daxil olmuşdur. Əsərin musiqisi konsert ifasında dirijor Fəxrəddin Kərimovun ifasında lentə alınmışdır.

1970-ci illərdə Nəsimiyə həsr olunmuş vokal-simfonik əsərlərdən Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Nəsimi” vokal-xoreoqrafik Poemasını, Cahangir Cahangirovun “Nəsimi” kantatasını, Əziz Əzizlinin “Nəsimi” simfonik poemasını, Azər Rzayevin “Nəsimi” simfonik poemasını (simfonik orkestr, bas-tar və qiraətçi üçün), instrumental əsərlər-

dən Ramiz Mirişlinin “Ballada”sını qeyd etmək olar. Həmin illərdə Nəsiminin sözlərinə çoxsaylı vokal əsərlər də yaranmışdır. Bunların sırasında Ağabacı Rzayevanın 7 romans silsiləsini, Emin Sabitoğlunun “Hardasan?” romansını qeyd edə bilərik ki, bu vokal əsərlər 1973-cü ildə ən yaxşı romans müsabiqəsində II mükafata layiq görülmüşdülər. Bundan əlavə, Ramiz Mustafayevin “Dedim ey nazlı sənəm”, “Didarına müştəğam” romanslarını, Nazim Əliverdibəyovun “Ey gülüm”, Süleyman Ələsgərovun “Neylərəm”, Səid Rüstəmovun “Neylərəm” mahnılarını, Tofiq Quliyevin mahnılar silsiləsini göstərmək olar. Bütün bu əsərlər hər bir bəstəkarın yaradıcılıq üslubuna uyğun olaraq, Nəsimi obrazını musiqidə canlandırmış, onun poeziyasının musiqidə təcəssümünü rəngarəng mmusiqi vasitələrilə canlandırmışdır.

Nəsimi poeziyasına müraciət sonrakı dövrdə də davam etmiş, müxtəlif bəstəkarlar öz yaradıcılıq qayəsindən irəli gələrək, Nəsimi poeziyasında əks olunmuş ideyaları özünəməxsus şəkildə tərənnüm etmişlər.

Nəsimi poeziyasına müraciət Fırəngiz Əlizadənin bir neçə əsərində öz əksini tapmışdır. Bunlardan Nəsiminin qəzəlləri əsasında yazılmış “Dərviş”, “Zikr” vokal-instrumental əsərlərini, “Nasimi-Passion” oratoriyasını qeyd edə bilərik. Bu əsərlərin ilk ifası dünyanın müxtəlif şəhərlərində, xarici və azərbaycanlı musiqiçilərin birgə ifaçılıq ansamblında baş tutmuş, müəllifə müxtəlif mükafatlar qazandırmışdır. “Dərviş” əsəri ilk dəfə 2001-ci ildə Almanıyanın Votersen şəhərində “Schleswig Holstein Musik Festival”da səsləndirilib. Solist Azərbaycan xanəndəsi Alim Qasımov olmuşdur. Ansamblın tərkibi klassik septet, milli musiqi alətləri – ney, qanun və zərb alətləri üçün nəzərdə tutulmuşdur. “Zikr” əsəri 2004-cü ildə Hollandıyanın Amsterdam şəhərində “Concertgebouw” konsert salonunda, solist xanəndə Aygün Bayramova və “Atlas” ansamblı tərəfindən ilk dəfə ifa olunub “Nasimi-Passion” oratoriyası 2017-ci ildə Hollandıyanın Amsterdam şəhərində “Amsterdam Royal Concertgebouw” konsert salonunda ilk dəfə ifa olunmuşdur. Bu əsər musiqi sahəsində ən böyük mükafatlardan biri sayılan Ağa xan fondunun mükafatına layiq görülmüşdür. Bəstəkarın bu əsərləri əsasında bir neçə musiqili-səhnə

əsərləri də hazırlanaq, səhnəyə qoyulmuşdur. Bu sırada Firəngiz Əlizadənin “Nəsimiyə ithaf” baletini qeyd etməliyik. Bu əsər Nəsiminin edam edilməsinin 600 illiyinə həsr olunaraq, 2017-ci ildə YUNESKO-nun Baş qərargahında nümayiş etdirilmiş, daha sonra Bakıda tamaşaya qoyulmuşdur. Balet bəstəkarın “Dərviş” və “Muğamsayağı” əsərlərinin musiqisi əsasında səhnələşdirilmişdir (xoreoqraf Nailə Məmməd-zadə) [C.Həsənova, 2021, s. 524]. “Nasimi-passion” əsəri isə 2019-cu ildə Bakıda vokal-xoreoqrafik tamaşa kimi səhnəyə qoyulmuşdur.

Nəsimi poeziyası bir sıra bəstəkarları şairin yaradıcılığına müraciət etməyə ruhlandırmışdır. Azərbaycan musiqisində yaranan əsərlərdən Cəlal Abbasovun Nəsiminin iki qəzəli əsasında “Könlüm pərişan” və “Rəvamıdır, həbibim?” səs və simfonik orkestr üçün əsərlərini, İsmayıl Hacıbəyovun Nəsiminin qəzəlləri əsasında böyük ikili xor üçün “Altı xor” silsiləsini, Rüşad Ramazanovun qarışıq a kapella xoru üçün “2 Qəzəl” əsərini, Elnara Dadaşovanın “Nəqşü Xəyal içində-yəm”, Azad Zahidin “Mərhəbə” romanslarını, Elza Seyidcahanın kamera orkestri üçün “Nəsimi” əsərini qeyd edə bilərik.

Bununla yanaşı, “Nəsimi ili”ndə elan olunmuş Nəsiminin sözlərinə romans müsabiqələrində (Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı və Bakı Musiqi Akademiyası tərəfindən) bir sıra gənc bəstəkarların da romansları meydana gəlmişdir. Bunlardan Firudin Allahverdiyevin “Hardasan Yaradan?”, İlham İsmayılovanın “Nəsimi dünyası”, Vüqar Məmməd-zadənin “Hardasan?” və s. əsərləri qeyd edə bilərik [S.Təhmira-zadə, 2019, s. 226].

Göründüyü kimi, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Nəsiminin yaradıcılığı əsasında bir çox rəngarəng əsərlər yaranmışdır. Hər bir bəstəkar Nəsimi poeziyasını öz bədii təfəkkürü və dünya-görüşü baxımından qavrayaraq, özünəməxsus musiqi üslubunda təcəssüm etdirmişdir. Bu əsərlər şairin poeziyasını musiqimizdə yaşatmaqla yanaşı, Nəsimişünaslığı zənginləşdirmişdir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Hacıyeva Ş. F.Əmirov “Nəsimi dastanı” baletinin dramaturji xüsusiyyətləri // Azərbaycanşünaslığın aktual problemləri. Ümum-milli lider Heydər Əliyevin anadan olmasının 87-ci ildönümünə həsr

olunmuş I beynəlxalq elmi konfrans. 3-8 may, 2010-cu il. – Bakı-Naxçıvan-Gəncə: Mütərcim NPM. – 2010. – 348 s.

2. Həsənova C. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında “Nəsimi ili” // C.Həsənova. Musiqi həyatımız. Məqalələr. – Bakı: Elm və təhsil. – 2021. – s. 520-535.
3. Təhmirazqızı S. Nəsimi və musiqi / S.Təhmirazqızı. – Bakı: Elm və təhsil. – 2019. – 228 s.

NƏSİMİ YARADICILIĞININ BƏDİİ-MUSIQİLİ TƏCƏSSÜMÜ

Xülasə

Məqalə XIV əsrin dahi Azərbaycan şairi İmadəddin Nəsiminin yaradıcılığına həsr olunmuşdur. Məqalədə Şərq ölkələrində geniş yayılmış Nəsimi irsinin tədqiqi ilə bağlı tarixi icmal verilir, şairin poeziyasının əsasını hürufi ideyalarının təşkil etdiyi, fəlsəfi fikirlərinin sufi təriqətlərində istifadə olunduğu və əhali arasında geniş yayıldığına görə onun edam olunduğu göstərilir. Məqalədə şairin yubileylərinin – anadan olmasının 600 (1973), 650 (2019), ölümünün 600 (2017) illiyinin Azərbaycanda və YUNESKO səviyyəsində keçirilməsi haqqında məlumat verilir. Müəllif bədii, ədəbi və musiqi əsərləri nümunəsində Nəsimi obrazının, onun həyatı və ölümünün, poetik irsinin təəcəssümü məsələlərini nəzərdən keçirir.

Açar sözlər. Nəsimi, şair, yubiley, ədəbi irsi, musiqi əsərləri.

ХУДОЖЕСТВЕННО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРЕТВОРЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА НАСИМИ

Резюме

Статья посвящена изучению творчества гениального азербайджанского поэта-мыслителя XIV века Имадеддина Насими. В статье дается исторический обзор исследования наследия Насими, чье творчество распространилась на всем ближнем Востоке, в основе его поэзии лежали хуруфийские идеи, за распространения которых его казнили. Его философские идеи широко распространились среди населения и использовались суфистами. А также в статье дается информация о проведенных юбилеях поэта – 600-летие (1973) и 650-летие (2019) со дня рождения и 600-летие со дня смерти (2017) в Азербайджане и в ЮНЕСКО. Автор рассматривает образцы претворения образа Насими,

историю его жизни и смерти, поэтического наследия на примере литературных, художественных, и музыкальных примеров.

Ключевые слова: *Насими, поэт, юбилей, литературное наследие, музыкальные произведения.*

THE ARTISTIC AND MUSICAL REALIZATION OF NASIMI'S CREATIVITY

Summary

The article is devoted to the study of the work of the ingenious Azerbaijani poet-thinker of the XIV century Imadeddin Nasimi. The article provides a historical overview of the study of the legacy of Nasimi, whose work spread throughout the Middle East, his poetry was based on Hurufi ideas, for the dissemination of which he was executed. His philosophical ideas were widely spread among the population and used by Sufis. The article also provides information on the poet's anniversaries – the 600th anniversary (1973) and the 650th anniversary (2019) of his birth and the 600th anniversary of his death (2017) in Azerbaijan and in UNESCO. The author examines examples of the implementation of the image of Nasimi, the history of his life and death, poetic heritage on the example of literary, artistic, and musical examples.

Keywords. *Nasimi, poet, anniversary, literary heritage, musical works.*

Насирова Кенуль

Əməkdar müəllim, sənətşünaslıq namizədi,

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın

Musiqi nəzəriyyəsi kafedrasının müdiri

perfice139@gmail.com

«ИГРА ВНУТРИ ИГРЫ»: ОПЕРЕТТА «АРШИН МАЛ АЛАН» У.ГАДЖИБЕЙЛИ

Творчество великого азербайджанского композитора У.Гаджибейли настолько сложно в своих открытиях, что чрезвычайно

трудно исчерпать его интерпретацию и понимание. Богатое провидениями, оно допускает множество толкований, форм и методов освоения. Не случайно с годами интерес к наследию композитора, в том числе, к его самобытным операм и музыкальным комедиям не убывает, а постоянно возрастает.

Музыкальный театр У.Гаджибейли в полной мере выражает его отношение к широкому кругу явлений в разных областях социума – изменениям, происходящим в общественном сознании, переоценке жизненных ценностей, нравственных критерий. В ряду таких сочинений находится оперетта «Аршин мал алан», ставшая органичной частью европейской музыкальной культуры. Глубоко национальная по своей сути, она превратилось в произведение без границ и, оказалась в открытом географическом и духовном пространстве. Причиной этого был, прежде всего, академизм «Аршин мал алан» и его глубокая содержательность, допускающая множественность толкований, обнаруживающая свою инвариантность.

При всей внешней простоте, достаточно трудно вскрыть до конца художественную суть оперетты «Аршин мал алан». Хотя это произведение неоднократно и основательно анализировалось в трудах Х.Мамедова [Х.Меликов. Особенности стиля и драматургия музыкальных комедий Узеира Гаджибекова. Баку, Азернешр, 1963], Э. Абасовой [Э.Абасова. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Баку, изд-во АН АССР, 1961], временная дистанция позволяет осмыслить его под другим углом зрения, по-новому трактовать известную наивность сюжета и высказать ряд мыслей относительно ее мелодического стиля.

Общеизвестно, что основные признаки жанра оперетты в современном понимании сложилась в творчестве Ж.Оффенбаха в середине XIX столетия на основе традиций французской комической оперы. Если сперва это были небольшие произведения лирико-комедийного характера, то постепенно рамки жанра расширялись. Мастерски воссоздавая на сцене нравы и типы современной ему Франции, Ж.Оффенбах существенно обогатил опе-

ретту сатирой. Впоследствии блестящие образцы оперетт были созданы И.Штраусом, Ф.Легаром, И.Кальманом.

Расширению границ этого жанра способствовал рост национального самосознания, вследствие чего стали создаваться произведения на основе фольклора. Подобного типа сочинения появились в Чехии – «Польская кровь» (1913) О.Недбала, Италии – «Герцогиня Фру-Фру из Табарина» (1917) К.Ломбардо, Венгрии – «Графиня Марица» (1924) И.Кальмана и др. Годы создания этих сочинений указывают на то, что они создавались в период, насыщенный событиями большого исторического значения. Этот небольшой экскурс указывает также на то, что лишь одно из названных сочинений было написано одновременно с опереттой «Аршин мал алан» У.Гаджибейли, премьера которой состоялась в 1913 году в Баку.

Интересно, что до этого времени в Российской империи не было оригинального образца оперетты. Т.Шабалина отмечает: «Российские композиторы на рубеже 19–20 вв. также иногда обращались к оперетте, но это были лишь единичные попытки... В 1913 А.Глазунов, бывший в то время ректором Петербургской консерватории, назвал первой российской опереттой произведение, написанное азербайджанским студентом консерватории У.Гаджибекова *Аршин мал алан*» [Т.Шабалина. Оперетта в России. Энциклопедия «Кругосвет» // <http://orpheusmusic.ru/publ/125-1-0-161>].

В этой уникальной по всем признакам жанра оперетте композитор отразил свое ощущение того, что в обществе происходили коренные изменения. Внешне простая, доступная фабула сочинения стала выражением двойной игры. Во-первых, как любое произведение искусства, оно была плодом фантазии автора и имело игровую природу. Во-вторых, в «Аршин мал алан» есть элемент карнавальности со всей присущей ей игрой с переодеванием.

Искусство – это вторая реальность, оно противостоит и в тоже время, имитирует жизнь. Игра создает в человеке удивительное эмоциональное состояние, а музыка, как известно, это искусство чувств, настроений и эмоций.

Игра в музыке реализуется на разных уровнях и может проявляться в диалоге культур, стилей и т.д. В оперетты «Аршин мал алан» она выражается в сочетании шуточного и серьезного, лирического и веселого; на содержательном, интонационном, жанровом и прочих уровнях.

Главный герой оперетты купец Аскер играет новую роль и игра становится для него способом познания мира. Он переодевается в одежду продавца ручного товара и ощущает себя вне рамок, наслаждаясь свободой, то есть, игра приносит в процесс коммуникации особый смысл. Посредством игры – переодевания, Аскер изучает новый мир и привлекает внимание к себе. Игра дает возможность ему скрыть истинное намерение – способ маскировки «я», охранить себя и «я». В соответствие с социальной схемой он следует нормам, но У.Гаджибейли показывает, что личность не должна сводиться только к совокупности ролей, выполняемых в обществе, ибо человек глубже и сложнее, выше всех социальных масок. Овладение Аскером новой маски, то есть новой социальной роли важно для него и для общества. Оно сглаживает противоречие между классами, личностями и полами. Благодаря переодеванию, Аскер реализует свою потребность в свободе, создает интересную реальность. В этом, несомненно, присутствует элемент карнавальности, ведь смысл карнавала – в противостоянии определенным общественным порядкам. Он предполагает такое устройство мира, где определенные нормы игнорируются и отсутствует обязательная иерархия. Композитор показывает, что игрой человек может сделать мир более совершенным, богатым, чем реальность. Таким образом, «Аршин мал алан» – воплощает идею карнавальности, когда человек не может изменить реальность, но может стать импульсом для развития общества.

История показывает, что игровое начало усиливается в обществе в моменты кризиса культуры и общества, когда появляется стремление к обновлению, сбрасыванию «старой культурной одежды». В 1913 году, на подступах к Первой мировой

войне, в мире происходили изменения в социальных структурах, многое ломалось, переосмысливалось культурное наследие, внедрялись новые идеи и идеалы. У.Гаджибейли прекрасно все это ощущал и сочиняя оперетту «Аршин мал алан» он (рационально или интуитивно), создавал новую картину мира, где отсутствует обязательная иерархия, жесткая структурированность жизни. Эта оперетта становится отражением процессов, которые происходят в обществе и органично включается в историко-социальный и культурный контекст эпохи.

«Аршин мал алан» содержит в себе элементы разных жанровых основ, в том числе, оперы-буффа. В частности, музыка принимает активное участие в действии, развитие интриги, выявление характера и взаимоотношение героев происходит в развернутых музыкальных номерах и ансамблях. Используя специфические возможности самой музыки, У.Гаджибейли создает подтекст действию. Атмосфере карнавала подчинены все структурные элементы решения. Юмор, свобода поведения, музыка определяет динамику, ритм развития действия и четкую структуру произведения. Лирическое начало приближает «Аршин мал алан» к лирическим операм, что влечет за собой расширение мелодекламационной стихии вокальной партии.

Творческая эволюция У.Гаджибейли как мелодиста началась с мугамной оперы «Лейли и Меджун» и музыкальной комедии «Муж и жена». Постепенно шел процесс оформления интересов в области оперетты и кристаллизовался имманентно в нем присутствующий дар мелодиста. Счастливое сочетание дара мелодиста и драматурга позволило ему быть равно убедительным в построении целого и в одном отдельно взятом фрагменте этого целого. В «Аршин мал алан» наблюдается процесс обновления интонации, вызревающего из контекста разговора, повышение эмоционального градуса. Эти находки носят принципиальный характер и становятся базовыми элементами оперетты, его имманентными признаками, по которым опознается жанр. Когда У.Гаджибейли реализует информационный ресурс,

начинаются открытия в области мелодики. Слова в арии Аскера, Гюльчохры вырастают в смысловом объеме, они отражают сокровенное, мечтательное. Происходит переключение смыслового регистра – от шумного, веселого к грустному, поэтичному. Куплеты и танцы других персонажей включаются в магистральную линию действия, оттеняют большую лирику главных героев. Интонация темы Аршинмалчи «блуждает» по оперетте и создает диалогическое взаимодействие в мелодике оперетты. Повторяющаяся интонация становится экзистенциальной и отсюда начинается процесс не номерного, а сквозного развития, куплетность уступает место развернутым оперным формам. Безусловно, У.Гаджибейли не просто носитель мелодического императива, ибо игра смысловых акцентов, рождающая движение эмоций в оперетте осуществляется разными путями. Однако мягкий лиризм арий главных героев, некая импровизационная легкость сами по себе обеспечили успех этого сочинения.

Прекрасно чувствуя природу вокала, У.Гаджибейли свободно воплощал эмоции и настроения в разнохарактерной мелодике. Она всегда была самоценной властительницей сюжета, образуя с поэтическим текстом единый поток. При этом мелодика не просто конкретно ситуативна, а заключает в себе смысловой объем, игру разных интонаций, мотивов внутри музыкального текста. В основе своей вокальная музыка композитора проста, естественна с точки зрения композиционных приемов, кантилена удобна для голоса, отличается естественностью фразировки. В тоже время, на фоне всего этого вырастает проблема интонирования, через которую проступают чувства, простые и утонченные одновременно. Внедрение элементов мелодической выразительности, как например в арии Гюльчохры «Печаль чувствам моим вторит» – активное утверждение квартового скачка, широкая кантилена, постоянная смена ладо-тональности, способствуют воплощению тончайших оттенков ее душевного состояния. Характеризуя внутренний мир героини, У.Гаджибейли раскрывает широкий спектр чувств и свой лирический авторский голос,

устанавливая контакт со слушателем и зрителем. Здесь проявляются эмоциональные и формальные константы его мелодического мышления, авторские идиомы, коими будут отмечены его оперетта: психологизм, неуловимая перемена настроений и ритмов в пределах одного номера и т.д.

Власть мастерства У.Гаджибейли всегда контролировала самые свободные полеты его композиторской фантазии. Своим совершенством они создавали ощущение «неконтролируемости», выражали светлые надежды, юмор, грусть и при этом, оказывались шире поэтического текста. Они договаривали то, на что не способны были слова, в результате чего обретали смысловой объем, акценты, подтексты.

Инвариантность, жанровая «классичность» оперетты, совершенство музыкального стиля «Аршин мал алан» У.Гаджибейли определяют его целостное художественное явление, не теряющее своей актуальности на протяжении более ста лет. Вызвавший громкий резонанс еще при жизни автора, он поныне остается художественно актуальным. В этом уникальном образце, рожденном на «перекрестке» традиционного и нового, композитор сформировал новый интонационно-лексический словарь, где апробировал мелодии-образы, отшлифованные в условиях устно-речевой импровизационности традиционной музыки. Мелодический стиль оперетты и репрезентирующие его темы являются полиструктурными феноменами. Они концентрируют в себе лексические структуры мелодики и заключают в себе неиссякаемый энергетический потенциал, участвуют в процессах смыслопорождения мелодического стиля новой азербайджанской композиторской музыки.

Список литературы:

1. Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Баку, изд-во АН АССР, 1961.
2. Меликов Х. Особенности стиля и драматургия музыкальных комедий Узеира Гаджибекова. Баку, Азернешр, 1963.
3. Шабалина Т. Оперетта в России. Энциклопедия «Кругосвет» // <http://orpheusmusic.ru/publ/125-1-0-161>

«ИГРА ВНУТРИ ИГРЫ»: ОПЕРЕТТА «АРШИН МАЛ АЛАН»

У.ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В статье рассматривается оперетта «Аршин мал алан» У.Гаджибейли. Отмечается, что успех этого произведения обусловлен соблюдением академических традиций жанра оперетты. Несмотря на простоту сюжета, она отличается оригинальностью содержания, что определяется ее «игровым» характером. Любое произведение само по себе есть плод фантазии композитора, игра. При этом идея карнавала, игровая сущность сюжета «Аршин мал алан» состоит в переодевании главного героя Аскера и достижение им, таким образом, свободы. В статье рассматривается реализация игрового принципа на уровне идеи, сюжета и мелодического стиля произведения. Отмечается, что мелодический стиль оперетты и репрезентирующие ее темы являются полиструктурными феноменами.

Ключевые слова: мелодика, игра, оперетта, жанр, карнавал, поэтический текст, интонация.

“OYUN DAXİLİNDƏ OYUN”: Ü.HACIBƏYLİNİN

“ARŞİN MAL ALAN” OPERETTASI

Xülasə

Məqalədə Ü.Hacıbəylinin “Arşin mal alan” operettası araşdırılır. Bu əsərin uğurunun operetta janrının ən yaxşı ənənələrinə riayət olunması ilə bağlı olduğu fikri ifadə edilir. Süjetin sadəliyinə baxmayaraq, o məzmununun orijinallığı ilə seçilir. Bunu operettanın “oyun” təbiəti müəyyənləşdirir, çünki istənilən kompozisiya özlüyündə bəstəkarın təxəyyülünün bəhrəsi, oyunudur. Eyni zamanda, karnaval ideyası, oyun – süjetin özündə, baş qəhrəman Əskərin geyim dəyişdirilməsinə və bu yolla azadlığa nail olmaqdadır. Məqalədə oyun prinsipinin həyata keçirilməsi əsərin ideya, süjet və melodik üslub səviyyəsində nəzərdən keçirilir. Qeyd olunur ki, operettanın melodik üslubu və onu təmsil edən mövzular polistruktur hadisələrdir.

Açar sözlər: melodika, operetta, janr, karnaval, poetik mətn, intonasiya.

“PLAY IN THE PLAY”: OPERETTA “ARSHIN MAL ALAN” BY U. HACIBEYLİ

Summary

The article deals with the operetta "Arshin mal alan" by U. Hajibeyli. The main idea is that the success of this work is connected with the traditions of the operetta genre. Despite the simplicity of the plot, it is distinguished by the originality of its content. This is determined by the playful nature of the operetta, since any composition is a result of the composer's imagination. At the same time, the idea of carnival and the game lies in the plot itself, the dressing up of the main character Asker and achieving freedom through this way. In the article, the implementation of the principle of the game in the operetta is considered at the level of the idea, plot, and melodic style of the work. It is noted that the melodic style of the operetta and the themes representing it are polystructural phenomena.

Keywords: *melodic, operetta, genre, carnival, poetic text, intonation.*

Niftiyeva Ülfət

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
ulfatniftiyeva@gmail.com*

SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROVUN MAHNILARININ MÖVZU RƏNGARƏNGLİYİ

Azərbaycanın xalq artisti, tanınmış və istedadlı bəstəkar, drijor, pedaqoq, Azərbaycan professional musiqisinin yaradıcısı Ü.Hacıbəylinin layiqli davamçısı Süleyman Ələsgərov milli bəstəkarlıq məktəbini dəyərli əsərləri ilə təmsil etmişdir. O, iki operanın, on iki operettanın, çoxsaylı simfonik əsərlərin, kantataların, pyeslərin, romansların və mahnıların, eləcə də orta məktəblər üçün bir sıra dərsliklərin müəllifidir.

Bəstəkarın yaradıcılığında mahnı janrı xüsusi yer tutur. O 200-dən artıq mahnının müəllifi olmuşdur. Bəstələdiyi mahnılarda müxtəlif mövzuları əks etdirən, rəngarəng məzmunla malik olan melodiylar yaratmışdır. Bu mənada mahnıların mövzu dairəsi çox maraqlı,

geniş və ürəyəyatımlıdır. Onun mahnılarında vətənə sevgi, xalqın ictimai-siyasi həyatı, mənəviyyatı, zəhmətkeş insanların fədakar əməyi, öz əksini tapır. O daima sənətin yüksək tələblərinə cavab verən səmimi, xalqın ruhuna oxşayan mahnıların yaradıcılarından biri olmuşdur [V.Hüseynov, 1989, s. 15].

Bəstəkar vətən haqqında bir çox mahnılar bəstələmişdir. Süleyman Ələsgərov sözləri Hikmət Ziyaya aid olan “Vətənim” adlı mahnısında vətənin şirinliyindən, səfasından, günəşindən, suyundan, havasından doymadığını dilə gətirir. Onun gözəl olmasını və çiçəklənməsini arzulayır. Moderato con moto tempində, 6/8 ölçüdə yazılan mahnı “Mi” mayeli Seygah məqamının “Şikəsteyi – fars” şöbəsinə əsaslanır. Vətən haqqında digər mahnılara misal olaraq “Qarabağ” (sözləri S.Rüstəmindir), “Səninkidir qalibiyyət bayrağı” (sözləri M.Rahimin-dir), “Bura vətəndir” (sözləri B.Kəsərlinindir) və s. göstərmək olar.

S.Ələsgərov bir bəstəkar kimi Böyük Vətən müharibəsi illərində şücaət göstərmiş əsgərlərlərimizin xatirəsini həmişə əziz tutmuşdur. Öz vətənpərvərlik mahnıları ilə onların nəsilərə nümunə olan qəhrəmanlığını tərənnüm etmişdir. Döyüş əzmi ilə ruhlanan bəstəkar “Naməlum əsgər haqqında ballada” (sözləri H.Ziyanındır), “Bu torpağa bağlıyıq” (sözləri A.Aslanovundur), “Gözlə məni” (söz: Ə.Şirzadındır), “Veteranlar” (sözləri M.Yaqubundur), “Qəhrəman” (sözləri M.Fətəliyevindir), “Qurtuluş şərqi” (sözləri M.Aslanıdır), “Biz qələbə çalmalıyıq” (sözləri Q.Musayevindir), “Əsgər marşı” (sözləri B.Orucoğlunundur), “Gözləyirəm” (sözləri Z.Cabbarzadəninindir) və s. kimi mahnılarda vətən istəyini, qələbə arzusunu əks etdirmişdir.

S.Ələsgərovun şair Z.Cabbarzadənin sözlərinə bəstələdiyi “Gözləyirəm” mahnısı böyük qələbəni və müharibədə olan igidlərin qayıtmasını səbirsizliklə gözləyən anaların, bacıların, sevgililərin səmimi hisslərini, arzu və ümidlərini tərənnüm etdi [S.Ələsgərov, 1946, s. 2-7]. Bu mahnıda səmimi məhəbbət hissləri tərənnüm etdirilmişdir. Xanə ölçüsü 6/8 olan, “Moderato” tempində, “g-moll” tonallığına məxsus olan bu vokal əsəri lirik xarakterə malikdir. Forma etibarilə mahnı reprizalı sadə iki hissəli - giriş – AB - kodadan ibarət olaraq “Bayatı-Şiraz” ladına əsaslanır [Ü.Hacıbəyli, 1985, s.104-108].

Mahnı instrumental girişlə başlayır. Girişdə eyni motiv müxtəlif gəzişmələr, variantlarla təkrar edilir. Kuplet formasına əsaslanan mahnının “Necə qıydın gözəlim” sözlərilə birinci kupleti “Andante con moto” tempində, “p” dinamik işarəsi ilə başlayır. Kupletin birinci hissəsi, yəni “A”-nın sual cümləsi tonika ilə başlayaraq dörd xanəni təşkil edir. Sonra həmin dörd xanə iki dəfə təkrar olunur. Müşayiətdə “avtentik” kadensiya – “t-D-t” diqqəti cəlb edir (nümunə 1) [S.Ələsgərov, 1946, s. 2-7].

Andante con moto

Ne-cə qıy -dın gö-zə-lim səy-lə-din göz-lə-mə-ni

Ne-cə qıy -dın gö-zə-lim səy-lə-din göz-lə-mə-ni.

Nümunə 1. S.Ələsgərov. “Gözləyirəm” mahnısı.

“Səni sevdim əzəl gündən” sözlərilə “A”-nın, yəni birinci periodun cavab cümləsi səslənir. Burada müşayiətdə -“t-t₆-D₂-t” funksiyalı harmonik akkordlar ardıcılıqlarını təşkil edən dörd xanəlik ifadə, eyni sözlərlə iki dəfə təkrar edilir (nümunə 2) [S.Ələsgərov, 1946, s. 2-7].

Sən-ki sev- din ə-zə-lün- dən bir ə-çq göz-lə-mə-ni.

Sən-ki, sev- din ə-zə-lün- dən bir ə-çq göz-lə-mə-ni.

Nümunə 2. S.Ələsgərov. “Gözləyirəm” mahnısı.

Dörd xanəlik instrumental keçiddən sonra kupletin ikinci hissəsi –“B” səslənir. Kupletin bu hissəsi mahnının kuliminasiyasını bildirir. Tədricən “g-moll” dan “C-dur”a modulyasiya edilir və yenidən “g-moll”a qayıdır. Müşayiətdə “t-t-D₆₅-t-s-s₆-s-T-D-t-T-s-t” funksiyalı akkordlar ardıcılığı öz əksini tapır. Bu ifadə müəyyən dərəcədə bəzi

gəzişmələrlə mahnının kuliminasiyasına istiqamətlənir [S.Ələsgərov, 1946, s. 2-7]. Kuliminasiya “Zil Bayatı Şiraz” ladındadır [Ü.Hacıbəyli, 1985, s.104-108]. Tədricən eyni motivin bəzi gəzişmələrlə “bəmə” enməsi, kuliminasiyadan əvvəl olan daxili hisslərə qayıtməsi müşahidə olunur. Tonallıq etibarilə “g-moll” sabit olaraq saxlanılır (nümunə 3).



Nümunə 3. S.Ələsgərov. “Gözləyirəm” mahnısı.

Artıq reprizalı sadə iki hissəli forma parlaq şəkildə özünü göstərir. Belə ki, birinci periodun, yəni “A” - nın cavab cümləsi başqa sözlərlə - “Qəlbimi öz dildarına vermişəm, gözləyirəm” - repriza kimi səslənir. Dörd xanədən ibarət olan bu cümlə eynilə iki dəfə təkrar olunduqdan sonra mahnının birinci kupleti tamamlanır (nümunə 4).



Nümunə 4. S.Ələsgərov. “Gözləyirəm” mahnısı.

Eyni qayda ilə ikinci kuplet səslənir. Mahnı instrumental girişlə başladığı kimi instrumental tamamlanma ilə də “g-moll” da bitir.

Məhəbbət mövzusunda yazılmış mahnılar Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığında mühüm yer tutur. “Ulduzumsan” (sözləri T.Əyyibovundur), “Bilsin yar” (sözləri N.Gəncəlinindir), “Ala gözlü” (sözləri R.Rzanınındır), “İlk xatirələr” (sözləri İ.Səfərlinindir), “Gözləri

nəğməlim” (sözləri İ.Göyçaylıındır), “Bilsəm sən gəlirsən” (sözləri Z.Həmidoğlunundur), “Gəlmişəm” (sözləri F.Hacıyevanınındır), “İki könül bir olanda (sözləri Ə.Qiyaslınındır)”, “Könlümü alsaydın” (sözləri Ş.Mehtiyevindir) və bu qəbildən olan çoxlu sayda mahnılar öz zərifliyi, gözəlliyi, həzinliyi ilə fərqlənir.

Vətənimizin təbiəti gözəl və rəngarəngdir. Süleyman Ələsgərovun mahnı yaradıcılığında bu gözəlliyi tərənnüm edən mahnılar xüsusi yer tutur. Belə mahnılara misal olaraq “Göy-göl” (sözləri Ə.Ziyatayındır), “Naftalandadır” (sözləri Q.Vəkilovundur), “Mingəçevir” (sözləri N.Gəncəlinindir), “Ağdamım mənim” (sözləri Ə.Qiyaslınındır), “Gözəl Şuşa” (sözləri Ş.Qurbanovundur), “Naxçıvandır” (sözləri A.Talısoğlunundur) və s. göstərmək olar.

Bəstəkarın bəstələdiyi mahnıların müəyyən bir hissəsi əmək qəhrəmanlarına, onların zəhmətinə, hünərinə, əmək sevrəliyinə həsr olunmuşdur. Azərbaycanda əmək mövzusunda və əmək qəhrəmanlarına həsr olunan mahnı janrının əsasını qoyan və onu məharətlə inkişaf etdirən bəstəkarlarımızdan biri məhz S.Ələsgərov olmuşdur. O əmək mövzusunda 30–dan çox mahnı bəstələmişdir. “Xəzər neftçisi” (sözləri Ə.Cəmilindir), “Pambıqçılar mahnısı” (sözləri Ş.Qurbanovundur), “Sevil” (sözləri Ə.Kürçaylınındır), “Rəhilə” (sözləri Ə.Cəmilindir), “Yaqub Rüstəmov haqqında mahnı” (sözləri N.Həsənzadəninindir), “Aybəniz” (sözləri R.Zəkanındır) və başqa mahnılar belələrindəndir.

Bu mövzuda bəstələnmiş, əməyə həsr olunmuş silsilə mahnılardan biri də Sosialist əməyi qəhrəmanı Məmməd Hüseynova ithaf olunan sözləri Əjdər Ağayeva məxsus “Usta Məmməd” mahnısıdır [Ələsgərov S. 1990, s. 23-26]. “Moderato con moto” tempində və 2/4 ölçüdə yazılan mahnı kuplet – nəqərat formasındadır. Mahnı eyni hecalı bənd və nəqəratdan ibarətdir. Bütün bəndlərdə qafiyə quruluşu eynidir. Musiqi təhlilinə nəzər salsaq mahnı sadə iki hissəli formada yazılmışdır. Maraqlı məqamlardan biri budur ki, mahnıda lad-məqam dəyişkənliyi prinsipinə rast gəlirik. Girişin melodiyası “sol” mayeli şur lad məqamı üzərində qurulmuşdur [İ.Şıxəliyev, 2015, s. 65-70]. 8 xanədən ibarət kvadrat period formasındadır. Giriş mövzusunda mahnının əsas motivi özünü göstərir. Hər iki cümlə şurun maye pər-

dəsində dayanır. İkinci cümlə birinci cümlənin variantı kimi təqdim edilir (nümunə 5).

Moderato con moto



Nümunə 5. S.Ələsgərov. “Usta Məmməd” mahnısı.

Birinci hissə period formasında təqdim olunur. Period hər biri 8 xanə təşkil edən iki cümlədən ibarətdir. Birinci cümlə “si bemol” mayeli rast lad məqamında[İ.Şıxəliyev, 2015, s. 43-52], ikinci cümlə isə “sol” mayeli şur lad məqamında verilmişdir. Birinci period iki xanədən ibarət olan fortepianonun ifası ilə tamamlanır (nümunə 6).



Nümunə 6. S.Ələsgərov. “Usta Məmməd” mahnısı.

İkinci period (nəqərat) iki cümlədən təşkil olunmuşdur. 8 xanədən ibarət olan birinci cümlə mayenin zilində səslənir. İkinci cümlə “sol” mayeli sur lad – məqamında verilmişdir (nümunə 7)



Nümunə 7. S.Ələsgərov. “Usta Məmməd” mahnısı.

Reprizli sadə iki hissəli forma mahnının sözlərinə əsasən 3 dəfə təkrar olunaraq eyni zamanda kuplet forması yaradır. Mahnıda maraqlı məqamlardan biri budur ki, mahnı daxili səslənən sekundalar səkkizlik və onaltılıqlar kombinasiyaları aşiq musiqisinin xüsusiyyətlərini xatırladır.

Beləliklə, məqalədə S.Ələsgərovun mahnı yaradıcılığı mövzu rəngarəngliyi baxımından təhlil edilir, mahnılarının musiqi formasının, ritminin, muğamının, melodik dilinin öyrənilməsinə xüsusi diqqət yetirilir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Ələsgərov S.Ə. Əmək və hünər nəğmələri. B.: İşıq, 1990, 94 s.
2. Ələsgərov S.Ə. Gözləyirəm. B.: Az. nəşriyyatı, 1946, 7 s.
3. Ələsgərov S.Ə. Eşq olsun sənətkara. B.: Az. nəşriyyatı, 1972, 45 s.
4. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B: Yazıçı, 1985, 152 s.
5. Xəlilov V.C. Süleyman Ələsgərov. Bakı: İşıq nəşriyyatı, 1989, 95 s.
6. Şixəliyev İ. Azərbaycan musiqisinin lad nəzəriyyəsi. Bakı: Zərdabi-nəşriyyat poliqrafiya, 2015, 172 s.

SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROVUN MAHNILARININ MÖVZU RƏNGARƏNGLİYİ

Xülasə

Süleyman Ələsgərovun yaradıcılıq irsində mahnı janrı xüsusi yer tutur. Bəstələdiyi mahnılarda müxtəlif mövzuları əks etdirən, rəngarəng məzmuna malik olan melodiyalar yaratmışdır. Bu mənada mahnıların mövzu dairəsi çox maraqlı, geniş və ürəyəyatımlıdır. Onun mahnılarında vətənə sevgi, xalqın ictimai-siyasi həyatı, mədəniyyəti, zəhmətkeş insanların fədakar əməyi, öz əksini tapır. S.Ələsgərovun mahnılarında, demək olar ki, bütün muğamlardan – şüştər, şur və bayatı-şiraz, rast, seyğah və s. geniş istifadə edilmişdir. Quruluş baxımından S.Ələsgərovun əksər mahnıları xalq musiqisində olduğu kimi, kuplet – nəqarət formasına malikdir. Onun mahnı yaradıcılığı mövzu rəngarəngliyi baxımından təhlil edilir, mahnılarının musiqi formasının, ritminin, muğamının, melodik dilinin öyrənilməsinə xüsusi diqqət yetirilir.

Açar sözlər: Süleyman Ələsgərov, mahnı, məqam, üslub, janr.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ПЕСЕН СУЛЕЙМАНА АЛЕСКЕРОВА

Резюме

Песенный жанр занимает особое место в творческом наследии Сулеймана Алескерова. В своих песнях он создавал мелодии, отражающие разные темы и имеющие красочное содержание. В этом смысле тематика песен очень интересная, широкая и трогательная. В его песнях отражена любовь к Родине, общественно-политическая жизнь народа, нравственность, самоотверженный труд трудолюбивых людей. В песнях С. Алескерова широко применялись практически все мугамы - шуштар, шур и баяты-шираз, раст, сейгах и др. С точки зрения структуры, большинство песен С. Алескерова, как и в народной музыке, имеют куплетно-припевную форму. Его песенное творчество анализируется с точки зрения разнообразия тем. Особое внимание уделяется изучению музыкальной формы, ритма, мугамного и мелодического языка их песен.

Ключевые слова: Сулейман Алескеров, песня, музыкальный анализ, мугам, стиль.

THEMATIC VARIETY OF THE SULEYMAN ALESKER'S SONG

Summary

The song genre occupies a special place in the creative heritage of Suleiman Aleskerov. In his songs, he created melodies reflecting different themes and having colorful content. In this sense, the theme of the songs is very interesting, broad and touching. His songs reflect the love for the Motherland, the socio-political life of the people, morality, the selfless work of hardworking people. In the songs of S. Aleskerov, almost all mugham were widely used – shushtar, shur and bayats-shiraz, rast, seigas, etc. From the point of view of structure, most of the songs of S. Aleskerov, as in folk music, have a couplet-chorus form. His songwriting is analyzed from the point of view of a variety of topics. Particular attention is paid to the study of the musical form, rhythm, mugham and melodic language of their songs.

Key words: *Suleiman Aleskerov, song, musical analysis, mugham, style.*

Нуруллаева Гюльнара

*Старший преподаватель
Бакинской Музыкальной Академии
gulanurullayeva@gmail.com*

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В КЛАССЕ АЛЬТА РАШИДА СЕИДЗАДЕ

Преподавание – процесс плодотворной деятельности педагога, который в результате взаимодействия с обучаемым достигает желаемого результата. Основная его цель заключается в организации эффективного обучения каждого ученика, передача информации, её усвоение, контроль и оценивание. Именно этими принципами руководствовался заслуженный артист Азербайджана, профессор, основоположник отечественного альтового класса Рашид Мир Джафар оглы Сеидзаде, считая главным своим призванием – преподавание.

Получивший педагогические навыки у профессора Московской Государственной консерватории В.В.Борисовского, он всю жизнь стремился их усовершенствовать в методике преподавания альтя. Не случайно его педагогический талант ценили не только в республиках бывшего СССР, но и за его пределами. Свидетельством этого являются многочисленные приглашения членом жюри на международные конкурсы молодых музыкантов.

Класс специальности Р.Сеидзаде окончили более пяти музыкантов, большая часть которых и по сей день преподают по его методике. Эта методика затрагивает разные этапы обучения подрастающего поколения музыкантов. В частности, проблемы начального обучения на альте, а также перехода из класса скрипки в класс альтя.

Следует отметить, что альтовая педагогика делится на два этапа:

1. обучение на скрипке.
2. обучение на альте.

По мнению Р.Сеидзаде, с обучения игры на скрипке переход на альт должен происходить ещё в музыкальной школе, но на практике это осуществляется гораздо позже – в училище, а чаще, в консерватории. Это создает главную проблему в методике преподавания в классе альтя в высшем учебном заведении.

Трудности перевоспитания сформированных годами навыков игры на скрипке усугубляются рядом обстоятельств. Обычно в класс альтя переводят недостаточно профессионально обученных скрипачей, имеющих серьёзные проблемы с постановкой рук, отсутствием двигательной свободы, плохого слухового восприятия. Педагог сталкивается не только с задачей перестройки скрипичных навыков, но и с необходимостью сохранить базовые элементы игры, которые присущи как скрипачу, так и альтисту.

На протяжении всей своей педагогической деятельности Р.Сеидзаде старался как можно активнее участвовать в воспитании молодых альтистов не только в консерватории, но и в музы-

кальном училище имени А.Зейналлы, а также в Специальной музыкальной школе имени Бюль-Бюля. Он постоянно проводил методические работы с учениками. Одну из таких работ он провел со студентами Бакинского Музыкального Училища. После прослушивания всех учащихся первого курса, он дал много полезных советов, касающихся дальнейшего их развития. Выпускникам класса альты – сделал ряд замечаний. Постоянная активная деятельность Р.Сеидзаде оказывала большую помощь в подготовке музыкально-педагогических кадров среднего звена.

Интересно, что, будучи опытным педагогом, он никогда не разделял студентов на слабых и сильных. Согласно его мнению, «на альте может играть любой, даже слабый скрипач, если имеются природные данные» [Р.Сеидзаде. О методике обучения альтовой игре. Рукопись].

Занимаясь со своими студентами по несколько часов каждый день, он добивался от них поставленной цели. Основной задачей профессор считал «открытие» студента для себя, понимание его возможностей и перспективы. По его мнению, нужно стремиться всеми средствами помочь осознать учащемуся свои сильные и слабые стороны.

Проблема позднего перехода в альтовый класс по сей день остается актуальной. Не раз Р.Сеидзаде выступал с докладом о реорганизации образования в консерватории, о чём свидетельствует его рукопись, хранящаяся ныне у автора статьи [Р.Сеидзаде. О методике обучения альтовой игре. Рукопись]. Здесь затрагивается проблема раннего развития музыкантов, их приема в консерваторию и система обучения. Он также касался проблемы нагрузки преподавателей. Профессор Р.Сеидзаде писал: «Профессиональная ориентация в детском возрасте стоит за родителями, отсюда маленький прыжок одаренных детей, а также не большой конкурс при поступлении в консерваторию, особенно струнников» [Р.Сеидзаде. О методике обучения альтовой игре. Рукопись]. Согласно его видению, прием на обучение в консерваторию должна осуществлять одна комиссия для всех

исполнителей, а другая для композиторов и музыковедов. Комиссии должны быть межкафедральными и обеспечить высокое профессиональное оценивание подготовленности абитуриентов и, тем самым, уровень выпускаемых специалистов.

Также, по его словам, для творческих ВУЗов с индивидуальным обучением важно, что бы у студентов было право выбирать педагога. Это приведет к установлению новых отношений и покажет, насколько тот или иной преподаватель востребован. В определенной степени, Р.Сеидзаде «предвидел» одно из условий Болонской системы обучения, согласно которой, студент наделен правом выбора педагога.

Ещё одной не мало важной проблемой было и остается не восприятие альтя как сольного инструмента. Хотя это убеждение давно было опровергнуто такими выдающимися сольными исполнителями альтя как В.В.Борисовский (основоположник альтовой школы в России), Ф.С.Дружинин, Ю.А.Башмет.

Впервые в Баку альт как сольный инструмент прозвучал в исполнении Р.Сеидзаде. Можно с уверенностью сказать, что именно он утвердил альт как сольный инструмент в нашей стране. Сольные концерты этого яркого музыканта неизменно проходили с аншлагом. Ф.Амиралиева, освещая его концерт в Большом зале консерватории, где он исполнил три сонаты И.С.Баха для виолы и клавира отмечает, что не так часто для бакинцев звучат шедевры баховской музыки, а тем более проводится серьезный вечер альтовой музыки [Ф.Амиралиева. Сплав опыта и молодости // газета «Баку», 20.11.1990, с 3].

Именно в исполнении Р.Сеидзаде в концертных залах Азербайджана впервые прозвучали такие мировые альтовые произведения, как концерт С. Форсайта для альтя с оркестром соль минор, концерт для альтя с оркестром П.Хиндемита, концерт Б.Бартока, альтовый концерт Уолтона и т.д. Прекрасная интерпретация исполненных сочинений способствовала повышению интереса слушателей к альтовой музыке и ее популяризации. Эти концерты он считал неотъемлемой частью не только исполнительской,

но и педагогической деятельности, так как наглядно демонстрировал ученикам одухотворенную, профессиональную игру.

Понимая всю сложность воспитания исполнителя-солиста в альтовом классе, он подбирал индивидуальный подход к каждому студенту. Как правило, выпускники по классу альты разных музыкальных образовательных учреждений находят себе применение, чаще всего, в ансамблево-оркестровой или педагогической деятельности. Однако, по его мнению, это не должно влиять на работу преподавателя и менять его методические предпочтения в зависимости от того, видит ли учащийся свое будущее в качестве солиста или ансамблиста.

Таким образом, Р.Сеидзаде считал, что подготовка учащихся в класс альты требует значительных усилий и основное внимание необходимо уделять мягкому переходу ученика – скрипача в класс альты, не создавая при этом негативных физических и психологических моментов.

Список литературы:

1. Амиралиева Ф. «Сплав опыта и молодости»//газета «Баку», 20.11.1990, с 3.
2. Артамонов С. Замечания о механизмах звучания инструментов скрипичного семейства // Музыкальная академия, 1995, №1, с. 109-111.
3. Вопросы музыкальной педагогики, вып. 2. М., 1980.
4. Понятовский С.П. История альтового искусства. М. 2007. с. 100-150.
5. Попова М.В. Оптимизация процесса обучения на струнно-смычковых музыкальных инструментах. 2008, Т.Д., с. 50-53.
6. Сеидзаде Р.М. О методике обучения альтовой игре. Рукопись хранится в личном архиве Г. Нуруллаевой.
7. Стоклицкая Е.Ю. Альтовая педагогика Борисовского. М. 2007.

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В КЛАССЕ АЛЬТА РАШИД СЕИДЗАДЕ

Резюме

В статье рассматривается педагогическая методика народного артиста Азербайджана, основателя национальной альтовой школы, профессора Рашида Сеидзаде. На основе его рукописи освещаются педагогические принципы опытного музыканта. В этой рукописи Р. Сеидзаде отражен ряд наблюдений, связанных с обучением игре на альте. По словам профессора, десятилетиями преподающего в Средней музыкальной школе им. Бюльбюля и Азербайджанской государственной консерватории, главной проблемой альтового исполнительства является начальный этап музыкального образования – переход молодых музыкантов со скрипки на альт. Таким образом, неподготовленного ученика с проблемами постановки рук, свободы движений, нарушениями слуха необходимо повторно обучать игре на альте при условии сохранения основных исполнительских навыков. Профессор считает, что к каждому юному музыканту нужен индивидуальный подход, а задача педагога – выявить сильные и слабые стороны и решить проблемы.

Р. Сеидзаде в свое время сказал, что ученик должен иметь право выбора учителя, и такой подход может привести к здоровой конкуренции и расширению числа учителей, повышению спроса.

***Ключевые слова:** альт, методика преподавания, солист, система образования.*

RƏŞİD SEYİDZADƏNİN VIOLA SİNFİNDƏ TƏDRİS METODİKASININ PROBLEMLƏRİ

Xülasə

Məqalədə Azərbaycanın xalq artisti, milli viola ifaçılıq məktəbinin yaradıcısı, professor Rəşid Seyidzadənin pedagoji metodikasından bəhs olunur. Böyük təcrübəyə malik musiqçinin pedagoji prinsipləri onun əlyazması əsasında işıqlandırılır. Bu əlyazmada R. Seyidzadə viola tədrisi ilə bağlı bir sıra müşahidələri ilə öz əksini tapır. Onilliklər ərzində Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində və Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında dərs deyən professorun fikrincə viola ifaçılığının əsas problemi musiqi təhsilinin ilkin mərhələsi – gənc musiqiçilərin violino sinfindən viola sinfinə keçidi ilə bağlıdır. Belə ki, hazırlıqsız, əllərin qoyuluşu, hərəkət sər-

bəstliyi ilə bağlı problemləri olan, zəif eşitmə qabiliyyəti ilə seçilən şagirdi əsas ifaçılıq vərdişləri saxlanılmaq şərti ilə yenidən viola ifaçılığına öyrətmək lazımdır. Professor hesab edir ki, hər gənc musiqiçi – fərdi yanaşma tələb edir və müəllimin borcudur ki, onun güclü və zəif tərəflərini aşkar edərək, problemləri aradan qaldırsın.

R.Seyidzadə vaxtilə belə fikir irəli sürür ki, tələbənin – müəllim seçmək hüququ olmalıdır və belə yanaşma sağlam rəqəbətin yaranmasına və müəllimlərin fəaiyyətinin genişlənməsinə, tələbkarlığın artmasına səbəb ola bilər.

Açar sözlər: viola, tədris metodları, solist, təhsil sistemi.

PROBLEMS OF TEACHING METHODS IN THE VIOLA CLASS RASHID SEIDZADE

Summary

The article discusses the pedagogical methodology of the People's Artist of Azerbaijan, the founder of the national viola school, Professor Rashid Seyidzade. The pedagogical principles of an experienced musician are highlighted based on his manuscripts. This is reflected in a number of observations related to learning to play the viola. According to the professor, who has been teaching for decades at the Secondary Music School named after Bulbul and the Azerbaijan State Conservatory, the main problem of viola performance is the initial stage of musical education – the transition of young musicians from playing the violin to the class of playing the viola. An unprepared student who has problems with the placement of hands, freedom of movement, impaired auditory perception must be re-taught to play the viola, but on the basic performing skills should be preserved. The professor believes that each young musician needs an individual approach, and the teacher's task is to identify strengths and weaknesses and solve problems.

R.Seyidzade once expressed the idea that a student should have the right to choose a teacher, and such an approach can lead to healthy competition, expansion, and deepening of teachers' activities.

Key words: viola, teaching methods, soloist, education system.

Rəfibəyli Lələ

Gəncə Dövlət Universitetinin

“Musiqi fənləri” kafedrasının baş müəllimi, doktorant

lalarafibeyli@gmail.ru

BƏSTƏKAR QƏMBƏR HÜSEYNLİ YARADICILIĞININ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN TƏDQIQI MƏSƏLƏLƏRİ

Azərbaycan musiqi tarixində elə bəstəkarlar vardır ki, onların yaradıcılığı heç vaxt yaddaşlardan silinməyərək, zaman-zaman daha parlaq səslənmə keyfiyyətləri kəsb edir və sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə tədqiqatçıların diqqətini cəlb edir.

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi Qəmbər Hüseynli (1916-1961) də belə bəstəkarlardandır. Q.Hüseynli Azərbaycan musiqisində öz üslubu ilə seçilən bəstəkar, milli musiqimizin təbliğatçısı, musiqi xadimi kimi tanınmışdır. Lakin təəssüflə qeyd etməliyik ki, Q.Hüseynlinin yaradıcılığı musiqişünaslıqda az öyrənilən mövzulardan biridir. Lakin XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə öz üslubu ilə daxil olmuş bəstəkar olaraq, onun yaradıcılığının üslub xüsusiyyətlərinin araşdırılmasını vacib məsələlərdən olub, musiqişünaslıq üçün aktualıq təşkil edir. Bu baxımdan Q.Hüseynlinin yaradıcılığına müraciət edərək, bəstəkarın musiqi üslubunun əsas xüsusiyyətlərini araşdırmağı qarşımıza bir məqsəd olaraq qoymuşuq.

Gəncə torpağının yetirməsi olan Q.Hüseynli bu şəhərdə boya-başa çatıb, ilk musiqi təhsilini burada alaraq, sənət aləminə qədəm qoymuşdur. Tar alətinə böyük həvəs göstərən Q.Hüseynli tarda notla çalmaq bacarığına, ifaçılıq texnikasına, muğamın sirlərinə mükəmməl yiyələnmişdir. Bununla yanaşı, o, bəstəkarlıq sahəsində qüvvəsini sınayaraq, mahnılar və instrumental pyeslər bəstələməyə başlamışdır. Bu da onun sənət yolunun müəyyənləşməsinə səbəb olmuşdur.

Onun bir bəstəkar kimi təhsili və formalaşması Bakı şəhəri ilə bağlıdır. Bakıda o, Avropa musiqi mədəniyyəti ilə yaxından tanış olmuş, musiqi texnikumunun violoçel sinfində təhsil alaraq, bu alətin

ifadəlilik vərdişlərinə mükəmməl yiyələnmişdir. Eyni zamanda, onun bəstəkarlıq istedadını gören müəllimləri onu bu sahəyə də yönəldirlər və o, bəstəkarlıq üzrə Q.Z.Burşteynin sinfində təhsilini davam etdirir. Həmin illərdə o, öz mahnıları ilə məşhurlaşır. Təhsil illəri Q.Hüseynlinin bir bəstəkar kimi böyük inkişafı dövrü olmuşdur. O, 1950-ci illərdə bəstəkarlıq üzrə professor B.İ.Zeydmanın sinfində təhsilini başa vurmuşdur (1954). Onun diplom işi görkəmli Azərbaycan şairi Mirmehdi Seyidzadənin librettosu əsasında üç pərdədən ibarət “Qızıl quş” operası olur. Lakin həmin əsər tamaşaya qoyulmamışdır.

Q.Hüseynli yaradıcılıqla yanaşı, ictimai təşkilatçılıq, ifadəlilik və pedaqoji işə də böyük üstünlük verirdi. O, tələbəlik illərindən Azərbaycanda gedən mədəni quruculuq işlərində fəal iştirak edərək, əhəmiyyətli mədəni tədbirlərin təşkilatçısı kimi fəaliyyət göstərmişdir. Q.Hüseynli ayrı-ayrı ümumtəhsil məktəblərində, fabriklərdə bir sıra musiqi kollektivlərinə və özü yaratdığı öz fəaliyyət dərnəklərinə, xor kollektivləri və instrumental ansamblarla bacarıqla rəhbərlik etmiş, gənc istedadların aşkarlanmasına və onların inkişafına qayğı göstərmişdir.

O, eyni zamanda, tar ifadəlisi kimi də tanınmışdı. O, muğamları gözəl ifa etməsi ilə fərqlənirdi. Ansambların tərkibində də çıxışları olurdu. Eyni zamanda, o, Gəncədə və Bakıda teatr tamaşalarını tərda müşayiət edirdi.

Onun təşkilatçılıq sahəsindəki nailiyyətləri pedaqoji sahədə də davam edir. O, Şuşa musiqi texnikumuna direktor vəzifəsinə təyin olunur (1939), burada çalışdığı bir il ərzində tədris proqramlarının təkmilləşdirilməsi, təcrübəli müəllimlərlə yanaşı, gənc istedadlı mütəxəssislərin pedaqoji fəaliyyətə cəlb olunması kimi mühüm işlər görür.

1940-cı ildən o, Bakıda Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində fəaliyyət göstərən Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrində dirijor köməkçisi kimi çalışır. 1945-1947-ci illərdə Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə yaranan sazçı qızlar ansamblının təşkilatçısı və bədii rəhbəri olur. 1947-1951-ci illərdə isə Gəncə Dövlət Filarmoniyasının bədii rəhbəri və Gəncə Dövlət Dram Teatrının musiqi hissə müdürü vəzifəsində çalışır. Bu illərdə “bəstəkarın təşəbbüsü ilə Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Aşıq İslam Yusifovun rəhbərliyi ilə Gəncə aşıqlarından ibarət xor kollektivi yaradılır,

Cəncə Filarmoniyasında fəaliyyət göstərən digər musiqi kollektivlərinin repertuarları zənginləşir, peşəkar səviyyəsi yüksəlir, teatr tamaşalarında musiqidən məqsədyönlü şəkildə geniş istifadə olunur” [S.Qurbanəliyeva, 2006, s. 12]. Q.Hüseynli bir çox teatr tamaşalarına musiqi bəstələyir: Cəfər Cabbarlının “Almaz”, Əbdülrəhim bəy Haq-verdiyevin “Dağılan tifaq”, Əyyub Aslanovun “Bahar nəğməsi” tamaşalarına yazdığı musiqi bu qəbildəndir.

1950-ci illərdə Q.Hüseynli fəaliyyətini bəstəkarlıq və təşkilatçılıq sahələrində davam etdirmişdir. O, Bakıda Radio Verilişləri İdarəsinin xalq çalğı alətləri orkestrində dirijor, 1955-ci ildən yenidən sazçı qızlar ansamblının bədii rəhbəri vəzifəsində çalışmışdır.

Q.Hüseynlinin Azərbaycan Radio Verilişləri İdarəsinin, habelə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının orkestrlərindəki fəaliyyəti xüsusilə əlamətdar olmuşdur. 1940-cı ildən başlayaraq müxtəlif vaxtlarda həmin orkestrlərdə dirijor vəzifəsində çalışaraq bəstəkar ayrı-ayrı milli musiqi alətlərimizin ifadə imkanlarını nümayiş etdirən bir sıra instrumental əsərlər bəstələmişdir. Bunlardan xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Qızlar rəqsi”, “Yeddi gözəl rəqsi”, “Gənc dənizçilər rəqsi”, “Rəqs”, “Lirik rəqs süitəsi” kimi instrumental əsərləri qeyd etmək olar. Bu əsərlər ayrı-ayrı milli musiqi alətlərinin bədii-texniki imkanlarını üzə çıxarmaqla yanaşı, tar, kamança, saz, balaban və qara zurnanın orkestrdə daha parlaq tembr boyaları ilə səslənməsinə imkan verir.

Q.Hüseynli etnomusiqişünaslıq sahəsində, bilavasitə Azərbaycan aşığı musiqisinin təbliği və inkişafı istiqamətində 1950-ci illərdə çox böyük fədakarlıqla fəaliyyət göstərmiş, 55 klassik aşığı havasını Aşığı Teymurun ifasından nota salmışdır. “Xalq musiqisini dərinlən bilən və onu böyük məhəbbətlə sevən bəstəkar xalq yaradıcılığı nümunələrinin toplanmasında, nota yazılmasında fəal iştirak etmişdir. Belə ki, 50-ci illərdə Respublika Xalq Yaradıcılığı Evi əsrlərdən bəri şifahi halda bizə gəlib çatan aşığı musiqisinin nota köçürülməsi işini məhz Qəmbər Hüseynliyə həvalə edir” [S.Qurbanəliyeva, 2006, s. 15]. Q.Hüseynlinin səs və fortepiano üçün işlədiyi “Diqəmi” (sözləri Aşığı Dilqəmindir) və “Baş müxəmməs” (sözləri Aşığı Ələsgərindir) aşığı havaları 1960-cı ildə Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı tərəfindən dərc edilmişdir.

Q.Hüseynlinin yaradıcılığı məhsuldar olmuşdur. Onun vokal yaradıcılığı bir sıra mahnı və romanslarla zənginləşdir. Bunlardan Nizami Gəncəvinin sözlərinə “Ey gözüm, de görmədinmi?”, Səməd Vurğunun sözlərinə “Dağlar”, “Gülə-gülə”, Aşıq Ələsgərin sözlərinə “Ceyran”, “Nədən oldu”, Osman Sarıvəllinin sözlərinə “Söz olur” və s. göstərmək olar. Qəmbər Hüseynlinin mahnılarını vaxtilə Azərbaycanın görkəmli müğənniləri Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Tükəzban İsmayılova, Rübabə Muradova, Elmira Rəhimova, Nəzakət Məmmədova, Gülağa Məmmədov, Mirzə Babayev və başqaları ifa etmişlər, indi də bu gözəl sənət inciləri gənc müğənnilərin repertuarına daxildir və xalq arasında çox sevilir.

Bu illərin ən böyük uğurlarından biri Q.Hüseynlinin uşaqlar üçün bəstələdiyi “Cücələrim” (sözləri Tofiq Mütəllibovun) mahnısı ilə bağlı idi. “Bu mahnı Gəncə şəhəri 20 sayılı orta məktəb şagirdlərinin xor kollektivinin Bakı şəhərində keçirilən məktəblilərin olimpiadasında ifa etmələri üçün yazılmış və ilk ifadan böyük uğur qazanmışdır. Q.Hüseynli “Cücələrim” mahnısı ilə sağlığında özünə abidə ucaltdı. “Cücələrim” mahnısı bütün dünyada populyarlıq qazandı, bir çox xalqların dillərinə tərcümə edildi, bəstəkar böyük şöhrət gətirdi” [S.Qurbanəliyeva, 2006, s. 13].

Musiqişünas İ.Əfəndiyeva öz məqaləsində yazır: “1955-ci ilin payızında sovet nümayəndə heyəti İsveçrənin Sürix aeroportunda qarşılanarkən bir qrup İsveçrə məktəblisi qonaqları “Cücələrim” mahnısının ifası ilə salamlamışdır. Bu mahnının müəllifi bəstəkar Q.Hüseynlinin adı ölkəmizin hüdudlarından kənarda da geniş tanınmışdır” [И.Эфендиева, 1967, с. 110].

Q.Hüseynli 60-dan artıq uşaq mahnısının müəllifi olmuşdur. Onun mahnıları həm kiçik yaşlı uşaqlar, həm də məktəblilər arasında çox populyardır və sevilərək ifa olunur. Q.Hüseynlinin uşaq mahnılarının mövzusu çox rəngarəngdir. Bəstəkar uşaq həyatının ən müxtəlif tərəflərini əks etdirir, eyni zamanda, uşaqların təsəvvüründə canlandırılan böyüklərin həyatını işıqlandırır. Q.Hüseynlinin uşaq mahnıları həyatsevər hisslərlə zəngindir, onlarda uşaqlara xas olan coşğun şənlilik, xoşbəxt təbəssüm, yeniyetmə şıltaqlığı, yumor və s. hisslər təəcəssüm olunmuşdur.

Qəmbər Hüseynlinin yaradıcılığından danışarkən, onun əsasən vokal və instrumental, eləcə də teatr musiqisi sahələrinə üstünlük verdiyini qeyd etməliyik. Bu əsərlər onun musiqi üslubunu nümayiş etdirən bədii sənət nümunələridir. Bununla belə, Q.Hüseynlinin yaradıcılığının aparıcı janrı mahnı və romanslardır. Bəstəkar Azərbaycan poeziyasının görkəmli nümayəndələrinin şeirlərinə 250-dən çox vokal əsərlər yazmışdır. Musiqişünas-alim R.Zöhrabov Q.Hüseynlinin yaradıcılığında mahnı janrının əhəmiyyətini xarakterizə edərək yazır: “Təsədüfi deyil ki, yaradıcılıq fəaliyyətinin ilk dövrlərindən özünü mahnıda sınamış bəstəkar ömrünün sonuna qədər bu janra sadıq qalmış, hər bir mahnısı ilə musiqi çələnginə yeni töhfə gətirmişdir” [R.Zöhrabov, 1995, s. 44].

Bəstəkar öz yaradıcılığında Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirərək Azərbaycan musiqisinin nailiyyətlərindən bəhrələnmişdir. Dərin milli zəminə bağlılıq, milli musiqinin ilkin mənbələrinə yaxınlıq və onların klassik formalarda üzvi surətdə tətbiqi Qəmbər Hüseynlini Üzeyir Hacıbəylinin bilavasitə davamçısı kimi səciyyələndirir.

Onun yaratdığı vokal lirikası Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Qəmbər Hüseynlinin vokal musiqisinə xas olan cəhətlər – musiqi tematizmi, forma xüsusiyyətləri, musiqi dili, metro-ritm və s. Azərbaycan musiqisinin səciyyəvi cəhətlərindən olub, digər bəstəkarların yaradıcılığı kontekstində də nəzərdən keçirilə bilər. Lakin hər bir bəstəkarın özünəxas musiqi üslubunda bütün bu cəhətlər fərqli yaradıcılıq keyfiyyətləri kəsb edir. Bu da milli musiqidə bəstəkarın bədii nailiyyətlərini xarakterizə etməyə imkan verir.

Bəstəkarın musiqi üslubunun kökləri ənənəvi musiqi ilə – xalq mahnı və rəqsləri, aşıq yaradıcılığı və muğam sənəti ilə sıx bağlıdır. Onun dərinlən mənimlədiyi ənənəvi musiqinin əsas intonasiya və melodik quruluş xüsusiyyətləri bəstəkarlıq yazı keyfiyyətlərilə uzlaşaraq, özünəməxsus ahənglərdə, ifadə vasitələrini məharətlə seçməsində üzə çıxmışdır. Bütün bunlar bəstəkarın fərdi dəst-xəttinin yaradılmasında böyük rol oynamışdır.

Q.Hüseynlinin musiqisinə xas olan bir sıra cəhətləri qeyd edə bilərik ki, bunlar bilavasitə ənənəvi musiqi ilə bağlıdır. Xüsusilə muğam sənətinə xas olan improvizasiya üslubu bəstəkarın yaradıcılığında vokal deklomasiya prinsipinin formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynayır, məsələn, “Gecələr uzanaydı”, “Ay işığında”, “İlk məhəbbət” kimi romanslarında musiqi obrazının açılmasında bunu izləyə bilərik. Q.Hüseynlinin yaratdığı vokal melodiyalarda melizmlərdən geniş surətdə istifadə olunması diqqəti cəlb edir ki, bunun da kökləri xalq melodiyası ilə bağlı olsa da, bəstəkarın musiqisində fərqli xüsusiyyətlər kəsb edir və yalnız bəzək əlaməti kimi qalmayaraq, melodiyanın bir hissəsinə çevrilir. Bundan başqa, Q.Hüseynlinin melodiya-larında bir səsin uzadılmasına çox rast gəlinir ki, bu da xalq musiqisindən gələn bir xüsusiyyətdir və vokal səsin gücünü və gözəlliyini nümayiş etdirmək üçün tətbiq olunur. Bu üsuldan mahnı və romansların həm başlanğıcında, həm də kulminasiya anında rast gəlinir.

Q.Hüseynlinin musiqisinin məqam əsaslarını da qeyd etməliyik ki, bu da milli musiqinin əsas cəhəti ilə bağlıdır. Bəstəkar rast, şur, segah, çahargah, bayatı-şiraz, şüştər məqamları ilə major-minor sisteminə əsaslanan melodik və harmonik ahənglərdən istifadə etmişdir. Q.Hüseynlinin yaradıcılıq üslubunda ümumavropa musiqi qanunauyğunluqlarının milli əlamətlərlə ustalıqla qovuşdurulması qabarıq surətdə üzə çıxır.

Bəstəkarın yaradıcılığında milli xüsusiyyətlər çox parlaq şəkildə özünü büruzə verir. Azərbaycanın bir sıra bəstəkarları kimi Q.Hüseynli yaradıcılığına dünya klassiklərinin, o cümlədən Ü.Hacıbəylinin böyük təsiri olmuşdur. Bununla belə qeyd etmək lazımdır ki, hər hansı bir vacib ənənə Q.Hüseynli yaradıcılığında öz fərdi həllini tapır.

Qəmbər Hüseynlinin yaradıcılığı Azərbaycan vokal sənətinin inkişafında özünəməxsus rol oynamışdır. Mövzunun, tematikanın rəngarəngliyi ilə yanaşı, lirika Q.Hüseynli üçün daim aparıcı bir sahə olmuşdur. Bəstəkar dərin lirizmi ilə fərqlənən mahnı və romanslarında insanın əhval-ruhiyyəsinin rəngarəng emosional çalarlarını, təbiətin gözəlliyindən və poetikliyindən doğan hissləri ifadə etməyə nail olmuşdur.

Qəmbər Hüseynli qısa ömrü ərzində milli musiqi sənəti salnaməsinə yeni səhifələr yazmış sənətkardır. Azərbaycanın çoxəsrlik mədəni irsinin təbliğində onun xalq musiqisi zəminində təşəkkül tapmış və dərin lirizmi ilə səciyyələnən yaradıcılığının özünəməxsus yeri vardır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Qurbanəliyeva, S. Qəmbər Hüseynli yaradıcılığı milli ənənələr kontekstində / S.Qurbanəliyeva, L.Rəfibəyli, N.Seyfullayeva. – Bakı: Adiloğlu, – 2006. – 204 s.
2. Zöhrabov, R. Nəğmələrdə yaşayan ömür / R.Zöhrabov. Bəstəkarlarımız haqqında söz. – Bakı: Şur, – 1995. – s. 44-47.
3. Эфендиева, И. Песни его не стареют / – Баку: Литературный Азербайджан. – 1967, № 12, – с. 110.

BƏSTƏKAR QƏMBƏR HÜSEYNLİ YARADICILIĞININ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN TƏDQİQİ MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə

Məqalə bəstəkar Qəmbər Hüseynlinin yaradıcılığına həsr olunmuşdur. Məqalədə Q.Hüseynlinin yaradıcılıq yolu və fəaliyyət sahələri haqqında məlumat verilir. Müəllif bəstəkarın vokal və instrumental əsərləri haqqında məlumat verir, onların musiqi üslubunu xarakterizə edərək, onun milli mənbələrlə bağlılığını açıqlayır. Q.Hüseynli Azərbaycan musiqisində məşhur lirik və uşaq mahnılarının müəllifi kimi tanınmışdır. Onun əsərlərinin üslub xüsusiyyətlərinin milli musiqi ilə dərin köklərlə bağlılığı diqqəti cəlb. O, xalq musiqi, aşıq və muğam yaradıcılığını dərinlən mənimsəyərək, öz əsərlərində milli musiqinin məqam, melodik-intonasiya və s. cəhətlərilə klassik musiqi ənənələrini qovuşdurmağı bacarmış və öz orijinal musiqi üslubunu yarada bilmişdir.

***Açar sözlər.** Bəstəkar, vokal, instrumental əsərlər, üslub xüsusiyyəti, milli musiqi.*

ВОПРОСЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА ГАМБАРА ГУСЕЙНЛИ

Резюме

Статья посвящена творчеству композитора Гамбара Гусейили. В статье дается обзор о творческом пути и деятельности Г.Гусейинли. Автор рассматривает вокальные и инструментальные произведения композитора, характеризует их музыкальный стиль и связи с истоками национальной музыки. В Азербайджанской музыке Г.Гусейинли прославился как автор известных лирических и детских песен. Его произведения привлекают внимание глубокой связью с национальными корнями. Глубоко изучив народную музыку, ашыгское и мугамное творчество, он в своих произведениях соединил ладовую основу, мелодико-интонационные и др. особенности национальной музыки с классическими традициями и сумел создать свой оригинальный музыкальный стиль.

***Ключевые слова.** Композитор, вокал, инструментальные произведения, стилистические особенности, национальная музыка.*

THE PROBLEMS OF THE STUDY OF THE STYLISTIC FEATURES OF THE CREATIVITY OF THE COMPOSER GAMBAR HUSEYNLI

Summary

The article is devoted to the work of the composer Gambar Huseyili. The article gives an overview of the creative path and activities of G. Huseynli. The author examines the vocal and instrumental works of the composer, characterizes their musical style and connections with the origins of national music. In Azerbaijani music, G.Huseynli became famous as the author of famous lyrical and children's songs. His works attract attention with a deep connection with national roots. He deeply studied folk music, Ashyg and mugham creativity, in his works he combined the fret base, melodic-intonation and other features of national music with classical traditions and managed to create his own original musical style.

***Keywords.** Composer, vocals, instrumental works, stylistic features, national music.*

Sultanova Sevinc

*Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
"İxtisas fortepiano" kafedrasının dosenti,
BMA-nın Orta ixtisas musiqi məktəb-studiyasının müəllimi
ssultanova1967@mail.ru*

ARIF MƏLİKOVUN FORTEPIANO PRELÜDLƏRİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Arif Məlikovun yaradıcılığı milliliklə yanaşı, həm də dünya və Azərbaycan klassik ənənələrinə əsaslanır. Bu xüsusiyyət bəstəkarın yaradıcılığının bir çox sahələrində öz ifadəsini tapmışdır. Bəstəkar iri həcmli əsərlərlə yanaşı kamera musiqi janrlarına da öz yaradıcılığında geniş müraciət etmişdir. Bəstəkarın fortepiano yaradıcılığında üç prelüd və bir sıra pyesləri nümunə göstərmək olar. Üç prelüdü A.Məlikov yaradıcılığının erkən dövründə yazmışdır (1953-ci il).

Prelüd kiçik həcmli sadə quruluşa malik musiqi əsəridir. Lakin bu kiçik zaman kəsiyində yazılan musiqi parçasında bitkin və dolğun obraz çatdırmaq lazımdır. Bəstəkarlar təhsil aldığı illərdə bu ixtisasa yiyələnməkdən kiçik formalara müraciət edir və biliklərini prelüd, pyes kimi janrlarda bəstəkar kimi formalaşdırmağa başlayırlar.

Birinci prelüd (Moderato) düşüncəli lirik xarakterdədir. Bu prelüd daha çox laylaya və hətta balet Adagiosuna bənzəyir. Bəlkə də bu prelüd müəyyən qədər Arif Məlikovun gələcək balet musiqisini hazırlayıb.

Əsərin əsasını bir nəfəsdə sərbəst və axarlı yavaş, rəvan melodiya təşkil edir. Qeyd edək ki, melodiyaadakı mahnı intonasiyaları milli məqamlarla sıx bağlıdır bu da onun obrazlı və emosional məzmununu xeyli dərinləşdirir. Prelüd intonasiya və faktura baxımından sadədir, strukturuna görə daha çox homofon-harmonikdir.

№1



Obrazlı məzmunu görə, Arif Məlikov prelüdün musiqisini sadə üç hissəli formada təqdim edib. Əsərin birinci bölməsi musiqinin ən sadə forması olan period formasındadır. Onun ilk altı sətirli cümləsində əsas ifadəsi aydın şəkildə duyulur – əvvəldə səslənən iki xanə instrumental giriş kimi verilir. Onun tematik materialında oktava yuxarıda səslənən və vokal musiqisi ilə əlaqəli ikinci bir ifadə qurulur. İkinci cümlə birincinin variant təkrarıdır. Musiqinin nəğməvari xarakteri daha da vurğulanır.

Prelüdün orta hissəsi üç frazadan ibarət bir perioddur. Bu kimi üç frazadan ibarət quruluş, məlum olduğu kimi, Azərbaycan şifahi ənənəvi musiqisinin bəzi nümunələrini, ilk növbədə rəngini səciyyələndirir.

Üçüncü bölmə reprizdir. Birincisini tam olaraq təkrarlayır, lakin daha yığcam səslənir.

Prelüdün melodiyası milli çalarlarla zəngindir, Re Şur məqamına əsaslanır. Maraqlıdır ki, milli intonasiyalı melodik xətt re minorda harmonizasiya olunur. Bəstəkar burada sadə, ənənəvi akkordlardan istifadə edir.

Orta hissədə Fa major – Fa Rasta keçid var. Burada istifadə olunan gedişlər, alterasiyalar musiqini rəngarəng edir, daha da kövrək, milliliyi daha da büruzə verir.

№2



Prelüdün harmonik xüsusiyyətlərindən biri olan sakitlik, təmkinlik hissənin ifadəsinə kömək edən orqan punktundan tez-tez istifadəsini də qeyd edə bilərik. Prelüd şən əhval-ruhiyyəni təsdiqləyən Re major ilə bitir.

İkinci prelüd (Allegretto) birinci ilə ziddiyyət təşkil edir. O, daha cəld, oynaq, skertsovari, rəqs xarakteri daşıyır. Bəstəkar burada sadə iki hissəli formanı özünəməxsus şəkildə təqdim etmişdir.

Birinci hissə nisbətən kiçikdir. Bu təkrarlanan cümlədir və kvadrat olmayan quruluşdur – buradakı hər bir cümlə beş xanədən ibarətdir. Variasiya tipli inkişaf olunur. İlk intonasiyalarda birinci prelüdlə əlaqə hiss olunur.

İkinci hissə həcminə görə daha böyükdür.

№ 3



Prelüd həm üslub, həm də intonasiya baxımından çox maraqlıdır. Onun musiqi materialı Re Şur məqamına əsaslanır. Səciyyəvidir ki, hətta melodiyanın ilkin səsləri də bu məqama xas olan kadans dövryyəsinə təmsil edir.

Mövzuda "sol-diyez" səsinin də görünməsi təsadüfi deyil. Bu, ilk baxışdan quruluşa zidd olan ton, mövzuya nəciblik hissi verir və eyni zamanda onun skertso xarakterini dərinləşdirir. Bəstəkar burada da melodiyanı Re Şur məqamında, müşayiəti isə re minorda harmonizə edir. Bu tonallıqların səssizləri bir-birinə uyğundur. Harmonizasiyanın özəlliyi həm də re minorun natural və harmonik hallarının növbələşməsində özünü büruzə verir.

№4



Bəzən isə re minorun paralel tonallıq olan Fa majora yönəlməsi harmoniyanı daha da dolğun edir.

Üçüncü prelüd (Allegro vivo) həcm baxımından ən böyüyüdür. Pyes enerjili, iddialı, çox həyəcanlı və motorludur. İlk iki prelüd ilə kəskin şəkildə ziddiyyət təşkil edir. Burada sanki təbii insan duyğuları ilə dolu sakit həyata qəsd edən şəx, kobud qüvvənin obrazı peyda olur.

Düşünülmüş obraza uyğun olaraq bəstəkar uyğun ifadə vasitələri seçir. Prelüd sanki bir nəfəsə səslənir. Burada nə pauza var, nə də bir stabil akkord. Və hətta natamam xromatik qamma əsasında yaranan mürəkkəb, kəskin dissonanslı harmonik komplekslə başa çatır - re - mi-bemol - mi-bekar – fa-diyez - sol - lya – si-bemol - əslində bu bir poliakkorddur. Bu səpkili poliakkordlara əsərboyu rast gəlinir. Prelüddə lad-tonal müəyyənlik yoxdur. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, əsərin musiqisində tonal dayaq - "re" səsini aydın hiss etmək olar.

№5



Beləliklə, bu üç prelüd vahid kompleks təşkil edir. Bunu hər üç prelüdün ton assosiasiyası sübut edir - ilk ikisində Re Şur, re minor təqdim olunur, üçüncü tonda dəstək “re” səsidir, üstəlik, prelüdlərdə gizli proqramlılıq sezilir. Bir-birini tamamlayan ilk iki prelüd gənclik və həyatına sevinən gənc qəhrəman obrazını təsvir edir. Üçüncü prelüd qəhrəmanı çox vaxt döyüşməli olduğu kobud, qəddar qaranlıq bir qüvvə tərəfindən işğal edilən həqiqi həyatı göstərir.

Arif Məlikovun üç prelüdü bəstəkarın tələbəlik illərinin məhsulu olsa da, buna baxmayaraq, müəllifin müəyyən bəstəkar üslubunu, orijinal harmonik vasitələrdən məharətlə istifadə etməyi, ən əsası isə bu fortepiano miniatürlərində orqanik müasir ifadə vasitələrinin milli ənənəvi janrlarla sintezi üzə çıxır.

Arif Məlikovun fortepiano prelüd və pyesləri ifaçıların daim diqqət mərkəzindədir, harmoniyaların nəfisliyi, sadə formada mürəkkəb dramaturji obraz məzmununun ustalıqla ifadə edilməsi ilə diqqəti cəlb edir.

Bu miniatürlər gənc ifaçıların musiqi və lad təfəkkürünün formalaşmasında vacib rol oynayır və pianoçuların repertuarında əhəmiyyətli yer tutur.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Алекперова Н. Ариф Меликов. Баку: «Ишыг», 1988
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: «Музыка», 1971
3. Буклет об Ариф Меликове. Баку: «Коммунист», 1985
4. Сеидов Т. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку: «Шур», 1992

ARİF MƏLİKOVUN FORTEPIANO PRELÜDLƏRİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə

Məqalədə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, pedaqoq, ictimai xadim Arif Məlikovun fortepiano əsərləri araşdırılır. Burada bəstəkarın fortepiano üçün yazdığı üç prelüdünün bədii məzmun, quruluş, lad-intonasiya təhlili verilir. Arif Məlikov dahi bəstəkarımız Qara Qarayev məktəbinin layiqli

davamçısıdır. Onun balet və simfonik əsərləri bütün dünyada səslənir. Bəstəkarın musiqisi dərin məzmunu və çoxşaxəliliyi ilə fərqlənir. O, öz yaradıcılığında milli musiqini müasir bəstəkar yazısı ilə sintezləşdirmişdir. Fortepiano üçün yazılmış əsərləri də böyük maraq doğurur və hər zaman ifaçıların, həmçinin tədqiqatçıların diqqət mərkəzindədir. Məqalənin müəllifi A.Məlikovun prelüdlərini təhlil edərək bəstəkarın özünəməxsus yazı üslubunu araşdırmışdır.

***Açar sözlər:** Arif Məlikov, bəstəkar, üslub, prelüd, fortepiano, milli lad-intonasiya.*

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ АРИФА МЕЛИКОВА

Резюме

В статье рассматриваются фортепианные произведения выдающегося азербайджанского композитора, педагога, общественного деятеля Арифа Меликова. Приводится анализ художественного содержания, структуры, интонации трех прелюдий, написанных композитором для фортепиано. Ариф Меликов – достойный продолжатель школы нашего великого композитора Кара Караева. Его балетные и симфонические произведения звучат во всем мире. Музыка композитора отличается глубоким содержанием и разнообразием. В своем творчестве он синтезировал национальную музыку с современным композиторским письмом. Его произведения для фортепиано также вызывают большой интерес и всегда находятся в центре внимания, как исполнителей, так и исследователей. Автор статьи проанализировал прелюдии А.Меликова и исследовал своеобразный стиль письма композитора.

***Ключевые слова:** Ариф Меликов, композитор, стиль, прелюдия, фортепиано, национальная ладо-интонация.*

PIANO PRELUDES BY ARIF MALIKOV

Summary

The article deals with the piano works of the outstanding Azerbaijani composer, teacher, public figure Arif Malikov. An analysis of the artistic content, structure, intonation of the three preludes written by the composer for piano is given. Arif Malikov is a worthy successor to the school of our genius

composer Gara Garayev. His ballet and symphonic works are heard all over the world. The composer's music is distinguished by its deep content and diversity. In his work, he synthesized nationalism and modernity. His works for piano are also of great interest and are always in the center of attention of both performers and researchers. The author of the article analyzed A. Malikov's preludes and explored the composer's unique style of writing.

Key words: *Arif Malikov, composer, style, prelude, piano, folk intonation.*

Şixiyeva Aynur

Gəncə Dövlət Universitetinin dissertantı

aynur.sixiyeva@mail.ru

FİKRƏT ƏMİROVUN VOKAL ƏSƏRLƏRİNİN MİLLİ XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN TƏDQIQI MƏSƏLƏLƏRİ

Azərbaycan xalqının görkəmli bəstəkarı Fikrət Əmirov milli musiqi sənətinin inkişafında böyük rol oynamış sənətkarlardandır. Bəstəkarın “Sevil” operası, “Min bir gecə”, “Nəsimi dastanı”, “Nizami” baletləri, simfonik muğamları və müxtəlif janrlı simfonik əsərləri, eləcə də vokal və instrumental əsərləri milli musiqi irsində xüsusi yer tutur.

F.Əmirov Azərbaycanın mahnı klassikasını yaradan bəstəkarlardan biri olmuşdur. O, öz mahnı və romansları ilə bu janrda yüksək bədii keyfiyyətlərə malik fərdi dəst-xətti ilə seçilən vokal üslubunu yaratmışdır. F.Əmirovun emosional, ürəyəyatımlı melodiylar yaratmaq bacarığı vokal lirikası sahəsində – mahnı və romanslarında öz dolğun təcəssümünü tapmışdır. Bəstəkarın müxtəlif məzmunlu və rəngarəng xarakterli melodiyları olduqca ahəngdar, tərəvətlidir. Onun melodiyları təbiəti etibarilə vokal xarakterlidir. Buna görə də onun yaradıcılığında vokal əsərlər mühüm əhəmiyyətə malikdir.

F.Əmirovun vokal yaradıcılığının xüsusi olaraq araşdırılması musiqişünaslıqda aktualıq təşkil edən mövzulardandır. Bizim əsas məqsədimiz F.Əmirovun vokal əsərlərinin milli xüsusiyyətlərini araşdıraraq, onların xalq musiqisi, aşıq havaları, muğamlarla bağlılığını

təcəssüm etdirən əsas cəhətlər üzərində təhlil aparmaqdan ibarətdir. F.Əmirovun vokal əsərlərinin məqam əsasının, melodik hərəkət formalarının və quruluş xüsusiyyətlərinin təhlili bəstəkarın musiqi üslubunun milli musiqi kökləri ilə bağlılığını üzə çıxarmağa imkan verir.

Fikrət Əmirovun vokal musiqisi ifadəli xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. O, mahnı və romans yaradıcılığında daim lirikaya üstünlük vermiş, ona xüsusi emosional dolğunluq gətirmişdir. Bəstəkarın mahnı və romansları Nizami, Məmməd Səid Ordubadi, Hüseyn Cavid, Səməd Vurğun, Mirvarid Dildəzi, Nəbi Xəzri, Teymur Elçin kimi şairlərin sözlərinə yazılmışdır. F.Əmirov həmçinin, rus şairlərinin poeziyasına müraciət edərək, M.Lermontovun sözlərinə “Ulduz” romansını, A.Puşkinin anadan olmasının 150 illik yubileyi münasibətilə şairin sözlərinə simfonik orkestrin müşayiətilə tenor və bariton üçün “Qış yolu” vokal poemasını yazmışdır. O, bütün vokal əsərlərində müraciət etdiyi poetik üsluba uyğun obrazlar yaratmışdır. Söz və musiqinin vəhdətinə mükəmməl şəkildə nail olmağı bacaran bəstəkarın istedadının böyüklüyünü nümayiş etdirir.

F.Əmirovun mahnıları məzmununa görə seçilir. Məzmun baxımından onları bir neçə yerə bölmək olar. Vətən haqqında mahnılar, lirik məhəbbət mahnıları, mərasim və əmək mövzusu ilə bağlı mahnılar, məzəli mahnılar, uşaq mahnıları. Məsələn, Vətən haqqında mahnılardan “Azərbaycan elləri”, “Göy göl”, lirik məhəbbət mahnılarından “Gülərəm gülsən”, “Reyhan”, “Mən səni araram”, məzəli mahnılardan “Neyləmişəm”, mərasim mahnılarından “Toy”, əmək mahnılarından “Üzümçü”, uşaq mahnılarından “Qatar”, “Quşlar”, “Quzum” və s. qeyd etmək olar.

Bəstəkarın bütün mahnıları rəngarəng xüsusiyyətlərə malikdir. Vətən haqqında mahnılarda həm insanların vətənpərvərlik hissləri, həm də vətənin gözəllikləri tərənnüm edilir. F.Əmirovun bu məzmununda bir sıra mahnıları himn xüsusiyyətləri daşıyır, geniş melodik inkişafı olması ilə diqqəti cəlb edir. Bəzi mahnılar isə oynaq xarakterə malik olub, xalq mahnılarına xas melodik-intonasiya xüsusiyyətləri özünü göstərir.

F.Əmirovun “Azərbaycan elləri” (sözləri M.Dilbazinindir) mahnısı vətən mövzusunə həsr olunmuş ən gözəl mahnılardan biridir. Mahnı xarakterinə görə lirik-epik rəvayət ruhlu olub, Azərbaycanın gözəlliklərini və zənginliyini tərənnüm edən poetik lövhədir. Vətən mövzusu, onun möhtəşəmliyi və vətən məhəbbəti bəstəkar tərəfindən lirik-romantik planda şərh olunmuşdur. Mahnıda söz və musiqinin uyğunluğu öz əksini tapır. Poetik mətnin ifadəli məna əhəmiyyətini daha dolğun nəzərə çarpdırmaq üçün və melodiyanın gözəlliyini qabarıq əks etdirmək üçün bəstəkar məqsədli şəkildə müşayiətdə fon yaradan sadə akkordlardan istifadə edir. Bu mahnı geniş inkişafly melodik xüsusiyyətlərinə və mürəkkəb quruluşuna görə mahnı-romans kimi qəbul olunur.

Fikrət Əmirovun vətənin gözəlliklərini tərənnüm edən mahnılarından biri “Göy-göl” mahnısıdır (sözləri Teymur Elçinindir). “Göy-göl” mahnısının melodiyası lirik-oynaq xarakterə malikdir. Bayatı-şiraz məqamına əsaslanan melodiyanın harmonik özəyi müşayiətdə saxlanılır. Melodik quruluşun təkrarlanması nəqəratvari sözlərə əsaslanır.

F.Əmirovun lirik mahnılarından biri T.Əyyubovun sözlərinə bəstələdiyi “Reyhan” mahnısıdır. Sadə, lakonik melodiya malik bu mahnıda bəstəkar minimal vasitələrlə mükəmməl bir musiqi nümunəsi yarada bilmişdir. Mahnıda gənc, şıltaq bir qızın obrazı təsvir edilib. Bir məqama da diqqət etsək görərik ki, bəstəkar mahnının həsr olduğu şəxsin adını nəqarətdə deyil, ilk bənddə verib. Mahnının musiqisi sözlərlə uyğunluq təşkil edərək xoş ovqat, şən xarakter daşıyır.

M.S.Ordubadinin sözlərinə yazılmış “Gülərəm gülsən” mahnısı nikbin ruhlu məhəbbət mahnılarından olub, sevən qəlbin məhəbbətdən doğan sevinc hisslərini əks etdirir. Mahnı kuplet (nəqarətsiz) formasında bəstələnmişdir. Mahnının poetik əsasını on bir hecalı mətn təşkil edir. Şeirin bəndinin son iki misrası mahnının sonunda ona uyğun melodik cümlələrlə birlikdə təkrarlanaraq, kompozisiyada üç hissəli formanın yaranmasına gətirib çıxarır.

Xalq sözlərinə yazılmış “Sevdiyim yardır mənim” mahnısı da maraqlı və bəstəkarın geniş yayılmış mahnılarındanıdır. Bu mahnıyı lirik xarakter daşıyan həzin mahnıdır. Mahnının sözləri bayatı formasındadır. Mahnının melodiyasının quruluşunda bir səsin təkrarı və

həmin səs ətrafında gəzişmə özünü göstərir. Melodiya yüksək mənbədən başlayaraq dalğavari axınla aşağıya doğru istiqamətlənir ki, bütün bunlar xalq musiqisindən gələn xüsusiyyətlərdir.

F.Əmirovun lirik mahnılarından olan “Mən səni araram” (sözləri T.Əyyubovundur) mahnısı da diqqətəlayiqdir. İnsanın yüksək hisslərini dərinədən açıqlayan bu mahnıdakı sakit kədər və səmimilik dinləyici qəlbinə yol tapır. Mahnıda lirik, həzin musiqi və həsrət ifadə edən sözlərin böyük vəhdəti özünü göstərir. Mahnı öz melodik quruluşuna görə, fakturanın xüsusiyyətlərinə görə romansa yaxındır. Şəffaf, zərif müşayiət fonunda verilən melodiya insanın daxili emosional quruluşlu frazalardan ibarət aydın, sadə kompozisiya yaratmışdır.

F.Əmirovun vokal yaradıcılığında Nizami Gəncəvinin sözlərinə bəstələnmiş “Gülüm” qəzəl-romansı xüsusi yer tutur. Ü.Hacıbəylinin qəzəl-romans ənənələrini davam etdirən F.Əmirov bu janrı özünəməxsus tərzdə dərk etmiş, onu öz üslubuna uyğun olaraq, daha da zənginləşdirmişdir. Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” qəzəl-romanslarından fərqli olaraq, F.Əmirov “Gülüm” romansında Nizaminin qəzəlini beytlərə ayıraraq, mahnı formasına uyğunlaşdırmışdır. Burada melodiyanın forması qəzəlin poetik forması ilə sıx bağlıdır. Musiqişünas C.Sabitoğlu bu mahnı-romans haqqında yazır: “Gülüm” mahnısının xüsusiyyətlərindən biri də burada səslənən qəzəlin ritminin (onu da qeyd edək ki, qəzəl Rəməl bəhrinin üçüncü növündə yazılmışdır) melodiya öz əksini tapmasından ibarətdir. Belə ki, melodiya əvvəldən sonadək iki səkkizlik və iki çərək notun ardıcılışmasına əsaslanan ritm üzərində qurulmuşdur. Bu ritm qəzəlin ölçüsünə tam uyğun olaraq, bütün mahnı boyu dəyişməz qalır” [C.Sabitoğlu, 2001, s. 160]. Bu vokal miniatürdə lirik, nəcib, ülvi hisslər çox gözəl şəkildə öz bədii ifadəsini tapmışdır. Bu da romansın musiqi üslubunun xüsusiyyətlərinə təsir göstərmişdir. Mahnı-romansın melodiyası təmkinli, incə lirizmi ilə dinləyici qəlbinə ələ alır.

Bəstəkarın mahnıları parlaq melodiyaları və tərəvətilliyi ilə özünə cəlb edir. “Gülüm”, “Gülərim gülsən”, “Mən səni araram” mahnıları və s. yüksək lirikanın parlaq ifadəsidir.

F.Əmirovun səhnə əsərlərindəki vokal nümunələr də diqqətəlayiqdir. Məsələn, “Sevil” operasında muğamvari üslubda yazılmış geniş melodik inkişafly ariyalar mühüm yer tutur – Sevilin ariyası, Balashın ariyası bu qəbildəndir. Bununla yanaşı, xalq mənbələri ilə bağlı vokal nümunələr – Balashın mahnısı, Sevilin laylası, Atakişinin kupletləri və s. operanın musiqi məzmununda böyük əhəmiyyətə malikdir.

Bəstəkarın “Ürəkçalanlar” və “Gözün aydın” operettalarındakı bir çox mahnılar melodiyasının zənginliyinə və milliliyə bağlılığına görə geniş yayılmış və şöhrət qazanmışdır. Bəstəkarın teatr tamaşalarına yazdığı mahnılar da dillər əzbərinə çevrilmişdir. Xüsusilə “Kor ərəbin mahnısı”nı qeyd edə bilərik ki, bu mahnı 1956-cı ildə Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” tamaşasına yazılmışdır. Bu tamaşada oxunan Kor ərəbin mahnısı təsirli və həzin melodiyasına görə sevilmişdir. Mahnının əsas xüsusiyyətlərindən biri də onun melodiyasının “Hicaz” muğamına əsaslanması ilə bağlıdır. Bu cür muğamvarilik F.Əmirovun vokal yaradıcılığına xas olan cəhətlər sırasında mühüm yer tutur. F.Əmirovun kinofilmlərə yazdığı mahnılardan “Səhər” filmindən “Aslanın mahnısı”, “Laylay” və s. xalq üslubuna əsaslanan melodik xüsusiyyətləri ilə seçilir.

Fikrət Əmirov xalq mahnılarının toplanması, nota salınması sahəsində də fəaliyyət göstərərək bir çox Azərbaycan xalq mahnılarını işləmişdir. “Küçələrə su səpmişəm”, “Gözəlim sənsən” və s. mahnılar bu qəbildəndir. Bəstəkar xalq mahnılarını müxtəlif üsullarla işləyərək, onları vokal səsin xüsusiyyətlərinə uyğunlaşdırmışdır. Bu işləmələrdə xalq mahnısının melodik zənginliyini saxlayaraq, bəstəkar onları müşayiət fakturası ilə dolğunlaşdırmış və quruluşuna görə mürəkkəbləşdirərək romansa yaxınlaşdırmışdır. F.Əmirovun orijinal formalı xalq mahnı işləmələri vokal musiqi janrlarında yazılmış nümunələrlə bir səviyyədə duraraq, bəstəkarın irsini zənginləşdirmişdir.

F.Əmirovun vokal yaradıcılığı dərin köklərlə milli musiqi mədəniyyətinə bağlıdır. Azərbaycan xalqının musiqi irsi onun yaradıcılığının əsas qaynaqlarından biri olaraq, vokal üslubunun əsasına çevrilmişdir. Eyni zamanda, F.Əmirovun yaradıcılığında xalq musiqisinin və muğamın qanunauyğunluqları dünya klassik musiqi ənənələri və müasir bəstəkarlıq texnikası ilə qovuşmuş, yeni bədii keyfiyyətlər kəsb etmişdir.

Fikrət Əmirov dahi Üzeyir Hacıbəylinin bəstəkarlıq ənənələrini davam etdirərək, xalq musiqisindən yaradıcılıqda bəhrələnməyi təbliğ edirdi. Onun vokal əsərlərində xalq mahnılarına və muğama yaxın ahəng özünü göstərir. Xalq musiqisini “Tükənməz ilham mənbəyi, sənətkara qüvvət verən dirilik çeşməsi” adlandıran F.Əmirov hesab edirdi ki, əsl sənət əsəri doğma xalqının yaradıcılıq çeşməsindən qidalanmalı, bəhrələnməli və bununla da sənətkar və sənət doğma xalq qarşısında insanı və vətəndaşlıq borcunu yerinə yetirməlidir [F.Əmirov, 1983, s. 244]. Fikrət Əmirov milli musiqi ənənələrini dərindən dərk edib bunu öz musiqi əsərlərində tətbiq etmişdir.

Fikrət Əmirovun vokal əsərlərinin bədii keyfiyyətləri, onun yenilik axtarışları, xalq musiqisi və muğam ənənələrindən bəhrələnməsi sayəsində yaranan musiqi dilinin xüsusiyyətləri maraqlıdır. Azərbaycan şifahi ənənəli musiqisindən istifadə prinsiplərinin F.Əmirovun musiqi dilinə təsiri nəticəsində milli çalarlarla yeniləşməsi, melodiya, məqam-intonasiya xüsusiyyətləri önə çıxır. “F.Əmirovun əsərlərində hətta bizə tanış olan xalq melodialarını eşitsək də onları məhz bəstəkarın görümündə qavrayırıq. Xalq musiqisini özünün yaradıcılıq süzgəcindən keçirən bəstəkar onların üzərində zərgər kimi işləyərək aşılır. Bəstəkar heç bir halda xalq musiqisini təqlid etməyərək, sanki onları yenidən yaradır, yeni ruh verir” [C.Həsənova-İsmayılova, 2002, s. 28].

F.Əmirovun mahnı və romanslarının kompozisiya quruluşu üç hissəli formaya və kuplet formasına əsaslanır. Formanın cizgilərini, tanıdıcı əlamətlərini aydın şəkildə müəyyən etmək olur. Forma quruluşu çox vaxt poetik mətnin quruluşu ilə bağlı olur. Bəstəkarın mahnı və romanslarında melodiya geniş nəfəsli, axıcı, lirik xarakterli olub, əsasən dalğavari hərəkətdən yaranır. Kulminasiya anı çox zaman orta bölməyə təsadüf edir. F.Əmirovun vokal melodiyları milli məqamlara əsaslanır. Melodiyanın quruluşunda məqamın istinad dayaq pillələri böyük rol oynayır. Eyni bir məqam çərçivəsində hərəkət və ya bir məqamdan digərinə keçid sərbəstliklə və məntiqi şəkildə həyata keçirilir. Bəstəkarın vokal əsərlərində instrumental müşayiət melodiya harmonik fon təşkil edir. Zəngin akkordlu faktura melodiyanın

daha ifadəli səslənməsinə xidmət edir. Harmoniya məqamın istinad-dayaq pillələri üzərində qurulur, eyni zamanda klassik funksional sistemlə əlaqələndirilir. Bəstəkarın vokal əsərlərində eyni zamanda, ritm zənginliyi geniş şəkildə özünü büruzə verir.

F.Əmirovun vokal əsərlərinin musiqi xüsusiyyətlərinin araşdırılması zamanı milli məqamların klassik funksional sistemlə uzlaşması, məqamın melodik və harmonik dilə təsiri, formaquruculuğunda rolu kimi məsələlərə də diqqət yetirilmişdir. Bu da bəstəkarın musiqi dilinin milli xüsusiyyətlərini üzə çıxarmağa və musiqi üslubunun formalaşmasında onların rolunu araşdırmağa imkan verir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əmirov F.C. Musiqi aləmində / F.Əmirov. – Bakı: Gənclik, – 1983. – 267 s.
2. Həsənova-İsmayılova C.İ. Fikrət Əmirov – Azərbaycan musiqisinin korifeyi // – Bakı: Musiqi Dünyası. – 2002, № 3-4. – s. 25-31.
3. Sabitoğlu C. Fikrət Əmirovun mahnılarında söz ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqəsinin bəzi məqamları haqqında. // – Bakı: Musiqi Dünyası. – 2001, № 3-4. – s. 159-161.

FİKRƏT ƏMİROVUN VOKAL ƏSƏRLƏRİNİN MİLLİ XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN TƏDQIQI MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə

Məqalə Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Fikrət Əmirovun yaradıcılığına həsr olunmuşdur. Məqalədə F.Əmirovun vokal əsərləri araşdırılır, vokal musiqinin bəstəkarın yaradıcılığındakı yeri xarakterizə olunur. F.Əmirovun vokal əsərlərinin mövzu və musiqi dilinin xüsusiyyətləri təhlil olunur, onların melodik zənginliyi, məqam əsası və s. cəhətlərinə diqqət yetirilir. F.Əmirovun vokal əsərlərinin musiqi məzmununda şifahi ənənəli musiqi janrları ilə bağlılıq qeyd edilir. Milli musiqinin dərin köklərindən qidalanan bəstəkarın vokal yaradıcılığında həm xalq musiqisi ilə bağlı janr xüsusiyyətləri, həm də musiqi forması, məqam əsası, melodik və ritmik xüsusiyyətlər özünü qabarıq göstərir.

Açar sözlər. *Vokal musiqi, xalq yaradıcılığı, muğam, melodika, məqam əsası, janr xüsusiyyətləri.*

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФИКРЕТА АМИРОВА

Резюме

Статья посвящена творчеству выдающегося азербайджанского композитора Ф.Амирова. В статье рассматриваются вокальные произведения Ф.Амирова, характеризуется роль этой отрасли в творчестве композитора. Автор анализирует вокальные произведения по тематике и свойствам музыкального языка, обращает внимание на их мелодические особенности, ладовую основу и т.д. В вокальных произведениях Ф.Амирова ярко проявляется связь музыкального текста с жанрами музыки устной традиции. В музыке композитора отражаются глубокие корни национальной музыки, жанровые особенности, а также музыкальные формы, ладовая основа, мелодические и ритмические особенности народной музыки.

Ключевые слова. *Вокальная музыка, народное творчество, мугам, мелодика, ладовая основа, жанровые особенности.*

PROBLEMS OF RESEARCH OF NATIONAL FEATURES OF VOCAL WORKS OF FIKRET AMIROV

Summary

The article is devoted to the work of the outstanding Azerbaijani composer Fikret Amirov. The article deals with the vocal works of F. Amirov, characterizes the role of this industry in the composer's work. The author analyzes vocal works on the theme and properties of the musical language, pays attention to their melodic features, fret base, etc. In the vocal works of F. Amirov, the connection of the musical text with the genres of music of the oral tradition is clearly manifested. The composer's music reflects the deep roots of national music, genre features, as well as musical forms, fret base, melodic and rhythmic features of folk music.

Keywords. *Vocal music, folk art, mugham, melody, fret base, genre features.*

Yusifova Həqiqət

*Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Metodika və xüsusi
pedaqoji hazırlıq” kafedrasının dosenti,
hagigat67@mail.ru*

FİKRƏT ƏMİROVUN YARADICILIĞINDA XALQ MAHNILARI

“Xalq musiqisi, mahnı bizi boya-başa yetirən, bizi qidalandıran torpaqdır. Buna görə də xalq mahnılarının yaşaması, gələcək taleyi üçün hamımızın üzərinə böyük məsuliyyət düşür. Bizi əhatə edən təbiətə, qədim zamanların tarixi abidələrinə necə qayğı göstəririksə, xalq mahnılarına da münasibətimiz elə qayğılı olmalıdır” – bu sətirlərin müəllifi opera, baletləri, simfonik muğamları xalqımızın musiqi xəzinəsinə daxil olan görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovdur [F.Əmirov, 1983, s. 244].

Xalq musiqisi həmişə F.Əmirovun yaradıcılığı üçün tükənməz mənbə olmuşdur. Bəstəkar dünya şöhrətli simfonik muğamlardan başlamış, “Sevil” operası, fortepiano üçün pyeslərə qədər xalq mahnılarından həm sitat kimi istifadə etmiş, həm də bu mahnıların məqam-intonasiya, metr-ritmik, quruluş xüsusiyyətlərini məharətlə tətbiq etmişdir. Ötən əsrin 50-ci illərində dahi müğənni Bülbülün tərtibatçılığı ilə nəşr olunan iki cildlik “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində bir çox mahnılar Fikrət Əmirov tərəfindən nota salınmışdır. İki yüzdən çox xalq mahnısının toplandığı bu məcmuələrdə məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun və Ağalar Əliverdibəyovun ifasından xalq mahnısının müxtəlif janrlarını təmsil edən nümunələr toplanaraq Səid Rüstəmov, Fikrət Əmirov və Tofiq Quliyev tərəfindən nota salınmışdır. Məcmuələrdə F.Əmirov tərəfindən nota köçürülən mahnıların əksəriyyəti (“Xoş gəldin”, “Ay mübarək”, “Aparmağa gəlmişik” və b.) mərasim-toy mahnılarına aiddir.

XX əsrin 50-ci illərində F.Əmirovun xalq mahnısına olan marağı bu zəngin məcmuələrdən başqa, bəstəkarın bir sıra xalq mahnıları-

nın səs və fortepiano üçün işləmələrində də özünü göstərmişdir. Bu xalq mahnılarına – xalqın sərvətinə bəstəkar çox qoruyucu münasibətlə yanaşaraq, onları bacarıqla harmonizə etmişdir. “Küçələrə su səpmişəm”, “Qoy gülüm gəlsin”, “Evləri var xana-xana” mahnıları Fikrət Əmirovun işləmələrində tərəvətli boyalar, orijinal harmoniyalarla verilir. Bəstəkar hər bir xalq mahnısını öz rakursuna uyğun şəkildə işləmiş, onlara zərgər dəqiqliyi ilə yanaşmışdır. Bu mahnılar dünya şöhrətli müğənni Rəşid Behbudovun ifasında səslənmişdir.

F.Əmirovun “Sevil” operasının ikinci redaktəsində [7] I pərdədən Sevilin ariozosunda “Onu demə zalım yar” xalq mahnısı sitat kimi istifadə edilmişdir. Məlumdur ki, operanın I pərdəsində Sevil obrazının əzab-əziyyətləri, acı taleyi daha çox işıqlandırılmışdır. Bu hissədə Sevilin leytmotivi ilə yanaşı, “Onu demə zalım yar” mahnısının əsasında yazılan ariozosu da obrazın xarakterinin açılmasında mühüm rol oynayır. Bu mahnı sanki Sevil obrazının ağrı-acısını ifadə edir. Məlumdur ki, “Onu demə zalım yar” mahnısı adətən xanəndələrin ifasında “Bayatı-Şiraz” dəstgahının “Bayatı-İsfahan” şöbəsində təsnif kimi ifa edilir. Onu da qeyd edək ki, uzun müddət bu xalq mahnısı hesab olunsa da, son 20 ildə ədəbiyyat sahəsində aparılan araşdırmalar, xüsusilə Cəfər Cabbarlı yaradıcılığının tədqiqatçıları göstərir ki, “Onu demə zalım yar” mahnısının sözləri və musiqisi yazıçı-dramaturq Cəfər Cabbarlıya aiddir [10]. Cəfərşünaslar belə hesab edirlər ki, *“mahnının sözlərinin və musiqisinin xalq mahnılarının xüsusiyyətlərinə uyğun olması onun uzun illər boyu xalq mahnısı kimi qəbul olunmasına səbəb olmuşdur”* [10].

F.Əmirovun simfonik muğamlarında xalq mahnılarından istifadə janrın öz rakursuna, öz kontekstinə uyğun şəkildə verilmişdir. Bu simfonik muğamlarda xalq musiqisinin misilsiz gözəllikləri yeni görkəmdə, yeni qiyafədə daha zənginləşdirilmiş şəkildə xalqa qaytarılır. Simfonik orkestrin rəngarəng çalarları “Evləri var xana-xana”, “Ay qadasi” kimi xalq mahnılarına xüsusi rəvnəq verir. Bəstəkar xalq mahnılarını ən çox “Şur” simfonik muğamında istifadə etmişdir. Belə ki, “Şur” simfonik muğamının ən iri həcmli bölməsi “Şur-Şahnaz”dır. Bəstəkar bu iri həcmli üç hissəli quruluşun kənar hissələrini

sərbəst improvizasiya xüsusiyyətləri əsasında yazmışdır. Rəng kimi istifadə edilmiş orta hissə isə “Ay qadası” xalq mahnısı (si mayəli) əsəsindədir. Bu hissə tematik materialın zənginliyindən irəli gələn daxili modulyasiyası ilə seçilir. “Şur” simfonik muğamında istifadə olunan digər xalq mahnısı isə “Evləri var xana-xana”dır. Bu xalq mahnısı muğamın lad cəhətdən reprizini hazırlayan Təsnifin əsasını təşkil edir. “Evləri var xana-xana” xalq mahnısının əsasında qurulan Təsnifin intonasiyaları simfonik muğamın “Əraq” və “Bayatı” bölmələri ilə intonasiya əlaqəsi yaradır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu Təsnifin səslənişinə qədər muğamın reprizi üçün intonasiya hazırlanır ki, bu da F.Əmirovun təfəkküründə simfonikliklə milliliyin qovuşmasını bir daha sübut edir. Simfonik muğamlarda xalq mahnıları simfonizm qanunlarına tabe edilərək yeni keyfiyyətdə təqdim edilmişdir. Onların musiqi-obrazlı məzmununu dramatizm elementləri olan lirika müəyyən edir. Məlumdur ki, “Ay qadası”, “Evləri var xana-xana” xalq mahnıları lirik xarakterlidir və hər iki mahnının simfonik muğamın Təsnif bölməsində istifadə olunması muğam dəstgahının ümumi quruluşunun saxlanılmasına dəlalət edir. Yəni ki, rənglər kimi təsniflər də simfonik muğamlarda öz mahiyyətini saxlamışdır.

Bəstəkarın dörd bölmədən ibarət “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamında isə yalnız bir təsnifdən istifadə edilmişdir. “Kürd-Ovşarı”nın müqəddiməsində xalq mahnısına istinad edilir. Simfonik muğamın “Ovşarı” bölməsindən sonra səslənən təsnif lirik xalq mahnısı əsəsindədir. Üç hissəli formada yazılmış təsnifin musiqili obrazı tədricən dramatikləşərək lirik xarakterli obrazdan uzaqlaşır. “Kürd-Ovşarı”da istifadə edilən təsnif lirik xarakterli melodiya malikdir və klarnetin solusunda başlayır. Tədricən dinamikləşən melodiya trubalarla simli alətlərin ritmik dəqiqliyə əsaslanan xarakterli müşayiəti ilə səslənir.

F.Əmirov “Gülüstən-Bayatı-Şiraz” simfonik muğamının mərkəzi bölməsində aşıq havalarının elementlərindən istifadə etmiş və “Cəngi” rəqsinə əsaslanmışdır. Bu bölmənin musiqili obrazı hərəkətli və dinamik, cəsur xarakteri ilə diqqəti cəlb edir. Aşıq havasının istifadə olunduğu bu hissə muğam dəstgahındakı rəng bölməsini xatırlatsa da, ölçü baxımından fərqlilik nəzərə çarpır. Belə ki, xalq melo-

diyalı üçün səciyyəvi olmayan 5/8 ölçüsünün 7/8, 8/8 ölçüləri ilə növbələşməsi simfonik muğama müasirlik xüsusiyyəti gətirir. Ümumiyyətlə, bəstəkar “Gülüstən-Bayatı-Şiraz” muğamında aşiq havalarının elementlərinə bir neçə dəfə müraciət edərək, aşıqsayağı-rəqsvari xüsusiyyətləri ifadə etmişdir.

Fikrət Əmirovun Şərq simfonizmini təmsil edən bu əsərlərində muğam improvizasiyalarının daxilindən sanki bu xalq mahnıları doğulur.

F.Əmirov “Azərbaycan kapriççiosu”nda da yaradıcılığının əsas qayəsi olan muğamların, xalq melodiylarının simfonikləşdirilməsinə nail olmuşdur. Bu əsərdə “Mahur” təsnifinin melodiya əsas melodik inkişaf xəttini təşkil edir. Bəstəkar bu melodiyanı müxtəlif alətlər qrupunda səsləndirməklə müxtəlif variantlarda təqdim edir. F.Əmirov təsnifin simfonik orkestrin ifasında hər yeni səslənişi zamanı fərqli və eyni zamanda üslubuna xas xüsusiyyətlərlə rəngarəng çalarlar əldə edilməsinə nail olmuşdur.

F.Əmirovun simfonik muğamlarında xalq mahnılarından istifadə olunması milli musiqimizin əvəzsiz sərvəti olan xalq yaradıcılığına, xüsusilə mahnı və rəqslərə fərqli, özünəməxsus tərzdə yanaşmasından irəli gəlir. Bəstəkarın yaradıcılığında Avropa ənənələri ilə milli musiqimizin qovuşması simfonik muğamlarında daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır.

F.Əmirovun 1946-cı ildə müasir mövzuda yazdığı üç pərdəli “Gözün aydın” musiqili komediyasında da xalq mahnılarına istinad edilmişdir. “Gözün aydın” musiqili komediyası F.Əmirov yaradıcılığına xas olan melodik gözəlliyə, səmimi lirikaya və xalqiliyə malikdir. Xalq yaradıcılığına xas olan elementlərin verildiyi bu əsərdə ifadəli, məlahətli melodiylar milli musiqinin ritmlərinə əsaslanır. F.Əmirovun “Gözün aydın” musiqili komediyasında “Tello”, “Get, ay batandan sonra gəl”, “Səni candan sevirəm” xalq mahnıları xor, rəqs səhnələrində istifadə edilmişdir. Xüsusilə rəqslər yüksək peşəkarlıqla orkestrləşdirilmişdir. “Gözün aydın” musiqili komediyasında xalq mahnısının istifadə edildiyi ən maraqlı səhnə birinci pərdədən Tello obrazının mahnısında eyniadlı xalq mahnısının istifadə edilməsidir. Musiqili komediyanın digər maraqlı bir obrazı olan Gövhər xa-

lanın mahnısı “Çal, oyna” xalq mahnısının melodiyası əsasında yazılmışdır. Əsərin ikinci pərdəsində səslənən “Yallı” rəqsində isə eyniadlı xalq rəqsinin elementlərindən istifadə edilmişdir. Musiqili komediyanın üçüncü pərdəsində Leylinin mahnısında isə “Səndən mənə yar olmaz” xalq mahnısına sitat kimi istinad olunmuşdur. Eyni zamanda buradakı komik duetlər məzhəkəli xalq mahnılarının intonasiyalarına yaxındır.

F.Əmirovun xalq yaradıcılığına, xalq mahnılarına bağlılığı onun vokal əsərlərində də özünü göstərmişdir. Belə ki, bəstəkarın “Sevdiyim yardır mənim” mahnısı lirik-məhəbbət mövzudur və sözləri xalq mətni əsasında. Mahnının melodiyası ilə sözlərin bir-birini tamamlaması son nəticədə bəstəkarın xalq mahnılarına oxşar öz variantını yaratması ilə nəticələnmişdir.

F.Əmirovun əsrarəngiz və bənzərsiz koloritə malik fortepiano əsərlərində də xalq folkloruna istinad edilir. Bəstəkarın bir nömrəli “Eksprompt” əsərində “Şeyda xanım” xalq mahnısı, “Lirik pyes”də isə “Sona xanım” xalq mahnısı istifadə edilmişdir. “Eksprompt”da xalq mahnısı, onun kantilen melodiyası aşırıq musiqisi ruhunda işlənir. “Lirik pyes”də isə xalq mahnısının həzin melodiyası rəngarəng harmoniyalarla boyanır.

F.Əmirovun xalq yaradıcılığına bağlılığı, muğamlardan və xalq mahnılarından dəqiqliklə və məharətlə istifadə etməsi onun bu sahədə Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirməsini nümayiş etdirir. Eyni zamanda bəstəkarın xalq ruhunu təcəssüm etdirən yaradıcılığı Azərbaycan musiqisinin dünya səviyyəsində tanınılmasında mühüm rol oynamışdır. Təsədüfi deyildir ki, bəstəkar öz yaradıcılığını belə şərh etmişdir: *“Məni Üzeyir Hacıbəyli işlərinin davamçısı adlandırırlar və mən bununla fəxr edirəm”* [S.Təhmirazqızı, 2012, s. 5-46]. Bu baxımdan F.Əmirovun xalq musiqisinə olan dərin bağlılığı onun təkrarolunmaz musiqisinin əsasını təşkil edir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Bayramova, A. Fikrət Əmirovun yaradıcılığında muğam janrının təzahürü // – Bakı: Konservatoriya, – 2015. № 3, s. 44-49.

2. Əmirov, F. Musiqi aləmində / F.Əmirov. – Bakı: Gənclik, – 1983. – 244 s.
3. Əmirov, F. Musiqi səhifələri / F.Əmirov. – Bakı: Gənclik, – 1978. – 137 s.
4. Qasımova, S. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. Dərslik. / S.Qasımova. – Bakı: Adiloğlu, – c. 1. – 2004. – 248 s.
5. Təhmirazqızı, S. Fikrət Əmirov / S.Təhmirazqızı. – Bakı: Aspoliqraf, – 2012. – 400 s.
6. Zöhrabov, R. Bəstəkarlarımızın portreti / R.Zöhrabov. – Bakı: Gənclik, – 1997. – 124 s.

Notoqrafiya:

7. Əmirov, F. “Sevil” operası [Notlar]: / Klavir. – Bakı: Işıq, – 1957. – 323 s.

İnternet mənbələri:

8. <https://az.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCl%C3%BCstan-Bayat%C4%B1-%C5%9Eiraz>
9. https://az.wikipedia.org/wiki/Fikr%C9%99t_%C6%8Fmirov
10. <https://sozmusiqi.wordpress.com/az/composer/cefer-cabbarli/onu-deme-zalim-yar/>

FİKRƏT ƏMİROVUN YARADICILIĞINDA XALQ MAHNILARI

Xülasə

Təqdim edilən məqalədə görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun yaradıcılığında xalq mahnılarından istifadə olunmasından bəhs olunur. Məqalədə qeyd olunur ki, çoxşaxəli yaradıcılığa malik olan Fikrət Əmirov xalq mahnılarından həm sitat kimi istifadə etmiş, həm də bu mahnıların məqam-intonasiya, metr-ritmik, quruluş xüsusiyyətlərini məharətlə tətbiq etmişdir. F.Əmirovun bir çox xalq mahnılarını nota salması da onun bu janr sahəsinə mükəmməl şəkildə bələd olmasını şərtləndirmişdir. F.Əmirov əsərlərində xalq mahnılarını tərəvətli boyalarla işləyərək orijinal harmoniyalarla vermişdir. Bəstəkarın simfonik muğamlarında, musiqili-səhnə əsərlərində, fortepiano yaradıcılığında və digər janr sahələrində xalq mahnılarından istifadə olunması nəzərə çarpır.

Açar sözlər: *Fikrət Əmirov, xalq mahnısı, muğam, melodiya, simfonik muğam.*

НАРОДНЫЕ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФИКРЕТА АМИРОВА

Резюме

В статье рассматривается использование народных песен в творчестве выдающегося композитора Фикрета Амирова. В статье отмечается, что Фикрет Амиров, обладающий широким творческим диапазоном, использовал народные песни в качестве цитаты, а также умело применял ладо-интонационные, метроритмические, структурные особенности этих песен. Нотная запись Ф.Амирова многих народных песен также обусловила его прекрасное знание этого жанра. В своих произведениях Ф.Амиров обработал народные песни свежими красками и придал им оригинальные созвучия. Заметно использование композитором народных песен в симфонических мугамах, музыкально-сценических произведениях, фортепианных и других жанрах.

Ключевые слова: *Фикрет Амиров, народная песня, мугам, мелодия, симфонический мугам.*

FOLK SONGS IN THE WORKS OF FIKRET AMIROV

Summary

The article discusses the use of folk songs in the work of the outstanding composer Fikret Amirov. The article notes that Fikret Amirov, who has a wide creative range, used folk songs as a quotation, and also skillfully applied the intonational, metro-rhythmic, structural features of these songs. F. Amirov's musical notation of many folk songs also determined his excellent knowledge of this genre. In his works, F. Amirov processed folk songs with fresh colors and gave them original harmonies. The use of folk songs by the composer in symphonic mughams, musical stage works, piano and other genres is noticeable.

Keywords: *Fikret Amirov, folk song, mugham, melody, symphonic mugham.*

Zeynallı Günel

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı,
“Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının baş müəllimi*

SƏRDAR FƏRƏCOV YARADICILIĞINDA UŞAQ MUSIQISI

Uşaqların sevimli bəstəkarı, onların sevinclərini, gülüşlərini, hisslərini gözəl anlayan bəstəkar Sərdar Fərəcov. Hər bir uşağı öz övladı kimi sevən bəstəkar, uşaq musiqisinə yaradıcılığında xüsusi bir yer ayırmışdır. Belə ki, o gənclər və uşaq teatrları ilə çalışdığı müddətdə uşaqlara aid çox sayda mahnı, musiqi bəstələmişdir. Onların içərisindən 2001-ci ildə yazdığı “Şəngülüm, Məngülüm” uşaq rok-operası və 2004-cü ildə səs və fortepiano üçün “12 uşaq mahnıları” toplusunu qeyd edə bilərik. Onun bu əsərlərinin hər biri səhnələşdirilmiş, uşaqların, eləcə də böyüklərin sevimli mahnılarına çevrilmişdir [2]. S.Fərəcovun “12 uşaq mahnıları” toplusuna aid olan “Nağıl bitdi”, “Mənim dəyirmanım”, “Quldurların mahnısı”, “Aşbazların mahnısı”, “Qar qızın mahnısı”, “Biçinçi nəğməsi”, “Dələ”, “Şəngül, şüngül, məngül” və s. əsərləri kiçik miniatur xarakterli mahnılardır. Bu əsərlərin hər biri məktəblərdə, bir sıra tədbirlərdə uşaqlar tərəfindən kiçik teatr kimi səhnələşdirilmişdir. Bu gündə uşaqlar bu əsərləri çox sevə-sevə, maraqla ifa edirlər.

S.Fərəcov bir sıra kamera-instrumental əsərlərini “Albom” məcmuəsi şəklində çap etdirmişdir [3]. Həmin “Albom”a uşaqlara həsr olunmuş 4 miniatur daxil edilmişdir. Həmin miniaturlar musiqi məktəblərində tədris prosesində daima istifadə olunur. İlk dəfə bu pyeslər 1980-ci ildə uşaq musiqisinə həsr olunmuş plenumda ifa olunmuşdu. Bu konsertdə müvəffəqiyyətlə səslənən əsərlər komissiya tərəfindən seçilərək, Kiyevdə keçirilən Ümumittifaq uşaq musiqisi plenumunda iştirakı üçün göndərildi (1986-87). Burada da yüksək qiymətləndirilən əsərlər, Moskvada və Rostovda çap olunaraq bütün SSRİ-yə yayıldı. illərlə teatrlarla əməkdaşlıq edən S.Fərəcov bu miniaturların ifası prosesinə “teatrdan kiçik bir element” gətirərək səslənməni daha

da maraqlı etdi. Belə ki, 4 miniatürün ilk üçünü şagird tək ifa edir, sonuncu miniatürün ifasında müəllim tamaşaçıların arasından çıxaraq şagirdlə birgə ansambl şəklində ifa edir. Miniaturlər həcm etibari ilə kiçik, sadə formalardan ibarətdilər.

“Albom” məcmuəsinə daxil olan **“Səhər mahnısı” adlı I miniatür** sadə üç hissəli formada yazılmışdır. Əvvəldə də qeyd olunduğu kimi, məktəb şagirdlərinin ifası üçün nəzərdə tutulan pyesin həm fakturası, həm harmonik dili də sadədir.

“Səhər mahnısı” sanki səhər sübh çağında sakit keçən shehli səhər mehini xatırladır. Miniatür boyu dəyişilən tonallıqlarla bərabər, metroritmikanın da tez-tez dəyişilməsi ($\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$) əsərə həmçinin oynaq ritm, rəqs effekti gətirir. Eləcə də, bu cəhətlər xalq musiqinə xas xüsusiyyətləri xatırladır.

Məcmuədə ikinci miniatür **“Şən tapmacalar”** adlanır və öz xüsusiyyətlərinə görə digərindən fərqlənir. Sadə 3 hissəli formada yazılmış bu miniatür tonallıq cəhətdən maraqlıdır. Bəstəkar burada pantonallıqdan istifadə edir. Musiqi tarixindən məlumdur ki, ilk dəfə alman bəstəkarı Arnold Şönberq “Harmoniya haqqında elm” (1922) kitabında pantonallıq (alman sözü olub *pantonal*) terminini işlədərək, onun atonallıq və dodekafoniya ilə oxşar və fərqli cəhətlərini araşdırmışdır. “Pantonal” musiqisinin hər bölməsi tonal olaraq müəyyən edilir, lakin dəqiq bir mərkəz, tonallıq olmur [183].

Pyes girişində miniatürün əsas melodiyası verilir ki, pyesin sonuna qədər bu melodiyanın müxtəlif variantları səslənir. Adından da məlum olduğu kimi, şən, oynaq tapmaca xarakterli musiqi azyaşlı şagirdlərin ifa texnikasını nəzər alaraq yazılmış bir miniatürdür. Dinamik işarələrin, metroritmikanın və tempin tez-tez dəyişilməsi pyesin oynaq, şən xarakterini daha da qabarıq açmağa kömək edir. Miniatür girişdə səslənən mövzu əsasında *pp* - *ff* qədər yüksələrək, iki akkordun (DD₇ - T₇) qüvvətli vurğusu ilə tamamlanır.

Üçüncü miniatürdə bəstəkar iki alətin ansamblını bir kiçik pyesdə təqdim edir. Miniatür **“Zurna və nağara”** adlanır. Sadə 3 hissəli formada yazılan bu miniatürdə həm nağara, həm də zurnanın mövzusu ayrı-ayrılıqda eşidilir.

Miniatür hər iki alətin mövzusunun gedişi ilə *ff* səslənmədə başlayır. Zurnanın mövzusu melodiya, nağaranın ritmi isə D orqan punktu ilə göstərilir. Sol əldə keçən dəyişilməyən D (e notu) və sağ əldə T₃₅ (e - a) səsləri nağaranın dəqiq ritmi fonunda səslənir. Bu ritm bütün əsər boyu melodiyanı müşayiət edir.

Əgər kənar hissələr gümrah, iti, dəqiq ritmlərlə *ff* səslənsə, mərkəzi hissə sakit, həzin melodiyanın *p* ifasında keçir. Bu da kənar hissələrlə təzadlılıq yaradır. Repriza birinci hissəni eyni tonallıqda və fakturada təkrarlayır. Miniatür *ff* səslənmədə T ilə tamamlanır [1].

IV sonuncu miniatür “Xalq rəqsi” adlanır. Bəstəkar digər əsərlərin ifasını sadəcə məktəb şagirdlərinin tək ifası üçün yazmışdırsa, bu əsəri müəllim və şagirdin ifasında dörd əl üçün ansambl nömrəsi kimi təqdim edir. Miniatür sadə 3 hissəli formada yazılmışdır. Miniatürün həm giriş hissəsi, həm əlavəsi var.

Bəstəkar burada çox rəngarəng harmoniyadan istifadə edərək hər hissəni fərqli tonallıqda, çalarda təqdim edir. Xalq mahnılarına xas ritmdən ($\frac{6}{8}$) istifadə edən bəstəkar oynaq, çılğın melodiyanı *p* səslənmədən tədricən *f*-ya qədər yüksəldərək müxtəlif əhval-ruhiyyəli musiqini göstərir. Xalq rəqsindən sanki ayrı-ayrı səhnələri əks etdirən hissələr, tonallığı, fakturası, xarakterinə görə də bir-birindən fərqlənir. Birinci hissənin ilk cümləsi (a) müəllimin ifasında səslənir, şagirdin partiyası isə müşayiət edir. Burada miniatürün əsas fikri, melodiya təqdim olunur. Daha sonra əsas partiya, şagirdin ifasında səslənərək, birinci cümlənin inkişafı və təsdiqi kimi keçir. Əsərin melodiya sual-cavab xarakterli olub, ritmik, oynaq olduğu qədər də, həzin və ürəyəyatımlıdır. Həmçinin əsərdə melizmlərin tətbiqi xalq musiqisinin çalarlarını xatırladır. Sonda əsər təntənəli şəkildə hər iki partiyanın birgə ifasında *ff* ilə tamamlanır.

Bugün də bəstəkarın həm “12 mahnı” toplusu, həm də məcmuəyə daxil olan miniatürləri uşaqlar tərəfindən sevilərək ifa olunur, səsləndirilir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Bədəlbəyli, Ə.B. İzahlı monoqrafik lüğəti / Ə.B.Bədəlbəyli – Bakı: Elm, – 1969. – 446 s.
2. Məmmədova, L.M. Sərdar Fərəcov / L.M.Məmmədova – Bakı: Şərq-Qərb nəşriyyat evi, – 2015. – 32 s.
3. Fərəcov, S.F. Albom (Fortepiano üçün) [Notlar]: / Klavir. – Bakı: “E.L” Nəşriyyat və Poliqrafiya Şirkəti MMC, – 2012. – 60 s.
4. Энциклопедический словарь юного музыканта / В.В.Медушевский, О.О.Очаковская – Москва: Педагогика, – 1985. – 352 с.

SƏRDAR FƏRƏCOV YARADICILIĞINDA UŞAQ MUSIQISI

Xülasə

Məqalədə bəstəkar S.Fərəcovun uşaqlar üçün bəstələnən əsərlər barədə məlumat verilir. Burada bəstəkarın kiçik musiqiçilər üçün yazılmış həm instrumental, həm də vokal-instrumental əsərləri qeyd olunur. Bəstəkarın “12 mahnı” toplusuna daxil olan əsərlərə qısa nəzər salınır. Həmçinin bəstəkarın “Albom” məcmuəsinə daxil olan dörd miniatürünün təhlili verilir.

Açar sözləri: S.Fərəcov, bəstəkar, uşaq, miniatür, pyes, mahnı.

ДЕТСКАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ САРДАРА ФАРАДЖОВА

Резюме

В статье дается информация о музыке для детей в произведениях, написанных композитором Сардаром Фараджевым. Здесь анализируются как инструментальные, так и вокально-инструментальные произведения, предназначенные композитором для юных музыкантов. Далее коротко рассматривается сборник «12 песен» куда вошли произведения С.Фараджева. В статье также дается анализ четырех миниатюр из сборника «Альбом».

Ключевые слова: С.Фараджов, композитор, ребенок, миниатюра, пьеса, песня.

CHILDREN'S MUSIC IN THE CREATIVITY OF SARDAR FARAJOV

Abstract

The article provides information about the works written by Sardar Farajev for children. Both instrumental and vocal-instrumental works written by the composer for young musicians are noted here. Next, the works of S. Faradzhev included in the collection "12 songs" are briefly considered. The article also analyzes four miniatures from the collection "Album".

Key words: *S.Farajov, composer, children, miniature, plays, songs.*

*Toplu «Mütərcim» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzində
səhifələnmiş və çap olunmuşdur.*

Çapa imzalanıb: 29.04.2022.
Format: 60x84 1/16. Qarnitur: Times.
Həcmi: 21 ç.v. Tiraj: 100. Sifariş № 75.



TƏRCÜMƏ
VƏ NƏŞRİYYAT-POLİQRAFİYA MƏRKƏZİ

Az 1014, Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b
Tel./faks 596 21 44;
e-mail: mutarjim@mail.ru
www.mutercim.az