AZƏRBAYCAN RESPUBLİKA
ELM VƏ TƏHSİL NAZİRLİYİ

ÜZEYİR HACIBƏYLİ ADINA
BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI

TÜRKİYƏ CÜMHURİYYƏTİ – 100

BEYNƏLXALQ ELMİ-PRAKTİKİ KONFRANSIN

MATERİALLARI

26-27 oktyabr
BAKI-2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ – 100

ULUSLARARASI BİLİMSEL - UYGULAMALI KONFERANSIN

BİLDİRİLER KİTABI

26-27 Ekim
BAKÜ – 2023

---

100 ЛЕТ ТУРЕЦКОЙ РЕСПУБЛИКИ

МАТЕРИАЛЫ

МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

26-27 октября
БАКУ-2023

---

100 YEARS OF THE REPUBLIC OF TURKEY

INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE

MATERIALS

October 26-27
BAKU – 2023

Konfrans, Azərbaycan Respublikası Elm və Təhsil Nazirliyinin
03 fevral 2023-cü il 329/2-668/2023 qərarına əsasən
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında
(Onlayn və offlayn formatda)
26-27 oktyabr, 2023-cü il tarixində keçirilmişdir.

Elmi redaktor:

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın elm və yaradıcılıq işləri üzrə prorektoru,
Əməkdar incəsənət xadimi, professor Gülnaz Abdullazadə

Redaksiya heyəti:

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın elmi-tədqiqat laboratoriyasının müdiri,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Nuridə **İsmayılzadə**

Elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mehparə Rzayeva

elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru **İmina Əliyeva**

elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Könül Əhmədova-Yusifova

elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi, dissertant
Fidan Nəsirova-**Əhməd**ova

TÜRKİYƏ CÜMHURİYYƏTİ – 100.
BEYNƏLXALQ ELMİ-PRAKTİKİ KONFRANSIN MATERİALLARI.
– Bakı: Mütərcim, 2023. – 236 səh.

ISBN: 978-9952-28-681-6

© BMA, 2023

KONFRANSIN TƏŞKİLAT KOMİTƏSİ

Fərhad Bədəlbəyli – Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın rektoru,
SSRİ və Azərbaycanın Xalq artisti, professor.

Nərminə Quliyeva – Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın tədris işləri üzrə prorektoru, əməkdar müəllim,
pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor.

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

Yeganə Axundova – Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın beynəlxalq əlaqələr
və tərbiyə işləri üzrə prorektoru, Azərbaycanın Xalq artisti, professor.

Nuridə İsmayılzadə – Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın elmi-tədqiqat laboratoriyasının müdiri,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent.

Həqiqət Yusifova – Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantura və dissertantura
şöbəsinin müdiri, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent.

ÖN SÖZ

Bu gün biz, Türkiyə Cümhuriyyətinin 100-illik yubileyini elmi-praktiki konfrans çərçivəsində qeyd edirik. Onu da deməliyəm ki, Sovet ittifaqı zamanı Türkiyəyə qarşı böyük bir təbliğat aparılırdı, amma buna baxmayaraq, Azərbaycanda, Bakıda həmişə Türkiyəyə qarşı simpatiya mövcud idi. Əgər biz Türkiyədən danışırıqsa onda burada maestro Niyazinin xüsusi rolunu qeyd etməliyik. O illər mən hələ uşaq idim, ancaq yadımdadır necə Maestro Niyazi çalışırdı ki, Türkiyə və Azərbaycanın arasında birbaşa münasibətlər olsun. Özü Türkiyəyə gedirdi, orada konsertlər verirdi. Misal üçün, Türkiyədən hansısa bir Böyük Millət Məclisinin deputatları gəlirdilərsə, mütləq maestro Niyazinin evində qonaq olurdular. Yəni maestro Niyazinin fəaliyyəti, mən deyərdim tarixi bir fəaliyyət idi və əlbəttə, hamımızın yadındadır ki, necə bütün ziyalılar həmişə türk mahnılarını dinləyir, türk tarixini öyrənirdilər. Hətta 60-ci illərdə Adnan Menderesin məhkəməsi gedirdi. Atam həmişə radioda bu məhkəməyə qulaq asırdı. Yəni hər zaman türk xalqına qarşı böyük diqqət və məhəbbət var idi. Mən yenə də deyirəm, mən çox fəxr edirəm ki, azərbaycanlılar Türkiyə Cümhuriyyətinin tarixində böyük rol oynayıblar. Məsələn, Əhməd bəy Ağaoğlu sonradan Türkiyənin Böyük Millət Məclisin deputatı olmuşdu, Şuşalı idi. Həm də ona görə fəxr edirəm ki, uzaq qohumum idi. Əlimərdan bəy Topçubaşov, İsmayıl Akçura, İsmayıl Qasprinskinin adlarını çəkə bilərəm. Bir maraqlı kitab var "Pantürkizm və Turan" orada yazılıb ki, Pantürkizm Bakıda, Qazanda əmələ gəlib. Heç Osmanlılar özləri bilməyiblər Türkçülük nə deməkdir. Bax bu kişilərin rolu çox böyük olmuşdur. Həmçinin götürək M.Ə.Rəsulzadəni. Onun gözəl bir diskussiyası da var idi. Məmməd Əmin Rəsulzadə və türk məclisinin deputatı arasında diskussiya aparılırdı – Azərbaycanın taleyi 1919-cü ildə necə olacaq? M.Ə.Rəsulzadə deyir, əlbəttə Azərbaycan tam demokratik, azad bir ölkə olmalıdır. Türk məclisinin deputatı isə deyirdi ki, yox, Azərbaycan Türkiyənin bir hissəsi olmalıdır. M.Ə.Rəsulzadə etiraz etdi, baxmayaraq ki, razılığını verə bilərdi. Amma yenədə öz mövqeyini müdafiə etmişdir. Baxın, belə kişilərimiz var idi. Mən çox istərdim ki, 2091-ci ildə biz Azərbaycan Respublikasının müstəqiliyyinin 100-illiyini qeyd edək. Ancaq əfsuslar olsun ki, biz bunu görməyəcəyik. Uşaq bağçasına gedənlər bəlkə bu günü görərlər. Amma Türk Cümhuriyyətinin 100-illiyini biz gördük! Və məncə Qarabağın azad olunması Türkiyə Cümhuriyyətiniin 100-illiyə ən böyük hədiyyədir. Məncə bu belədir, çünki doğurdan bu 200 il ərzində türklər, azərbaycanlılar bütün Avropanın, Amerikanın ədalətsizliyini öz gözləriylə görüblər. Bu gün də türkəfobiya gedir, bu gün də Avropada türkəfobiya var, Azərbaycana qarşı da türkəfobiya var və avtomatik olaraq deməli bizə qarşı da var. Amma buna baxmayaraq biz yenə də yaşayırıq, yaradırıq, azadıq və türkçülük nəhayət öz yerini tapıb. Axı türkçülər nə istəyirlər? Onlar istəyirlər ki, qazax da, qırğız da, özbək də, türkmən də, başa düşsün ki, hamımız bir kökdən gəlirik və bir-birimizə dayaq olmalıyıq. Bizim Prezident İlham Əliyevin Özbəkistanın Prezidenti ilə dostluğu çox mühüm məsələdir. Bilirsiniz ki, Özbəkistan hökuməti Füzulidə məktəb tikdirib və bu bizim üçün çox vacibdir. Türkçülük böyük bir silahdır və məncə bizim sevimli Prezidentimiz (yaltaqlıqdan kənar) doğurdan da dahidir. Baxmayaraq ki, cavandır, amma dahidir və 200 il ərzində bütün bəlalarımıza son qoydu, tarixi torpaqlarımız azad olundu. O, ən əsas problemlərimizi həll etdi. Mən istərdim ki, bu proqramda, əlbəttə mədəniyyətdən söhbətlər çox getməlidir, amma bilməliyik ki, M.K.Atatürk Türkiyədə inqilab yaratdı. Osmanlı dövləti geri qalmışdır. Ancaq o, tam müasir ölkəni yaratdı. Bu çox çətin bir məsələ idi. Bəzi məsələlərdə din xadimləri etiraz edirdilər, bəzi hallarda hansısa bir kütlə onunla razı deyildi. Amma o, öz yoluyla getdi.

M.K.Atatürk Türkiyədə yaşayan, hətta Çanaqqala döyüşündə həlak olanları və düşmənçilik mövqeyində duran xalqların nümayəndələrinə müraciət edərək deyirdi: "Sizin uşaqlarınız indi bizim torpağımıza tapşırılıblar. Siz gəlib onları ziyarət edə bilərsiniz". Görün türkçülüyün böyüklüyü, onun ürəyinə baxın! Baxmayaraq ki, ona qarşı düşmən idilər, ona qarşı vuruşurdular, təhqir edirdilər, amma o, yenə də alicənab olaraq qalırdı. Siz görürsünüz necə o, milli və hərbi geyimdən Avropa geyim tərzinə keçərək, gözəl frak geyinirdi. Mən onun ev muzeyində olmuşam. Məətəl qaldım ki, Yunanıstanda onun ev muzeyini sax-

layıblar. Özü də orada böyük hörmətlə ona aid dünyaya gəlməsi haqqında sənədlərindən tutmuş, hər şeyi qoruyublar. Yəni baxın, onu özlərinə lap düşmən saysalar da başa düşürlər ki, dahi bir insandır. Allah Atatürkə rəhmət etsin. Ruhu şad olsun.

Yaxşı ki, konfransda iştirak edən alimlərin mədəniyyət və musiqi ilə bağlı materialları vardır. Mən istərdim ki, diskussiyalar çox canlı getsin və inanıram ki, 100-illik hamımız üçün bayramdır və bu tarix bizə qayıtdı. Mən sizi təbrik edirəm, özümü təbrik edirəm və istərdim ki, türkçülük daima inkişaf etsin, çünki o böyük bir qüvvədir. Çox sağ olun.

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın rektoru,
SSRİ və Azərbaycanın Xalq artisti,
professor Fərhad Bədəlbəyli

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
Elm və yaradıcılıq işləri üzrə prorektoru,
elmlər doktoru, professor
GÜLNAZ ABDULLAZADƏNİN
Türkiyə Cümhuriyyətinin 100 illiyinə **həsr olunmuş**
beynəlxalq elmi-**praktiki konfransın plenar açılış iclasındakı çıxışı**

AZƏRBAYCAN VƏ TÜRKİYƏ ARASINDA BEYNƏLXALQ MƏDƏNİYYƏT ƏLAQƏLƏRİ VƏ MUSİQİ TƏHSİLİ SAHƏSİNDƏ ELMİ YARADICILIQ MÜNASİBƏTLƏRİ

Azərbaycanla Türkiyə arasında olan mədəni münasibətlərin tarixi qədim dövrlərdən başlayır. Onu demək kifayətdir ki, hələ X əsrdə Şərqi Anadoluya gələn türklərin bir qismi də müasir Azərbaycanın ərazisindən keçmişlər.Bu ərazilərdə yaşayan xalqlarla olan münasibətlər, həm Anadolu, həm də Azərbaycan türklərinin mədəniyyətini zənginləndirmişdir.

Ulu öndər Heydər Əliyevin «bir millət – iki dövlət» şüarına dayaqlanaraq, bu şüarın arxasında mənəvi, mədəni birlik durur, eyni zamanda bu torpaqların özünəməxsusluğu nümayiş etdirilir. İki dövlət arasında mədəni münasibətlər XX əsrdə mərhələli şəkildə təzahür edir.

1963-cü ildə Türkiyənin bəstəkar beşliyindən iki nümayəndə – Adnan Saygun və Ülvi Camal Erkin simfonik musiqidən ibarət proqramla Bakıya qastrol səfərinə gəlirlər. Adnan Saygun simfoniyası və Ülvi Camal Erkinin skripka və orkestr üçün konserti ilk dəfə olaraq Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında səsləndirilir. Bu musiqiçilərin ardınca Türkiyənin gənc pianoçusu İdil Biret və violin ifaçısı Sunna Kan maestro Niyazinin müşayiəti ilə Bakıda yüksək ustalıq və bacarıqla konsertlər vermişlər.

Qarşılıqlı addım kimi Azərbaycanın görkəmli musiqi xadimləri, o cümlədən, dirijor Niyazi, müğənnilər Rəşid Behbudov, Zeynəb Xanlarova, Sara Qədimova və başqaları Türkiyənin bir sıra şəhərlərində dinləyicilər qarşısında müvəffəqiyyətli çıxışlar etmişlər.

İkinci mərhələ 1970-ci illərə təsadüf edir. Bu illər Türkiyənin opera solistləri və yazıçı satirik Əziz Nesinin Bakıya gəlişi ilə əlamətdardır. 1972-ci ildə İstanbulda Niyazinin başçılığı ilə Türkiyənin tanınmış bəstəkarı Adnan Sayqunun Koroğlu eposuna yazılan operasının premyerasına ilk dəfə dirijorluq edərək səhnəyə qoymuşdur. Azərbaycan-Türkiyə münasibətlərində məşhur şair-yazıçı Nazım Hikmət mühüm yer tutur və bu haqda xüsusi qeyd edilməlidir.

Məşhur Azərbaycan bəstəkarı Arif Məlikov Nazım Hikmətin əsəri əsasında "Məhəbbət əfsanəsi" baletini yazmışdır. Nazım Hikmətin şerlərinə bəstəkarlar Arif Məlikov və Firəngiz Əlizadə bir çox məşhur romanslar yaratmışlar. Öz yeddinci simfoniyasını Arif Məlikov Türkiyənin tanınmış ictimai xadimi İhsan Doğramacıya həsr etmişdir. Sonuncu səkkizinci simfoniyasını Azərbaycanın mərhum prezidenti Heydər Əliyevə ithaf etmiş və bu simfoniyada Nazım Hikmətin sözləri əsasında vokal musiqi parçası səslənir. Görkəmli bəstəkar Vasif Adıgözəlov "Çanaqqala" oratoriyasını türk xalqının azadlıq uğrunda aparılan Çanaqqala savaşında həlak olanların xatirəsinə həsr etmişdir. Firəngiz Əlizadə türk xalq nağılı əsasında «Boş beşik» baletini Türkiyədə səhnəyə qoymuşdur.

Təhsil sahəsində də Azərbaycan pedaqoqlarının böyük töhfəsi var. Türkiyənin bir çox şəhərlərində onların pedaqoji fəaliyyəti əsasında gənc nəsil yetişdirilərək ifaçılıq sənəti ilə dünya miqyasına addımlarını atmışlar.

Digər mərhələ elmi əlaqələrin yaranmasına təsadüf edir. Bu da müstəqillik qazanandan sonra iki dövlət arasında elmi əlaqələr – konfrans, simpozium, seminar, bölgələrdə aparılan müştərək folklor araşdırmalar – Bakı Musiqi Akademiyası ilə Ege Universitesi Türk Devlet Konservatuarı arasında olan 2002-2003-cü illər ərzində alan araşdırmaları şəklində həyata keçirilmişdir. Elmi əlaqələrin digər mühüm hissəsi olan fəlsəfə doktoru pilləsinin dissertasiyaları Azərbaycanda türk tədqiqatçılar tərəfindən icra olunması meydana yeni müqayisəli mövzuların çıxmasına səbəb olur. Bununla yanaşı, Azərbaycan araşdırmaçıları da türk musiqi elminin inkişafı yollarını öz tədqiqat obyektinə çevirirlər. Bu o deməkdir ki, həqiqətən «Bir millət – iki dövlət» anlayışı şüarı öz əksini təhsildə, sənət və mədəniyyətdə qabarıq şəkildə tapır.

Bakı Musiqi Akademiyasında doktorluq dissertasiyasını müdafiə edən türk doktorantların siyahısı və dissertasiya mövzuları

№	Ad, soyad	Müdafiə ili	Dissertasiya mövzusu
1	Gani Pekşen	2003	«Ələvi mərasimlərində musiqinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (Türkiyə və Azərbaycan dini musiqisinin müqayisəli kontekstində)
2	Cengiz Daimi	2005	«Novruz bayramı mərasiminin Azərbaycan və Türkiyədə mövcudluğu və onun melopoetik əsaslarının özünəməxsusluğu»
3	Emel Şenocak	2007	«Türkiyə vokal ifaçılığının formalaşmasında Avropa vokal texnikasının rolu»
4	Adnan Tönel	2007	«Türkiyə və Azərbaycanda laylay və ninnilərin musiqi-poetik xüsusiyyətləri»
5	Aşkın Çelik	2008	«Azərbaycan xalq mahnılarının Türk ifa variantları və onların müqayisəli təhlili»
6	Nuri Mahmut	2009	«12 Uyğur mukamlarının Azərbaycan muğamları və Türkiyə məqamları ilə müqayisəli təhlili»
7	Halil Altınköprü	2009	«Hasan Ferid Alnarın yaradıcılığı «Türk beşləri» kontekstində»
8	Tuncay Dağlı	2009	«Təsəvvüf fəlsəfəsində musiqi»
9	Ercan Kılkıl	2009	«Azərbaycan və Türkiyədə Koroğlu dastanı aşıq havalarında poetik və musiqi xüsusiyyətlərinin müqayisəli təhlili»
10	Meyser Kaya	2011	"Azərbaycan və türk xalq mahnilarinin müqayisəli təhlili"
11	Mahmut Karagenc	2011	"Türkiyə nəfəs çalğı alətləri və onların xalq musiqisində rolu"
12	Kadir Çayır	2012	"Orta Anadolu bölgəsindəki Çankırı və Akşehir Yaran meclisleri" məclislərində ifa olunan musiqinin müqayisəli təhlili"
13	Hakan Tatyüz	2012	«Qaracaoğlan yaradıcılığında aşıq havaları»
14	Zeynel Demir	2013	«Ərzurum aşıq məktəbi»
15	Ali Dağıstan	2013	"Türk bağlaması oxşar çalğı alətləri sırasında"
16	Gültəkin Şener	2014	«Azərbaycan və Anadolu xalq rəqs musiqisinin müqayisəli təhlili»
17	Elif Nun İçelli	2014	«Türk vokal ifaçılığında fonetik məsələlər»
18	Funda SevilayÜnal	2014	"Musiqinin insana müalicəvi təsiri baxımından tarixi araşdırmaların tədqiqi"
19	Kadir Verim	2015	«Türkiyə-Azərbaycan kamança növləri və onların ifaçılıq xüsusiyyətləri»
20	Tarkan Erkan	2015	«İzmir vilayəti Torbalı bölgəsinin musiqi folklorunun tədqiqi»
21	Derya Ağca	2016	«XVII-XIX əsrlərdə Qərbi Avropa bəstəkarlarının operalarında türk mövzularının təcəssümmü»
22	Osman Özel	2016	«Türkiyənin vokal sənətinin inkişafında Leyla Gencərin rolu və yeri»
23	Zafer Kılınçer	2022	Azərbaycan qaraçıları və Türkiyə romanları musiqisinin tədqiqi (Azərbaycanın Ağdaş-Yevlax və Türkiyənin Çukurova bölgələrinin nümunəsində)

Azərbaycan tədqiqatçı alimlərinin türk mövzularına müraciəti

№	Ad, soyad	Müdafiə ili	Dissertasiya mövzusu
1	Aygün Səmədzadə	2003	«Ahmet Adnan Saygun yaradıcılığının bəzi üslub xüsusiyyətləri»
2	Ayəndə Adilova	2004	«Nazim Hikmət Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında»
3	Fuad Əlizadə	2005	«Türkdilli xalqların musiqisində variantlıq problemləri»
4	Sevinc Rzayeva	2005	«Vasif Adıgözəlovun triptixi: «Qarabağ şikəstəsi», «Çanaqqala» və «Qəm karvanı» oratoriyaları (janrın təfsirində ənənə və müasirlik)»
5	İlqar İmamverdiyev	2008	«Azərbaycan və İran türklərinin aşıq-ifaçılıq sənətinin qarşılıqlı əlaqələri»
6	Səltənət Tağıyeva	2001 2008	«Azərbaycan və Türk aşıq musiqisinin müqayisəli təhlili problemləri» - doktora; «Türksoylu xalqların mərasim mədəniyyətinin müqayisəli aspektləri» - post doktora.
7	Xatirə Həsənzadə	2009	«Türk xalqlarının mahnılarında intonasiya əlaqələri»
8	Nərgiz Quliyeva	2009	«Azərbaycan – Türkiyə musiqi-tarixi əlaqələrinin inkişaf dinamikası»
9	Şərqiyyə Həziyeva	2011	«Qars aşıq mühitinin Azərbaycan mədəniyyətindəki tarixi-kulturoloji yeri»
10	Simarə İmanova	2013	«Azərbaycan və Türk musiqisinin Lirik janrlarının lad-məqam əsasları»

Beləliklə, Azərbaycanla Türkiyə arasında yaranan, bu günə qədər davam edən mədəniyyət əlaqələri və musiqi təhsili sahəsində elmi yaradıcılıq münasibətləri gündəmdə olan vacib və aktual məsələlərdən biridir. Bu gün keçirilən Türkiyə Cümhuriyyətinin 100 illiyinə həsr olunmuş beynəlxalq elmi-praktiki konfrans çərçivəsində müxtəlif mövzulara toxunulmuşdur, hansı ki, Cümhuriyyət dövründə musiqi sahəsində görülən çoxşaxəli yaradıcılıq nailiyyətləri bunun göstəricisidir.

- *Mustafa Kamal Atatürkün Türkiyənin mədəni quruculuq sahəsində islahatları.*
- *Musiqi mədəniyyəti tarixində görkəmli şəxsiyyətlərin rolu.*
- *Türk dünyasının musiqi əlaqələri: tarix və müasirlik.*
- *Türkdilli dövlətlərlə Azərbaycanın qarşılıqlı mədəni əlaqələri.*
- *Türkdilli ölkələrin musiqi mədəniyyətinin inkişafı: ənənə və müasirlik.*
- *Müasir tədqiqatlarda musiqişünaslıq elminin problemləri.*
- *Türk dünyasının ənənəvi musiqisi və etnomusiqişünaslıq.*
- *Türk dünyasının bəstəkarları.*
- *Türksoylu xalqlarının musiqi alətləri.*

Müasir texnologiyaların musiqi sənətində tədbiqi və tədqiqi.

Konfrans iştirakçılarına uğurlar...

ABDULLAZADƏ Gülnaz
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın Elm və yaradıcılıq
işləri üzrə prorektoru, fəlsəfə elmləri doktoru, professor,
əməkdar incəsənət xadimi

AZƏRBAYCAN VƏ TÜRKİYƏNİN URFA BÖLGƏSİNDƏ MÖVCUD OLAN MUSİQİ MƏCLİSLƏRİ

Azərbaycan musiqi məclislərinin Urfa Sıra Gecələri ilə çox böyük yaxınlığı vardır. Burada nəinki usta-çırak ənənələri və muğamla bağlılıq hətta poeziya, milli alətlərlə ifa qaydaları da öyrənilirdi.

Şanlıurfada musiqi inkişafı və yayılmasının ən əhəmiyyətli səbəbi Sıra gecələridir. Bu gecələr musiqi usta-çıraq ənənəsinə uyğun olaraq musiqinin öyrədildiyi və icra edildiyi tədris vasitəsidir. Bu baxımdan təqdim olunan gecələr "Xalq konservatoriyası" adlana bilər.

Şanlıurfada musiqinin inkişafı, yaşadılması, yeni bəstələrlə sənətçilərin ortaya çıxışında ən əhəmiyyətli faktor məhz bu gecələr olmuşdur deyə bilərik. Qeyd edək ki, Sıra gecələrində Urfa məqam ənənəsi vasitəsi ilə musiqi icra olunur. Türk dünyasında ustad şagird ənənəsi geniş yayılan bir tədris üslubu olmuşdur. Buna oxşar məclislər Azərbaycanda da xüsusi rol oynamışdır. Muğam-tükənməz musiqi sənəti olaraq öz bədii dəyərinə görə Şərq dünyasında bir çox xalqların mədəniyyətində özünəməxsus xüsusi yer tutmaqdadır. Ərazidən və tarixi hadisələrdən asılı olaraq, hər xalq öz töhfəsini bu sənət növündən götürmüşdür. Azərbaycan muğamına gəldikdə isə burada 1930-cu illərdə geniş şöhrət qazanmış bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən aparılan tədqiqat və muğam ifaçılarının praktiki məsləhətləri nəticəsində muğamların sayını 7 əsas muğam üzərində cəmləşdirdi – guşələr, şöbələr, şöbə arası rəng və təsniflərlə bərabər muğam dəstgahı adı ilə tanınan böyük bir silsiləyə çevrildi hansı ki, avropa səs temperasiyasına uyğunlaşdırılır və Şərq ilə Qərbi bağlayan bir körpüyə çevrilir. Lakin buraya gəlib çatan yol XIX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, bu təşəbbüs Azərbaycanın bir neçə böyük şəhərlərində fəaliyyət göstərən dini və musiqi məktəb-məclislərdən irəli gəlirdi.

Bu məclislərdə tar, kamança dəf musiqi alətlərinin müşayiəti ilə bəzi hallarda nəfəs çalğı alətlərinin müdaxilə olunması qeyd olunan məclislərdə səslənən musiqini daha da zənginləşdirirdi. Muğam kompozisiyasına daxil olan şöbələr əsərin musiqi-poetik məzmununu müəyyənləşdirən improvizə reçitativ səpkili vokal melodiyalardan ibarətdir.

Şirvanda muğam sənətin nə vaxt intişar tapdığını naməlum qalsa da, regionda yaşamış musiqişünas, ifaçı, xanəndələr haqqında mənbələrdə müəyyən məlumatlar yaşamaqdadır: Məhəmməd İbn Əbubəkir Şirvani (XII əsr), Hacı Nəcəf Şirvani (XIV əsr), Abdulla Şirvani (XV əsr), Zakir İbn Mustafa (XVII əsr).

Bu məktəblər sırasında **Kor Xəlifənin məktəbi** 1883-cü ildən 1893-cü ilə qədər Şuşada fəaliyyət göstərmiş dini xarakterli musiqi məktəbi idi. Məktəb şəhərdə xəlifə vəzifəsində çalışan və dini işlərə nəzarət edən "Kor Xəlifə" ləqəbli Molla Əli Qarabağı tərəfindən açılmışdır. Burada dini elmlər geniş tədris olunsa da, Şərq şairlərinin və mütəfəkkirlərinin əsərləri, klassik muğamlar, onları oxumaq qaydaları, xanəndəlik sənətinin incəlikləri, musiqi nəzəriyyəsi və praktikası, muğam oxumaq, tar, kamança və digər musiqi alətlərində çalmaq da öyrədilir, klassik musiqi əhali arasında geniş tətbiq olunur, şagirdlər kamil musiqişünas, ədəbiyyatçı kimi yetişirdilər.

Tədris ocağı kimi "muğam məktəbi" ilk dəfə XIX əsrin ortalarında **Xarrat Qulu** tərəfindən yaradılmışdır. XIX əsrin ortalarında fəaliyyət göstərən bu məktəb əsasən dini məqsədlərə xidmət etmişdir. Xarrat Qulu dini mərasimlərdə (məhərrəmlik təziyəsində) iştirak etmək üçün gözəl səsi olan gəncləri öz məktəbinə cəlb edir, onlara muğamatı və oxumaq qaydalarını öyrədirdi. Xarrat Qulunun musiqi məktəbi dinə xidmət etsə də, Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında mühüm rol oynamış bir sıra ustad sənətkarların yetişməsinə səbəb olmuşdur. Qarabağın ən görkəmli xanəndələri Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Dəli İsmayıl, Şahnaz Abbas, Əbdülbağı Zülalov (Bülbülcan), Keştazlı Həşim, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryağdıoğlu və tarzən Sadıqcanhəmin məktəbin yetirmələridir.

Xarrat Qulunun vəfatından sonra Şuşada musiqi məktəbində muğamın tədrisi işini Kor Xəlifə adlı musiqiçi, daha sonra Molla İbrahim davam etdirərək, yeni musiqiçilər nəslini yetişdirdi. Şuşa məktəblərində də poeziyanın və musiqinin sirrləri yeniyetmələrə gənc yaşlarından öyrədilirdi. Ona görə də muğa-

mı və şeiri Qarabağın sənətkarları, xüsusən də xanəndələri və instrumental muğam ifaçıları hələ uşaq yaşlarından dərindən bilirdilər. Məktəbdə gənclərə klassik muğamlardan dərs keçilir, fars, ərəb dilləri, dini mərasimlər öyrədilir, Hafiz Şirazi, Nizami Gəncəvi, Sədi Şirazi, Ömər Xəyyam, Məhəmməd Füzuli, Qasım bəy Zakir, Seyid Əzim Şirvani kimi Şərq şairlərinin qəzəlləri tədris olunurdu. Qarabağın bir çox musiqi xadimləri, muğam ustaları, o cümlədən, Bahadur Mehralı oğlu, Bülbül və başqa sənətkarlar musiqi təhsilini Molla İbrahimin musiqi məktəbində almışlar. Məktəb təxminən 1920-ci illərinə qədər fəaliyyətini davam etdirmişdir.

Azərbaycanda dini və muğam məktəbləri ilə yanaşı məclis, dərnək və salon başlığı altında muğam sənətkarlıq məktəbləri fəaliyyət göstərmişdir.

Muğam məclisləri XIX əsrin ikinci yarısında Bakı, Şamaxı, Şuşa kimi iri mədəni mərkəzlərdə müxtəlif şəxslər – görkəmli şair və musiqiçilər, mədəniyyət hamiləri – mesenatlar, eləcə də zadəganlar tərəfindən öz saraylarında və kübar salonlarında təşkil olunardı. Bunlar bəzən "musiqi dərnəyi" və ya "musiqi salonu" da adlandırılırdı.

Şuşada "Nəvvabın məclisi", Şamaxıda "Mahmud ağanın dərnəyi", Bakıda isə "Məşədi Məlik Mənsurovun salonu" qeyd olunurdu. Bütün bu musiqi məclisləri əsl musiqi məktəbinə, sənətkarlıq məktəbinə çevrilmişdi. Ədəbi-musiqili məclis olan **Məclisi-üns** – 1864-cü ildə Şuşada, şair Hacı Abbas Agahın evində təşkil olunmuş, Xan qızı şairə Xurşudbanu Natəvanın rəhbərliyi ilə 1897-ci ilədək fəaliyyət göstərmişdir. Məclisə Qarabağ xanəndələri də dəvət olunur və şairlərin qəzəlləri əsasında muğamlar ifa edirdilər.

"Məşədi Məlik bəy Mansurovun salonu" adlanan musiqi məclisi Bakıda və Abşeronda muğam ifaçılığı sənətinin inkişafında xüsusi rol oynamışdır.

XIX əsrdə Bakı şəhərində və Bakı ətrafı kəndlərdə şair və muğamatçıları öz ətrafına toplayan yığıncaqlar təşkil olunardı. Bunlardan ən böyüyü musiqi məclisinin rəhbəri Məşədi Məlik bəy Mansurov (1838-1909) öz dövrünün açıq fikirli, istedadlı, mədəni şəxslərindən biri və "musiqiçilər ailəsinin" görkəmli nümayəndəsi idi. Məşədi Məlik Mansurovun Bakıda İçəri Şəhərdəki evinin böyük salonunda tez-tez dövrünün məşhur ziyalıları və sənətkarları yığışır, Qarabağdan, Şirvandan, İrandangələn musiqiçilər bu evin qonağı olurdu.Muğamların tamam-dəstgah və düzgün oxunmasına xüsusi diqqət yetirilirdi.

XIX əsrin ikinci yarısında Şamaxıda məşhur mülkədar Mahmud ağa tərəfindən yaradılan və Şirvan zonasında xanəndəlik sənətinin inkişafında mühüm rol oynayan musiqili poetik məclislər mövcud idi. Çox zaman ***Mahmud ağanın məclisi*** adlandırılırdı. Bu dövrdə Şamaxıda Seyid Əzim Şirvaninin başçılıq etdiyi "Beytüs-Səfa" adlı ədəbi məclis də fəaliyyət göstərirdi. XIX əsrin ikinci yarısında Şamaxıya qonaq gələn bir çox səyyahlar Mahmud ağanın evinə düşürdülər. Fransız yazıçısı Aleksandr Dümanın, rus rəssamı knyaz Qaqarinin və b. bu haqda məlumatları maraq doğurur. Mahmud ağanın musiqi məclislərində yerli musiqiçilərlə birlikdə Tiflis, Qarabağ, İran musiqiçiləri də çıxış edirdilər.

Şamaxıda yetişmiş Mirzə Məhəmmədhəsən, Mehdi, Məbud, Şükür, Davud Səfiyarov kimi xanəndələr, Məhəmmədqulu və Hümayi kimi tarzənlər Mahmud ağanın yetirmələri olmuşlar. O zaman Şamaxı musiqi məclisinin şöhrəti çox uzaqlara yayılmışdı.

Muğam yüksək dərəcədə təsiredici qüvvəyə malikdirsə əsrlər keçdikcə onun cazibə qüvvəsi insanları bu sənəti qavramağa, ondan zövq almağa, düşündürməyə, qəlbini oxşamağa vadar edir. Bunun sirrini bilmək üçün **Dərviş Əlinin** muğamat haqqında traktatında qeyd olunur ki, orada muğamın ümumbəşəri musiqi olması qabardılaraq, peyğəmbərlərin həyatı ilə əlaqələndirilir. Nüfuzlu musiqiçilərdən Əbdülqədir Marağayiyə, Sufəddin Əbdülmöminə və Üveys Paşanın dediklərinə görə, əvvəlcə daha çox yeddi peyğəmbərin sayı əsasında səkkiz muğam olmuşdur:

Rast muğamı Adəm peyğəmbərdən qalmışdır. O, ilk insanın cənnəti və xamuşluğunu itirdiyi üçün ağlamasını ifadə edir. Üşşaq muğamı insanlığın ikinci atası Nuhdan qalmışdır. Nəva muğamının yaranmasına səbəb Davud peyğəmbər olmuşdur. Hicaz muğamı isə Süleyman peyğəmbərdən qalmışdır. Əraq muğamı ədalətli Yəhya peyğəmbərdən miras qalmışdır.

Hüseyni muğamı Yaqub peyğəmbərdən qalmışdır. Buzulik muğamı Baba Ömərdən qalmışdır. Rəhaği muğamına gəldikdə isə bu, Məhəmməd peyğəmbərə Quranın nazil edilməsi zamanlarında yaranmışdır. Belə ki, Məhəmməd peyğəmbər Quranın ayələrini yarı musiqili qaydada Rəhaği muğamı tonunda oxumuşdur.

Peyğəmbərlərin sırasında Yaqub Peyğəmbər Şanlıurfada peyğəmbərlər şəhərində yaşamış və onun adına Hüseyni muğamı *Yaqub peyğəmbərdən qalması bəlli olur. Şanlıurfanın Sıra gecələrində* Şanlıurfa

xalq musiqisi, Türk xalq musiqisi içərisində ezgi və söz zənginliyi məqam yapısı, icra mühiti və alətləri baxımından ayrı bir mövqedədir.

Bəstəkarlıq və gözəl icra qabiliyyətinə malik Şanlıurfalı sənətçiləri, Şanlıurfa türkülərini təkmilləşdirərək və xalqa yayaraq sevdirmişdilər. Şanlıurfa türkülərinin sənət dəyəri yüksək, insana ürəkdən təsir edərək içli və duyğulu olmaları, türkülərimizin sevilməsinə səbəb olmuşdur. Şanlıurfanın musiqi həyatı gündəlik və ya müvəqqəti deyil, əksinə keçmişin izlərini daşıyan qalıcı və sənətkarlıq quruluşuna malikdir. Yəni sistematik bir musiqi icrasıdır.

Musiqi icra edən qruplara "Kollektiv (qrup)" adı verilir. Hər qrup öz ustasının və ya qurucusunun adı ilə adlanır. Takımlar qatıldıqları musiqi fəsillərinə, adətən rast və ya divan məqamıyla başlayıb, digər məqamlarla sürdürülür. Musiqi icra edilərkən söylənən məqama görə, ən professional insan tərəfindən qəzəl oxunur. Qəzəl, mövcud alətlərdən birinin girişi ilə başlanır. Qəzəlxan, səsinin ustalığının bütün məharətiylə qəzəlin bütün pillələrini oxuyur.

Oxunması və icra edilməsi çətin olan qəzəl oxuma adəti, Şamlıurfada usta-şagird adəti ilə günümüzə qədər gəlmişdir. Şanlıurfa ezgilerinde istifadə edilən məqamların əvvəli; Uşşak, Hüseyni, Hicaz, Muhayyer, Hüzzam, Gerdaniye, Saba, Mahur, Çargah, Karcığar, Segah, Rast və Hicazkardır. Rehavi, Urfa və Kılıçlı məqamları Şanlıurfada yaranmışdır. Şanlıurfada uzun havalara Hoyrat adı verilmişdir. Hoyratlar adətən zil və bəm səsli insanlar tərəfindən oxunur. Şanlıurfa türkülərinin icrasında səslər zil, parlaq və genişdir. Türkülərin duyğulu və yanğılı olması ilə xəncər bəzədilmələri ayrı bir fərqlilik ərz edir. Şanlıurfa türkülərinin melodiya quruluşu monoton olmayıb, çox enişli və çıxışlı, zəngin motivli, üslub və ritm quruluşu xeyli zəngin, qırtlaq nəğmələri çoxdur. Şanlıurfa türkülərində istifadə edilən başlıca alətlər; Cura, Çöğür, Bağlama, Divan Sazı, Ud, Cümbüş, Kanun, Keman, Kaval, Zurna, Davul, Def, Darbuka və Urfa Tanburudur.

Qeyd ifa üslubu ilə Azərbaycan muğam ifa üslubları çox hallarda üst-üstə düşməkdədir. Muğamın həm kollektiv şəkildə həm də vokal və instrumental şəkildə ifasını Azərbaycan muğamları ilə müqayisə etmək mümkündür.

Beləliklə Türk dünyasında ustad şagird ənənəsi geniş yayılan bir tədris üslubu olmuşdur. Buna oxşar məclislər həm Azərbaycanda muğam məclislərində, həm də Şanlı Urfa sıra gecələrində xüsusi rol oynamışdır və əsrlərə uzanan inkişaf yolunu davam etmişdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. https://az.wikipedia.org/wiki/Mu%C4%9Fam
2. http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80845/sanliurfada-sira-gecesi-gelenegi.htm
3. Türkürlerle Şanlıurfa. VCD. Şurkav. Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat Araştırma Vakfı. 1990

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan musiqi məclislərinin Urfa Sıra Gecələri ilə müqayisəli təhlili verilir. Burada nəinki usta-çırak ənənələri və muğamla bağlılıq, hətta poeziya, milli alətlərlə ifa qaydalarının mövcudluğu da göstərilir. Şanlı Urfa Sıra gecələrinin İfa üslubu ilə Azərbaycan muğam ifa üslubları çox hallarda üst-üstə düşməkdədir. Muğamın həm ansambl, həm də vokal-instrumental şəkildə ifasını Azərbaycan muğamları ilə müqayisə etmək mümkündür. Türk dünyasında ustad-şagird ənənəsi geniş yayılan bir tədris üslubu olmuşdur. Azərbaycanın buna oxşar muğam məclislərində, həm də Türkiyənin Şanlı Urfa sıra gecələrində ustad-şagird ənənəsi xüsusi rol oynamışdır və əsrlərə uzanan inkişaf yolunu davam etmişdir.

Açar sözlər: muğam, vokal, instrumental, məclis, sıra gecələri

АБДУЛЛАЗАДЕ Гюльназ
Проректор по науке и творческой работе БМА
им. У.Гаджибейли, заслуженный деятель искусств,
доктор философских наук, профессор

СВОЕОБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ «МЕДЖЛИСОВ» В АЗЕРБАЙДЖАНЕ И В РЕГИОНЕ ТУРЦИИ УРФЕ

Резюме

В представленной статье проводится сравнительный анализ азербайджанских музыкальных «меджлисов» и «серии-вечеров Шанлы Урфа». Здесь показаны не только традиции «учитель-ученик» и их принад-

лежность мугамам, но и наличие поэзии, правил игры на национальных инструментах. Стиль исполнения мугамов в «серии-вечеров Шанлы Урфа» часто пересекаются со стилем исполнения азербайджанских мугамов. Исполнение мугамов в виде ансамбля и вокально-инструментальном составе можно сравнить с азербайджанской традицией исполнительского состава. В тюркском мире традиция «учитель-ученик» – широко распространенная методика преподавания. Традиция «учитель-ученик» сыграла особую роль в подобных мугамных «меджлисах» Азербайджана, а также в «серии-вечеров Шанлы Урфа» в Турции и продолжила свой путь развития, уходящее в глубь веков.

Ключевые слова: мугам, вокал, инструментальная часть, ассамблея, серии-вечеров

ABDULLAZADE Gulnaz
Vice-rector for Scientific and Creativity Work of
Baku Music Academy named after U.Hajibeyli,
Doctor of Philosophy, Professor,Honored Art Worker

ORIGINALITY OF MUSICAL "MAJLIS" IN AZERBAIJAN AND IN URFA REGION TÜRKEY

Summary

The presented article provides a comparative analysis of the Azerbaijani musical "Majlis" and the "Shanli Urfa series of evenings". It shows not only the "teacher-student" traditions and their affiliation with mugams, but also the presence of poetry and the rules of playing national instruments. The style of performing mugams in the "Shanli Urfa evening series" often overlaps with the style of performing Azerbaijani mugams. The performance of mugams in the form of an ensemble and a vocal-instrumental composition can be compared with the Azerbaijani tradition of performing composition. In the Turkic world, the "teacher-student" tradition is a widespread teaching method. The "teacher-student" tradition played a special role in similar "Majlises" of mugham in Azerbaijan, as well as in the "Sanli Urfa series of evenings" in Türkey and continued its development path, going back centuries.

Key words: mugham, vocals, instrumental part, assembly, series of evenings

ABDULLAYEVA İlahə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı,
elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi

ŞİRVAN BÖLGƏSİNƏ AİD PİŞRO JANRININ TARİXİ KÖKLƏRİ VƏ İNKİŞAFI

Şərq musiqi mədəniyyətində "Pişro", özünün müxtəlif adlandırılan növləri ilə Ərəb-İraq musiqi mədəniyyətində "başraf", "peşref", Türkiyə "peşrev", Özbəkistan-Tacikistan "peşrav" [Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность:, 1987, s. 175], İran "pişro" və həmçinin Azərbaycan xalqlarının yaradıcılığında təsadüf edilən, olduqca qədim bir janrdır.

Pişro janrını eyniadlı digər növləri ilə qarşılaşdırmaq məqsədi ilə ilk öncə bu janrın tarixi arealına, daha sonra Şirvan mədəniyyətindəki özünəməxsus yerinə nəzər salmaq lazımdır.

Pişro janrı yuxarıda qeyd olunduğu kimi, digər ölkələrin mədəniyyətində də mövcuddur. Türk "Peşrev"ləri, İraq "başraf"ları, Özbək "peşrav" ları mətnsiz olub, instrumentaldırlar. *"Türk şifahi ənənəli professional musiqisində də "Peşref"lərə rast gəlmək olar. Bundan başqa ərəb ölkələrində, xüsusilə İraqda Türk "Peşref"lərindən qaynaqlanan "Başraf"lar geniş yayılmışdır."* [Hüseynova Z., 2014, s.20]

Türk peşrevləri üç, dörd, beş və s. xanədən ibarət olur. Yuxarıda da qeyd olunduğu kimi Şirvan pişrolarında isə ənənəvi olaraq minimum üç, maksimum beş bənd ifa edilir. Bəndlərdə hər misra iki dəfə təkrar edilir. Bir bənd 4+4 prinsipi üzərinə qurulur. Bəndin belə heca prinsipi üzrə qurulması haqqında ilk məlumata K.Dadaşzadə təhlillərində rast gəlirik. *"....onları təkcə ümumi silsiləvi ad deyil, həm də vahid struktur əlamətləri birləşdirir. Belə ki, bütün "Peşrov" nümunələrinin poetik mətninin əsasını gəraylı təşkil edir (divani formasından istifadə olunduqda onun hər misrası iki yerə bölünür); melomisra, bir qayda olaraq, iki heca qrupuna (4 + 4) bölünür və s. Hazırda da bu qəliblər çərçivəsində yeni havaların yaranması bu janrın Şirvan dastançılıq ənənəsi ilə köklü surətdə bağlılığını bildirir."* [Qasımlı M., Allahmanlı M., 2018, s. 177-178].

"Türk sanat müziği açıklamalı türlər bibliyografyası" adlı kitabda əsasən Türk və müqayisədə İran peşrevlərinin tarixi, forma yaradıcı prinsipləri, sxem və melodik strukturu ətraflı açıqlanır. *"Səciyyəvidir ki, klassik türk musiqi növü olan "fasıl"ın də instrumental müqəddiməsi "pişro" adlanır."* [Azərbaycan tarixi, 2012, s. 79]

Özbəkistan-Tacikistan musiqi mədəniyyətində isə peşravlar dəstgah çərçivəsində bilinir. Bu haqqda azərbaycan dilli mənbələrdən Verdiyeva G. "Azərbaycan Muğamı və Özbək şeşmakomunun müqayisəli təhlili" dissertasiya işində rast gəlirik. Verdiyeva G. qeyd edir: *" "Peşrov" – müəyyən quruluşlu instrumental pyesdir. Həmçinin enən sekvensiyalara əsaslanan melodik inkişaf vasitələrindən biridir. Bu forma ona görə belə adlanır ki, o, tədricən yüksələn və genişlənən sekvensiyalardan ibarətdir. Başqa sözlə desək, burada səs sırasının müxtəlif pərdələrində kiçik motivlər qurulur və onlar təkrarlanan motivlə tamamlanır"* [Verdiyeva G., 2017, s. 80]

Qarşılaşdığımız "Paşrav"-lar türk peşrevləri ilə musiqi dili, xarakteristikası baxımından yaxındır. Burada paşrav şaşmakomların bir hissəsi kimi nəzərə çarpır. Lakin məclislərin girişində, açılış musiqisi kimi, el məclislərində, gəlin gətirmələrdə müstəqil ifasına da rast gəlinir. Bu o deməkdir ki, şaşmakomların bir hissəsi olan, həmçinin özünəməxsus musiqi forması olan paşravlar muğamlarla əlaqəli olub, yalnız instrumental olsalar da, vəzifəsi etibarilə Şirvan instrumental pişroları ilə eyni statusa malikdirlər.

Özbək şaşmakomlarının instrumental hissəsi olan peşravların geniş və ətraflı nəzəri təhlili musiqişünas Angelika Yunqun "Источники инструментальных частей шашмакома (а развитии пешрав в Мавераннахре)" [Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность:, 1987, s.175] adlı məqaləsində təqdim olunur. Tədqiqatçı Yunq A. Peşravların tarixindən yazarkən "Qabusnamə" əsəri başda olmaqla, Əl Farabi, S.Ürməvi, A.Marağai ilə yanaşı Dərviş Ali Çenginin "Risalei musiki" traktatına əsaslanır. Burada janrın tarixi ilə yanaşı keçdiyi inkişaf yolu və forma prinsipləri aydınlaşdırılır. Məqalədə qeyd olunduğu üzrə, pişro ifadəsinə Səfiəddin Ürməvinin "Kitab əl ədvar" əsərində rast gəlinir. Vaxtikən pişro bəstəkar tərəfindən muğamların girişində ifa olunması məqsədi ilə yazılmış intrumental pyeslər olmuşdur. Kitabın türk dilinə olan tərcüməsinə müraciət edirik: XV. fəsildə S.Ürməvi tərəfindən orjinal nümunədə ud alətinin ifası və iki ədəd "saft" not nümunəsi və onların girişində ifa olunan "tarika" bəstəsinin notlarını təqdim edilir. [Safiyuddin Urmevi., 2019, s. 412] Tarika vəzifəsi etibarilə dəraməd rolunu oynamaqdadır. *"... "Tarika" XVI yüzyıldan önce "peşrev" formu hükmünde olup, bestelenen eserlerin makam ve usülünde olmak üzere baş kısma yazılmıştır."* [Özbek M., 1987, s. 203] Nəticədə məlum edilir ki, peşrev əvvəlki əsrlərdə instrumental giriş, eyni formalı janr olub, "tarika" adlanırmış. Ərəb termini olan "tarika"-nın fars dilindəki sinoniminə ("rax") qədim fars mənbəsi olan Key Kavusun "Qabusnamə" əsərində (XI əsr) rast gəlinir. Terminlərin hər ikisi mənası etibarilə "yol, metod, doğum, obraz və s." [Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность:, 1987, s. 176] ehtiva edir. Janrın bizə ən yaxın olan bölgəsinə Cənubi Azərbaycanda mövcud olmuş pişrolara nəzər salmaq istəsək də, informator tədqiqatçı, aşıq Ç.Mehdipurun məlumatına əsasən təəssüf ki, günümüzdə bu bölgə aşıqlarının repertuarında işlək pişro nümunəsi qalmamışdır. Türk, Ərəb, Özbək musiqi mədəniyyətdində xarakteri etibari ilə eyni cür tərənnüm olunan peşrev, özündən sonra gələn məqama prelüdiya, dəraməd, giriş xarakteri daşıyan instrumental pyesdir. Tarixən o hər bir məqamda bəstələnmə xüsusiyyətinə malik idi. XVII-XVIII əsrlərdə peşrevin forma yaradıcı sxemi belə idi: (A+ B+C+B+D+B+E+B). İnstrumental peşrevlər üç, beş, bəzən yeddi xanədən və refrendən (mülazime, lazime) ibarət olub, hər xanənin və mülazimenin sonunda təkrarlanan, tamamlayıcı ifadə rolu oynayan hissə – "təslim"-dən ibarətdir.

Göründüyü kimi tarixən pişro janrı dünya musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yerə malik olmuş, hələ də bir janr kimi qorunmaqda və yaşamaqdadır.

Özbək şaşmakomlarından fərqli olaraq, günümüzdə Azərbaycan muğamlarının daxilində pişrolara rast gəlinməsə də onların muğam sənəti ilə müəyyən bağlılığı vardır. Professor M.Qasımlı qeyd edir ki: *"Adətən, aşıq məclisinin girişində yer alan peşrovlar muğam adları və intonasiyaları əsasında yaradılmış bəstələrdir."* [Qasımlı M. P., 2019, s. 118]. Burada onun yeri dəraməd məxsusdur. Pişro intonasiyalarında muğam təsirinə rast gəlmək mümkündür. Bu da bölgə aşıqlarının xanəndə sənəti ilə sıx bağlı olmasından irəli gəlir.

Azərbaycanda yalnız Şirvan musiqi mühitinə məxsus olan pişro vəzifəsi etibarilə də məclislərin əvvəlində, dastanların girişində birinci ustadnamə kimi istifadə olunur. "Öndə gedən", "giriş" və s. kimi kökmənaları daşıyır. S.Ziyadlı qeyd edir: *" ... aşıqlar bir obadan ayrı obaya gedərkən, Pişrou ifa edirdilər, bununla onlar obanın camaatına bildirirdilər ki, buraya aşıq gəlib və məclisi başlamaq olar."* [Zi-

yadlı S., 1994, s. 118] Həmçinin pişro ifası ilə məclis iştirakçılarının diqqəti aşığa cəlb edilir. Bundan əlavə pişro aşağı, orta və zil registri əhatələməsi ilə məclisin açılışında ifaçının texniki bacarıqlarının, istedadının, səs imkanlarının da nümayişi baxımından əlverişli janrdır.

Bölgədə onun instrumental şəklinə də rast gəlinir. Gəlin gətirdi mərasimlərinin açılış məqamında zurna-balaban ifaçıları tərəfindən ifası mümkündür. Bölgədə apardığımız ekspedisiyalar zamanı informatorlardan əldə etdiyimiz məlumata görə vaxtikən "Çoban yaylağı" pişrosu məşhur zurna-balaban ustadı Əli Kərimov tərəfindən gəlin gətirdi məqamında "Gəlin addadı" adı altında ifa edilmişdir. Bu janrın həm sözlü, həm instrumenal şəkildə ifa olunması, onlardan ilk öncə hansının bölgədə yayıldığı ilə bağlı daha bir maraqlı sual yaradır və tədqiqat üçün yeni istiqamət açır.

Pişro janrının məhz bu bölgədə geniş təşəkkül tapmasının səbəblərindən biri kimi "Böyük İpək Yolu" faktorunu qeyd etməliyik. Bu dövr xalqın mədəni həyatına da təsirsiz ötüşməmişdir. Aşıq və muğam yaradıcılığının dərin köklərlə bir birinə bağlı olduğu bölgə üçün bu janr maraqlı olmuş, onların repertuarına hoparaq özünəməxsuslaşmış, formalaşmış və tamamilə fərdi xüsusiyyətlərə malik bir janra çevrilmişdir. Bu janrın Azərbaycanda inkişafı haqqında yazılı mənbələrin və mövzu haqqında köklü nəzəri biliyə sahib informatorların olmaması səbəbi ilə onun tarixini XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərindən izləmək mümkündür. Pişro janrının aşıq yaradıcılığında çiçəklənməsi dövrü XIX əsrin sonu Aşıq Bilalın adı ilə bağlı olub, nisbətən instrumental formasına nəzərən daha yenidir.

Tədqiqat zamanı mənbələrə əsaslanaraq bu mövzuda gəldiyimiz nəticəyə görə deyə bilərik ki, pişrolar ilk öncə instrumental şəkildə təzahür etmişdir. Bu nəticəyə yetişməkdə əsas amillərdən biri də janrın dünya mədəniyyətində rast gəldiyimiz bütün nümunələrinin instrumental formada olmasıdır. Özbək, Ərəb, İran və s. mədəniyyətlərdə intrumental variantı mövcud olan janr "Böyük İpək Yolu" vasitəsilə zamanla Şirvan musiqi mühitinə də inteqrasiya etmişdir. Bundan əlavə Şirvanşahlar dövründə bölgədə ərəb hökmüranlığı, daha sonralar fars mədəniyyətinə olan yaxınlaşma və s. kimi amillər nəticəsində başraf, pişro janrı yayılmağa başlamışdır. Ərəb mədəniyyətinin bölgədəki güclü təsiri çoxsaylı ərəb köklü kənd adları ilə hələ də özünü biruzə verməkdədir.

Pişro janrı silsiləvi xarakter daşıdığından onların hər biri eyni musiqi formasına əsaslanır. Dünyadakı növləri ilə müqayisədə burada əlavə nidalar yer alsa da, hər ifadənin sonunda yenə də refren ifa olunduğundan bu onun forma prinsiplərinə xələl gətirmir. Bəzən pişronun sonunda klassik ritmik aşıq ayaqlarına da rast gəlmək mümkündür. Klassik aşıq ayağı pişroya əlavə edilən müstəqil, kontrastlı bölmədir. Hansı ki, bunun oxunub-oxunmamasına aşıq qərar verir. Melodiyanın refren xüsusiyyəti daşıyan hissəsi Şirvan pişroları üçün də xarakterik olub, rondo musiqi formasına yaxınlığı nəzərə çarpır. Həmçinin təkrarlanan variativ ifadə həm İran, Türk, həmçinin Şirvan pişroları üçün ortaq cəhətlərdəndir. Tədqiqatçı S. Ziyadlının İraq "başraf"larını "şərq rondo"su formasının bir növü olaraq qeyd etməsi, onu bizim tədqiq etdiyimiz aşıq pişrolarının musiqi forması ilə olan yaxınlığını üzə çıxarır. Şirvan pişrosu forma cəhətdən özünün dünyadakı digər instrumental variantları ilə müəyyən yaxınlıqlar təşkil edir. Bu da onların bir kökdən gəlməsi fikrini daha da möhkənləndirir. Pişroların instrumental şəkildə yuxarıda qeyd olunan ölkə mədəniyyətlərindən tədricən gələrək mədəniyyətimizə hopması fikir daha realdır. "Böyük ipək yolu"nun mədəni əlaqələrin qarşılıqlı təsiri və onların inkişafındakı rolu özünü biruzə verir. Pişro janrı daxil olduğu hər bir mədəniyyətin daxilində özünəməxsuslaşmış, fərdiləşmişdir. Azərbaycanda isə instrumental növü qorunmaqla yanaşı, mətnli növü də ortaya çıxmışdır. Hansı ki, bu növə yalnız Şirvan aşıqlarının yaradıcılığında rast gəlmək mümkündür. Bir janrın digər bölgə mühitinə daxil olaraq özünün müxtəlif növünü də yaratması Şirvanın zəngin yaradıcılığa malik sənətçilərinin olmasına dəlalət edir. *"Şirvan aşıq mühitinin səciyyəvi xüsusiyyətlərinin mövcudluğu faktını və bəzi xarakterik xüsusiyyətlərini Q.Namazov belə qeyd edib: "Bu mühitdə aşıq tərzi ilə xanəndə tərzinin qovuşduğu "Peşrov" havaları (ona yaxın belə hava var)..."* [Bahadurqızı Y., 2012, s. 11].

Şirvan Pişrosu – muğam və aşıq sənətinin qarşılıqlı təsir əlaqəsindən doğan, muğam intonasiyaları ilə zəngin, forma etibarilə özünəməxsus, silsilə xarakterli, eyni zamanda müstəqil janrdır. Zamanla hər bölgədə pişrolar mühitə inteqrasiya edərək, özünəməxsuslaşmış, xarakterik xüsusiyyətlər qazanmışdır. III mərhələdə formalaşmışdır: 1) instrumental ifa dövrü, 2) Dastan yaradıcılığına bağlı olaraq aşıq sənətində təşəkkül tapması, 3) Aşıq və balaban ifaçılarının repertuarında müstəqil ifa olunması.

Beləliklə, bütün yuxarıda yazılanları nəzərə alaraq deyə bilər ki, musiqidə müxtəlif janrların tərkibində, yaxud fərdi olaraq rastlaşdığımız peşrovlar ad bənzərliyi olsa da Şirvan aşıq yaradıcılığına məxsus olan pişro janrı özünəməxsusdur.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan musiqi tarixi. [Beş cilddə] / Səfərova Z. – Bakı: Şərq Qərb ASC nəşriyyat evi, – c. 1. –2012. 592 s.
2. Bahadurqızı Y., Mən Muradlar övladıyam. / – Bakı**:** –2012. –320 s. + 64 s. şəkil
3. Hüseynova Z. Aşıq Sənətində "Pişrov" janrı // –Bakı: Konservatoriya, 2014. –№2, – s. 20-24
4. Qasımlı M., Allahmanlı M., Aşıq şeirinin poetik biçimləri və çeşidləri. / – Bakı: Elm və Təhsil, – 2018, –220 s.
5. Qasımlı M. P. Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı / M. Qasımlı. – Bakı: Şərq Qərb, – 2019. –200 s.
6. Verdiyeva G. Azərbaycan Muğamı və Özbək şeşmakomunun müqayisəli təhlili: / sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. / – Bakı: –2017. –131 s.
7. Ziyadlı S. Pişrou musiqi janrının tədqiqi məsələsinə dair // –Bakı: Azərbaycan Musiqi Tarixi və Müasir Dövr, ADK–nın nəşri, –1994, – s.115–119

Türk dilində

8. Özbek M., Türk halk müziğinde ayak. // - Ankara: III. Milletlerarası Türk folklör Kongresi Bildirileri, sayı 85,1987, III, s. 203
9. Safiyuddin Urmevi. Kitabü`l–Edvar [II nəşr.] / İnceleme, neşir, Tercüme Dr. Mehmet Nuri Uygun. – İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi, – 2019. –436 səh.

Rus dilində

10. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность: Сборник материалов Второго Международного музыковедческого симпозиума, Самарканд. 7–12 октября 1983 г./ М.: Сов. Композитор. 1987, 328 с.

Xülasə

Azərbaycanda yalnız Şirvan bölgəsində tərənnüm olunan pişro janrının tarixi arealı olduqca genişdir. Onun dünya musiqi mədəniyyətindən axaraq Şirvan mühitinə hansı formada daxil olması və janrın mövcud variantlarının qarışılıqlı müqayisəli təhlili olduqca maraqlı və aktual məsələlərdəndir. Məqalədə bu janrın həm tarixi kökləri, həm də bölgəmizdə istifadə yeri və formaları kimi mövzular tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Nəticədə Şirvan pişrosunun dünya musiqi mədəniyyətindəki nümunələri ilə ortaq və fərqli cəhətləri aşkarlanmışdır.

Açar sözlər: pişro, peşrov, Şirvan aşıq mühiti, Şamaxı, musiqi mədəniyyəti, balaban, başraf, peşref, peşrev, peşra, tarika.

АБДУЛЛАЕВА Илаха
докторант БМА им. У.Гаджибейли
научный сотрудник
научно-исследовательской лаборатории

ИСТОРИЯ ЖАНРА ПИШРО ШИРВАНСКОЙ ОБЛАСТИ: КОРНИ И РАЗВИТИЕ

Резюме

Исторический ареал жанра пишро Ширванской области Азербайджана достаточно широк. Сравнительный анализ существующих вариантов жанра вытекающего из мировой музыкальной культуры и вошедшего в какой форме в Ширванскую среду – очень интересные и актуальные вопросы. В статье объектом исследования стали такие темы, как исторические корни этого жанра, а также формы его использования в нашем регионе. В результате были выявлены общие и различные аспекты ширванского пишро с примерами в мировой музыкальной культуре.

Ключевые слова: пишро, пешров, ширванская ашугская среда, Шемаха, музыкальная культура, балабан, башраф, пешреф, пешрев, пешра, тарика.

ABDULLAYEVA Ilakha
BMA named after U.Hajibeyli Researcher
research laboratory,
doctoral student,

HISTORY OF THE PISHRO GENRE OF THE SIRVAN REGION ROOTS AND DEVELOPMENT

Summary

The historical area of the pishro genre of the Shirvan region of Azerbaijan is quite wide. A comparative analysis of existing variants of the genre arising from world musical culture and entering in what form into the

Shirvan environment are very interesting and relevant questions. The article focuses on topics such as the historical roots of this genre, as well as the forms of its use in our region. As a result, common and different aspects of Shirvan pishro were identified with examples in world musical culture.

Key words: pishro, peshrov, Shirvan ashug milieu, Shemakha, musical culture, balaban, bashraf, peshref, peshrev, peshra, tariga.

ABDULLA **Yalçın**
ANMU-nun "Beynəlxalq münasibətlər" kafedrası,
fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

TÜRKİYƏNİN CƏNUB-ŞƏRQ BÖLGƏSİNDƏ SOSİAL PROBLEMLƏRİN AŞIQ YARADICILIĞINDA TƏZAHÜRÜ

Qədim türk tayfalarından çıxan, aşıq sənətinin təməlini qoyan ozanlar ikitelli sazla türküler söyləməklə türk şeirinin təməlini qoymuşlar. Onlar əsrlər boyu Anadolu torpaqlarında dildən-dilə, dodaqdan-dodağa şifahi ənənəli xalq mədəniyyətinin daşıyıcısı olmuş və bu mədəniyyətin daha geniş coğrafiyaya yayılmasına səbəb olmuşlar. Dədə Qorqud simasında özlərinə müdrik ozan örnəyi görürdülər. Müxtəlif bölgələri gəzərək sosial problemlərin həllində iştirak edirdilər: küsülüləri barışdırmaq, sevgililəri qovuşdurmaq, ibrətamiz söhbətlər aparmaq və dünyanın fani olduğunu, Allah eşqi naminə yaşamağı öyrətmək və s. Urfa ozanları bu səpgidə üzərlərinə qoyulan vəzifəni sıra gecələrində icra edirlər. Onların oxuduğu türkülərdə sosial problemlərə toxunulur.

Anadolu ozanlarının "Dertli" adlanması onların şeirlərində, türkülərində kəskin sosial problemlərə toxunmaları ilə əlaqədardır. Urfa ozanı Dertli Divani öz türkülerinde bu problemlərə toxunur. O, şeirlərində insanları həmrəyliyə çağırır, haqsızlığa qarşı çıxış edir. Eyni zamanda dünyaya aldanmamaq, nəfsə qalib gəlmək, həqiqətə ərməyə çağırır insanları.

Bu cehalet yaktı gitti milleti
Gelin buna çare bulalım, canlar
Silelim gönülden kini-nefreti
Sevgi-saygı ile olalım, canlar
***
Kimse boş laflarla nara atmasın
Nefsine uyupta gönül yıkmasın
Her kafadan ayrı bir ses çıkmasın
Sözde özde birlik olalım canlar
Dertli Divani (15 ocak 1962, Kısas, Şanlıurfa),Türk Alevi halk ozanı

Başqa türkülərdə Dertli Divani üzdə dost olub arxadan daş atanlara, öz mənfəətinə şərəfini satanlara, zülm edənləri məzlumun ahının tutacağına əminliyini ifadə edir.

Çalışmadan yiyenlerin
Derimizi giyenlerin
Nice benim diyenlerin
Ne izi ne tozu kaldı…

Bizden geçinen kalleşler
Döner geri bizi taşlar
Sıvıştı yaren yoldaşlar
Ne sözü ne özü kaldı [4]

Daha bir şeirində Divani, yoxsulluq üzündən kənddə ailəsini tək qoyub qürbətə qazanc arxasınca gedənlərin problemini ortaya qoyur və aşağıdakı misralarda özünü ifadə edir:

Divani`yim nice nice
İnlerim gündüz ve gece
Bu yoksulluk bitmeyince
Gurbet benim köy senindir

Sosial məişət problemləri yumor və satirik formada Urfa yöresel türkülerde rast gəlinir. Buna misal olaraq, tanınmış bağlama ifaçısı Bedih Yolukun oğlu Naci Yolukun misralarını dilə gətirə bilərik. [1]

Çiğ köfte başım tacı
Ayran onun ilacı
Te yoğur gelin bacı
İlle de canım ciğ köfte

Bu səpkidə Bayatı formasına uyğun Şanlıurfa Yöre ekibi nümunəsini göstərə bilərik.

Kahve güğüm neylesin
Bülbül çimen neylesin
Yarı çirkin olanın
Her gün hamam neylesin

Vay vay vay vay şen
Olsun meclisimiz
Şen olsun vay vay
Şen olsun bağlamamın
Telleri vay vay

Bəzi türkülərdə dini, ilahi mövzular Peyğəmbərə və onun əhli-beytinə həsr olunmuş şeirlərdə təzahür olunur. Urfa bölgəsində insanların dinə, inanca sıx bağlılığını nəzərə alsaq, bu mövzu onların həyat tərzinin bir hissəsidir. Urfa alevilerinden olan Aşık Sefainin misraları ilə desək:

Hatice Fatime cennetin gülü
İmam Hasan içti ağu zehiri
İmam Hüseyin`in Kerbela çölü
Derdine dermanı pirden almalı
***
Musa`yı Kazım`ın darına durdum
İmamı Rıza`dan bekleriz yardım
Taki`le Naki`ye yüzümü sürdüm
On iki imamlardan medet ummalı [5]

Digər türkülerde məişət mövzusuna, sevgi-məhəbbət hisslərinə kuplet və nəqərat formasında da toxunurlar.

Esmerim biçim biçim
Ölürüm senin için
Alem bana düşmandır
Seni sevdiğim icin
Nəqərat:
Oy n`edem n`edem n`edem
Evi barkı terkedem
Yar seni alıp gidem

Urfa aşıqları Vətən, şəhid, əsgər, torpağa bağlılıq mövzularını bir çox hallarda dilə gətirirlər. Buna nümunə olaraq Mustafa Savaşın bayatısını göstərmək olar:

Cabur dağdan kuş geliyor,
Mavzer sesi hoş geliyor
Bölük-bölük giden asker
Geri dönmüş, boş geliyor [6]

Urfa sıra gecələrində müxtəlif mövzulu türkülər oxunur. Burada ozanlarla yanaşı xalq musiqisi ifaçıları toplum şəkildə oxuyur və türkülerin məzmunu xalqın səsi kimi dinləyicilərə çatdırılır. Aşağıdakı misraları buna bariz nümunədir.

Ben bu dağın ağacıyam
Hem datlıyam hem acıyam
Ben Mevlamın muhtacıyam
Gel gör beni beni aşk neyledi
Derde giriftar eyledi.

Digər nümunə olaraq Fatih Yükselmişin misralarını göstərə bilərik.

Fırat kenarında ben bir kum idim
Yağmur yağdı güneş vurdu eridim
O yarın göz bebeğinde ben idim

Fırat kenarının ince dumanı
Etrafa yayılır seher zamanı
Şimdi uzaklardan bakan ben oldum [7]

Qeyd etmək lazımdır ki, nəqərat quruluşunda oxunan şeirlər dinləyicilər tərəfindən ifaçıya dəstək olub onunla bərabər toplum şəklində oxunur. Bu da Urfa gecələrinin birlik, həmrəyliyinin bənzərsiz nümunəsidir. Xalqın içindən yaranan və əsrlər boyu yaddaşlardan silinməyən digər şeir quruluşları: bayatılar və rübailərdir. Bu şeir quruluşlarına uyğun olaraq, Dertli Divaninin misralarında biz daha çox məhəbbət, ayrılıq, qürbət hisslərini görürük:

Nazlı yarim yol göründü
Gurbet benim köy senindir
Yolumu duman bürüdü
Gurbet benim köy senindir

Ozanlar cəmiyyətdə fikir daşıyıcıları olub və bu ənənəni əsrlər boyu yaşadıblar. Ənənəvi ozanların böyük cəsarətlə bu ənənəni qoruyub saxlamaqda böyük əmək‌ləri olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, Aleviliyin bu yaxın vaxta qədər yasak olunmasının əsas səbəblərindən biri də ozan ifaçılığında xalqın acılı-şirinli problemlərinin dilə gətirilməsidir. Qoltuqlarda oturan bəzi məmurlar xalqın səsini eşitmək istəməsələr də, ozanın kəskin çağırışlarının qarşısında onlar aciz qalır və təbii ki, qəzəblənirdilər.

Rəvayətə görə Şah İsmayıl Xətai döyüşə hazırlaşdığı zaman əsgərlərdə ruh yüksəkliyi, qəhrəmanlıq hissi oyadmaq üçün aşıq-ozan dəstəsini önə çəkirdi. Sazın qırılmaz telləri qəlblərə yol açaraq, hər bir əsgərə ümid və cəsarət bəxş edirdi.

Beləliklə, Urfa dertli ozanlarının türkülerinin arxa planında yalnız sosial mühit deyil, həmçinin Vətən sevgisi, onu qorumaq fikri ifadə olunur. Bu da o deməkdir ki, ailəni, yaşadığın torpağı qorumaq, yadelli işğalçılar qarşısında dik durmaq lazımdır.

Urfa dərtli ozanlarının yaradıcılığında sosial arxa plan – gündəmdə duran problemlərin məzmununu ifadə etmək, insanların həyatında olan çətinlikləri söz ilə saz ilə yüngülləşdirmək, onlara təsəlli və ibrət dərsi verməkdir. Bu ənənə Dədəmiz Qorquddan gəlmiş və bu günə qədər saxlanılmışdır. Xalqın birliyi və mübarizliyi, problemlərə toplu halda qarşıdurmaq bacarığı əsrlərlə formalaşmışdır və ehtiyac olduğu zaman öz ifadəsini tapır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. https://edebiyatvesanatakademisi.com/siirler/detay/ille-de-canim-cig-kofte-1/30980
2. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dertli_Divani
3. http://www.ozanlar.biz/dertli-divani.html
4. http://www.turkuler.com/ozan/dertlidivani.asp
5. https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=18500
6. https://edebiyatvesanatakademisi.com/siirler/detay/cabur-dagdan-kus-geliyor/26488
7. https://edebiyatvesanatakademisi.com/siirler/detay/firat-kenarinda-ben-bir-kum-idim/29588

ABDULLA Yalçın
ANMU'nun "Uluslararası ilişkiler" departmanı,
Felsefe alanında doktora, doçent

TÜRKİYE'NİN GÜNEYDOĞU BÖLGESİNDE AŞK YARATILIŞINDA SOSYAL SORUNLARIN GÖSTERİSİ

Özet

Anadolu ozanlarının "Dertli" olarak nitelendirilmesi onların şiirlerinde ve türkülerinde sosyal konulara değinmesinden kaynaklanır. Urfa ozanı Divani, türkülerinde bu konulara değiniyor. Kendisi insanları şiirlerinde dayanışmaya davet ediyor ve adaletsizliğe karşı çıkıyor. Aynı zamanda, insanları dünyaya aldanmamaya, nefsine galip gelmeye, asıl gerçeğe ulaşmaya çağırır. Diğer türkülerde ise yüzden dost gibi görünen sırtına taş atan, kendi çıkarları için onurunu satanları ve zulmedenleri mazlumun ahının tutacağınının güvencesini verir. Başka bir şiirde de Divani, yoksulluk yüzünden köyde ailesini yalnız bırakıp yurt dışına gurbet ellere ekmek parası için gidenlerin sorununu ortaya koyuyor.

Hiciv şeklinde sosyal konularla Urfa yöresel türkülerinde daha çok karşılaşıyoruz. Bazı türkülerde dini ve ilahi konular Peygamber`e ve onun Ehlibeytine adanmış şiirlerde ele alınır. Urfa bölgesi insanlarının dine, inanca olan sıkı bağlılığını dikkate alırsak, bu konu onların yaşam tarzının bir parçasıdır.

Diğer türkülerde ozanlar hayati konulara, aşk hislerine değinirler. Vatan, şehit, asker, toprağa bağlılık konularını dile getiriyorlar. Urfa sıra gecelerinde farklı konularda türküler okunur. Burada ozanlarla beraber halk müziği sanatçıları da toplu halinde türküler söyler ve türkülerin içeriği konusu halkın sesi olarak dinleyicilere sunulur.

Anahtar kelimeler: Urfa, ozan, türkü, sosyal konular.

ABDULLA Yalcin
"International relations" department of ANMU,
PhD in philosophy, associate professor

MANIFESTATION OF SOCIAL PROBLEMS IN THE SOUTHEASTERN REGION OF TURKIYE IN THE ASHUG'S CREATIVITY

Abstract

The term "sorrowful" of the Anatolian ozans is related to the sharp social problems in their poems and folk songs. Urfa ozan Dertli Divani touches these problems in his songs. He invites people to solidarity in his poetry and opposes injustice. At the same time, calls on people to be deceived for world richness, to win the soul, to come to the truth. In other folk songs, he express his confidence in those who throw stones from the back side, those who sell their honor for their own benefit. In another poem, Divani puts the problem of those who go abroad for poverty.

Social problems are encountered in Urfa local folklore songs in satirical form. In some folk songs, religious and divine themes are reflected in poems dedicated to the Prophet and his generation. Taking into account the great commitment of people to religion and belief in Urfa, this topic is part of their lifestyle.

In other folk songs, the ozans touch on the subject of life, the feelings of love. They often express their commitment to homeland, martyr, soldier, land. Various songs on the Urfa ceremonies are song. The folk music performers, along with the singers, sings these songs, and the contents of the songs are delivered to the audience as the voice of the people.

Key words: Urfa, ozan, folk song, social problems.

ABDULLA Züleyxa
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın "İxtisas fortepiano" kafedrası,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

ANADOLUNUN CƏNUB-ŞƏRQİ VƏ AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN ÜMUMİ CƏHƏTLƏRİ

Giriş

Azərbaycan və Urfa mədəniyyətinin ortaq dəyərlərini araşdırarkən ümumilikdə Türkiyə və Azərbaycan mədəniyyətinin ortaq dəyərlərinə diqqət yetirmək lazımdır. Azərbaycanın müstəqillik qazanma-

sından (1991-ci il) az sonra bu iki ölkənin dövlətlərarası mədəni əlaqələri "Bir millət iki dövlət" prinsipinə uyğun qurulmağa başlamışdır. Lakin bu iki xalqın mədəniyyəti yüzillər boyu ortaq dəyərlərə sahibdir.

Azərbaycan və Türk xalq musiqisinə nəzər yetirərkən, buradakı ortaq nöqtələri görməmək mümkün deyil. Məsələn, ozan-aşıq sənəti Türksoylu xalqların ortaq mədəni mirası olduğu kimi bu iki xalqın da ortaq dəyəridir. Bu xalqların musiqi alətləri müqayisə ediləndə, burada bir çox bənzərlikləri görmək mümkündür. Bağlama – saz, ney – tütək, kemençe – kamança və sairə alətlərin bənzər quruluş və tembrlərini qeyd etmək lazımdı. Bu alətlərlə birgə Türkiyədə və Azərbaycanda yüzillərlə ifa olunan – zurna, balaban, qanun, ud və digər alətlər vardır. İki xalq arasında sənət əlaqələri yaxınlaşdıqca bəzi alətlər digər tərəfdə də sevilir və orkestrlərə daxil edilir. Bu mənada tar alətini misal göstərmək mümkündür, çünki son illərdə Türkiyə televiziya kanallarındakı proqramlarda orkestrlərdə (türk ifaçılar tərəfindən) tar alətində ifa edilir və Türk Musikisi Devlet Konservatuarlarında (məsələn, Gaziantep Üniversitesi TMDK'da) tar aləti dərsləri keçirilir. Yuxarıda göstərilən ortaqlıqlar əcdadların və həmçinin, müasir nəslin incəsənətə qarşı zövqünün bənzərliyini sübut edir.

Türkiyədə və Azərbaycanda musiqinin məqam-muğam özülünü qeyd etmək lazımdır. Rast, Segah, Çahargah və digər ortaq məqamlar (ladlar) xalq musiqisində və sanat müziğinde (türk musiqisinə xas janr) qohumluq ifadə edir. Müxtəlif bölgələrin ortaq mahnıları xalq musiqisinin yaxınlığının önəmli göstəricisidir. Məsələn, "Sarı gəlin", "Qubanın ağ alması" (Türkiyədə "İğdırın ağ elması" adı ilə oxunur) mahnılar bu qəbildəndir.

Tarixi qədim olan, Türkiyənin Cənub-Şərqində, həmçinin mövqeyi İpək Yolu üzərində yerləşən Şanlıurfa şəhərinin mədəniyyəti və musiqisi dünyada tanınır. Azərbaycanın da İpək Yolu üzərində olması, üstəlik Azərbaycan və Urfa türklərinin kökünün Oğuz türklərindən olması göstərir ki, bu iki coğrafiyanın mədəniyyəti arasında müəyyən bağlar, yaxınlıq vardır. Ortaq nöqtələrdən ən əsası odur ki, hər iki bölgədə mədəniyyət və sənət sahəsi tarixən inkişaf etmişdir.

Azərbaycan və Urfa xalq rəqslərinin ortaq özəllikləri

Bütün Anadoluda zəngin mədəniyyət və sənətkarlığın inkişafı ilə ən çox tanınan bölgə Urfadır. Eyni özəllik Qafqazda Azərbaycana aiddir. Bu iki bölgənin xalqının həyat tərzində və xalq musiqisində, türkülərində, mahnılarında ortaq dəyərlər vardır. Urfada yüzillərlə türklərlə birgə kürd, ərəb və digər xalqlar, Azərbaycanda isə tat, ərəb, talış, kürd, udi və digər xalqlar yaşayırlar. Müxtəlif millətlərin, milli azlıqların təmsilçiləri yaşayan bu multikultural bölgələrin musiqisində fərqli mədəniyyət izlərinə hər zaman hörmət və xoşgörü ilə yanaşılmışdır. Urfa xalq rəqslərindən (xalq rəqsi - halk oyunu) "Cezayir", "Çeçen kızı", Azərbaycan xalq rəqslərində isə "Lezginka", "Xına", "Ay lolo" kimi digər milli azlıqlara aid rəqslər vardır.

Azərbaycan və Urfa mədəniyyətində ümumi özəlliklər xalq rəqslərində də görülə bilir. Urfada əsas xalq rəqsləri bir çox növləri olan Halay rəqsləridir. Azərbaycanda Halaya bənzər rəqs Yallıdır və onun da çox növləri vardır. Yallı Naxçıvanda bütün el şənliklərində, şadlıq mərasimlərində oynanılır. Naxçıvanın Şərur rayonunun əsas yallısı "Urfanı" adlanır. Bu yallının adının haradan götürüldüyü bəlli deyil. Əzəmət, mərdlik ifadə eden hərəkətlərlə zəngin olan "Urfanı" ən qədim yallılardan biridir. Çox yavaş tempdə və kəskin hərəkətlərlə oynanılır. Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanın Cənub bölgələrində yallı rəqsinə halay deyirlər. Halayın Yallıya bənzəməsi səbəbindən bəzən Azərbaycan musiqişünasları türk Halayından danışarkən, onun tərcüməsini yallı yazırlar.

Urfa halayı və Yallının ortaq xüsusiyyətlərindən ən əsası bu rəqslərin eyni oynama tərzidi, yəni bir qrup insanın əl-ələ tutaraq oynamasıdı. Halayın başında olan adama "halay başı", yallının başında olan adama isə "yallı başı" deyirlər. Yallıda insan zəncirinin sonundakı adam "Ayaqçı", Halayda isə "Pörçük" ya da "Pöçik" adlanır. Yallıda və halayda baş və sonda oynayan hər iki adamın əlində bir yaylıq olur. [1]

Azərbaycan yallılarının xoreoqrafik məzmunu iki tərzda olur. Birincisi, bir mövzuda olan "süjetli yallılar". Bu növ yallıların xoreoqrafiyası və ifa tərzi konkret bir hekayəni tərənnüm edir. Bu yallılar "səhnələşdirilmiş" xalk rəqsləri olduğu için "oyun-yallı" adlanır. Məsələn, "Üç pəncə" adlanan yallı havasında pəncəsinin biri əzilmiş ayının axsayaraq yeriməsi rəqsin əsas hərəkətləridir. [4,14]

İkinci növ yallılara ruh halını (enerjili, cəld) ifadə edən yallılar aiddir. Qəhrəmanlığı, cəldliyi, gəncliyi ifadə edən "Sürütmə", "Şahbuz", "Yellicə" və digər "rəqs-yallılardır". [4,14]

Eyni konsepti Urfa halaylarına da aid etmək mümkündür. "İki ayak" halayını "oyun-halay" adlandırmak mümkündür. "İki ayak" rəqsi adını ayağın iki dəfə önə vurulmasından almışdır. Bu rəqsin yaşlıların danışdığı bir hekayəsi vardır. Kasıb bir uşağın yaxın adamı evlənməlidir, amma uşağın ayaqqabısı

yoxdur. Anası oğlunun üzülməməsi üçün bir cüt corab hörməyə qərar verir, amma o qədər yoxsuldurlar ki ana ikinci tayı hörməyə yun tapa bilmir. Uşaq toya tək corabı giyərək gedir və corabsız ayağın görünməməsi üçün corab geydiyi ayağını ön plana çıxardır. Belə rəqs tərzi ətrafdakıların xoşuna gəlir və o gündən bəri bu rəqsin "İki ayak" adıyla oynandığı deyilir. [2,7]

"Rəqs-halay" növünə ağır templi "Girani" rəqsi, sadə amma çox ritmik hərəkətlərlə oynanılan "Düz" rəqsi, zəngin bölgənin bir çox özəlliyini daşıyan, qardaşlığı və sevgini tərənnüm edən "Terge" və başqa halaylar aiddir. [3]

Musiqi alətlərinə gəlincə, Şanlıurfa halayları davul və zurna ilə ifa edilir. Azərbaycan yallıları da zurna və nağara ilə ifa edilir.

Urfa musiqisinin digər janrları

Urfada dini musiqi çok inkişaf etmişdir və o bölgədə "Çifte" adlanır. Çifteler, digər bölgələrdəki təsəvvüf musiqisindən fərqli olarak cəld, coşqulu, ritmə əsaslanır və mahnılar qrup halında ifa edilir. Eyni zamanda bu məclislərdə ritmik müşayiətsiz uzun hava tərzində solo ifalar da olur və onlara "tek" deyirlər. Çiftələrə nəzər salsaq bunların Rast, Segah, Mahur və başqa məqamların üzərində oxunduğunu görmək mümkündür. Ümumiyyətlə, çiftələrə dəf aləti ilə müşayiət edilir. [3] Göründüyü kimi təsəvvüf musiqisi məclislərinin yuxarıdakı xüsusiyyətləri ilə Azərbaycandakı muğam məclislərinin ümumi cəhətlər vardır.

Muğam məclislərinin Urfa musiqi məclisləri ilə ortaq tərəfləri çoxdur. Bunlar urfalı bəstəkar, musiqişünas Halil Altıngözün bu məclislər haqqındakı fikirlərindən bəlli olur: "Urfada müzik meclislerinde makam geleneği önem arz eder. Genellikle Hüseyni veya Rast makamıyla başlanır ve mutlaka eser aralarında büyük şairlerden Fuzuli, Nabi, Baki, Galip, Fehim gibi şairlerin divanlarından gazeller okunur. Urfa musiki meclislerinde genellikle Uşşak, Mahur, Çargah, Segah ve diğer dizilerde uzun havalar, türküler, şarkılar icra edilir. Urfa'da gazeller genellikle Uşşak, Hicaz, Kürdi, Navruz, Rast, saba ve Segah dizilerinde icra edilmiştir. Gazellere, sazların taksimiyle (instrumental improvizasiya) başlanır ve gazelin mertebeleri değişik sazlarla kısa taksimler yapılarak gösterilir, akabinde gazelhan okumaya başlar. Gazellerin bütün mertebelerinin okunabilmesi için gazelhanın ses rejistirinin çok geniş olması gerekir. Çünkü gazellerdeki ses aralığı çok geniştir. Gazelhanın gazelin sözlerinin manasını da bilmesi gerekir. Yine gazellerdeki en ufak bir telaffuz farkı, güftedeki manayı tamamıyla değiştirebilir." [3]

Urfa musiqi məclisləri XX əsrin ortalarına qədər evlərdə, sonra isə daha çox kamera musiqisi salonlarında təşkil olunan muğam məclislərinə bənzəyir. Altıngözün yuxarıda qeyd olunan son iki cümləsi muğam ifaçılarına da birəbir aiddir. Bu məclislərdə muğam üçlüyü – xanəndə, tar və kamança muğam dəstgahları ifa edir. Bu günə qədər muğamlar Fizuli, Nizami və digər qəzəl şairlərinin qəzəlləri üstündə oxunur. Xanəndənin qəzəlin sözlərini çox yaxşı bilməsi və anlaması lazımdır ki tələffüz mükəmməl olsun.

Ozan – aşıq ənənəsi

Türk dünyasının ortaq dəyəri olan ozan-aşıq yaradıcılığı Azərbaycanda və Anadoluda bu günə qədər davam edir. Türk xalq ozanları bağlama, Azərbaycanda isə aşıqlar saz ilə çıxış edirlər. Ozanlar xalqın problemlərini dilə gətirir, din, ölüm, həsrət, sevgi və sair mövzularda əsərlər ortaya qoyurlar. Türk folklorşünas Erman Artun da Anadolu aşıqlarına aid eyni düşüncələrlə qeyd etmişdir ki, Aşık edebiyatı, kendisini besleyen bütün kaynakların yönlendirmesi ve mutlak güzelliğe ulaşma çabası ile ilahi aşkı dinitasavvufi şiirlerle yüceltir, günlük yaşamın özelliklerini ve beğenisini över, acılarını dramatik dille vurgular, toplumsal ve kişisel çarpıklıkları taşlamalarıyla gözler önüne serer. Anadolu insanının dünya görüşünün yanı sıra estetik modeller de bu ürünlerde temsil edilir. [5,1120]

Eyni sözləri Azərbaycan aşıqlarına aid etmək olar. Aşıq Ələsgərin "Dünyada" qoşması ilə Dertli Divaninin "Yaşanılası dünya" əsərinə baxsaq, burada həyata tənqidi nöqteyi-nəzərdən yanaşmanı görmək mümkündür. Divani müşahidə etdiyi dünyanın maddiyatçı qaydalarının dünyanı nə hala qoyduğunu ifadə edir və hər şeyin müvəqqəti olduğunu dilə gətirir. Aşıq Ələsgər isə insanın nəfsinə aldanmasını tənqid edərək gəncliyin, zənginliyin, təkəbbürün müvəqqətiliyini söyləyir.

Dertli Divani	**Aşıq Ələsgər**
Yaşanılası dünyanın Ne tadı ne tuzu kaldı Ömür denen şu zamanın Çoğu gitti azı kaldı	Qafil dilim, bu nə yoldu tutubsan, Sərf edirsən nə kamaldı dünyada. Dövlətə güvənib, gül tək açılma, Çox sənintək güllər soldu dünyada.
Çalışmadan yiyenlerin Derimizi giyenlerin Nice benim diyenlerin Ne izi ne tozu kaldı	Guşumda sırğadı, sinəmdə dağdı, Ağıllı unutmaz, necə ki sağdı: Dövlətdən qismətin beş arşın ağdı, Çəkdiyin qovğadı, qaldı dünyada.
Bizden geçinen kalleşler Döner geri bizi taşlar Sıvıştı yaren yoldaşlar Ne sözü ne özü kaldı	Fələk bərhəm edib çox nizamları: Söndürüb zülmilə yanan şamları. Hayıf cavanların gül əndamları, Mara-mura qismət oldu dünyada.
Dertli Divani'nin varı Canandır canın öz yari Geçti bu devrin baharı Ne yazı ne güzü kaldı	Yığılar məxluqat, qurular məhşər, Boyunlarda kəfən, əllərdə dəftər, Onda vay halına, yazıq Ələsgər, Özün getdin, sözün qaldı dünyada. [6,43]

Azərbaycan müstəqillik qazandıqdan sonra türk musiqisinə müraciət edən sənətkarların sayı artdı. Yetmiş illik həsrətdən sonra müğənnilərimiz heç bir senzura olmadan sevdikləri türk mahnılarını ifa etmək fürsətini yaxaladılar. Belə bir maraq nəticəsi olaraq Azərbaycanın xalq artisti Brilliant Dadaşova 1995-ci ildə urfalı müğənnilərin (Seyfettin Sucu, İbrahim Tatlıses və b.) repertuarından "Züleyxa" mahnısını [7] oxumuş və klip çəkdirmişdir [8]. Mahnı bu günə qədər onun repertuarında ən sevilən əsərlərdən biridir. Əsərin sözləri və melodiyası dəyişdirilməmiş, lakin ritmi, müşayiəti, forması dəyişdirilərək sanki yeni bir mahnı ortaya çıxmışdır.

Nəticə olaraq qeyd etmək lazımdır ki, Anadolu və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti arasında aydın görülə bilən bağlar var. Lakin bunlarla bərabər ilk baxışdan görünməyən, lakin araşdırmalar nəticəsində ortaya çıxan ortaq dəyərlər, ortaq nöqtələr vardır. Hər iki coğrafiyanın insanları multikultural həyat tərzi sürür. Onlar bütün çətinliklərə rağmən yüzillər boyu xalq musiqisini yaşada bilmişlər və sahib olduqları musiqi janrlarını inkişaf etdirmişlər.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80852/sanliurfa-halk-oyunlarina-genel-bir-bakis.html
2. Kaya, Faruk; "Şanlıurfa halk oyunları hakkında özet bilgiler" http://www.urfakultur.gov.tr/Eklenti/22378,urfa-halk-oyunlari.pdf?0
3. Altıngöz, İ.Halil; "Urfa müziği hakkında" http://www.urfakultur.gov.tr/Eklenti/22148,urfa-muzigi-hakkinda.pdf?0
4. Bəhmənli, Rauf (2018); *Azərbaycan yallıları;* Mütərcim, Bakı. 140 s.
5. Türkler ansiklopedisi. Cilt 11. Artun, Erman (2002); "Aşıklık geleneği ve aşık edebiyatı"; Yeni Türkiye Yayınları, Ankara. 2019 s.
6. Aşıq Ələsgər (2004); *Əsərləri*; Şərq-Qərb, Bakı, 400 s.
7. https://www.youtube.com/watch?v=Kcctvxcpp7Q
8. https://www.youtube.com/watch?v=JI3i2tpJhJQ

ABDULLA Züleyha
BMA'nın U. Hacıbeyli'nin adını taşıyan "Özel Piyano" kafedrası,
Sanat Çalışmaları Felsefe Doktoru, Doçent

GÜNEYDOĞU ANADOLU VE AZERBAYCAN MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN GENEL YÖNLERİ

Özet

Güneydoğu Anadolu'da kültür ve sanatın gelişimi ile en çok tanınan yöre Şanlıurfa'dır. Aynı özellik Kafkasya'da Azerbaycan'a aittir. Bu iki bölgenin halkının hayat tarzında ve halk musikisinde, türkülerinde ortak değerler vardır.

Azerbaycan ve Urfa kültüründe ortak özellikler halk oyunlarında izlenebilir. Urfa'da esas halk oyunları çok çeşitli Halay oyunlarıdır. Azerbaycan'da Halaya benzer oyun "Yallı"dır ve onun da çok çeşitleri vardır. Yallı, Nahçıvan yöresinde tüm etkinliklerde icra edilen esas halk oyunu türüdür. Belirtmek gerekir ki Azerbaycan'ın Güney bölgelerinde Yallı oyununa Halay denir. Halay ve Yallı'nın ortak özelliklerinden en esası bu oyunların aynı icra tarzıdır, yani bir grup insanın el ele ve omuz omuza vererek dansıdır. Halayın başında bulunan kişiye "halay başı", Yallının başında bulunan kişiye ise "yallı başı" denir. Yallılar mezmuna göre iki tarzda oluyor. Birincisi bur olaya adanmış yallılar, ikincisi ise ruh halini (ağır, enerjili vesaire) ifade eden yallılar. Aynı konsept Urfa halaylarına aittir. Birinci tarza Urfa'da "İki ayak", "Kımıl", "Teşi", "Dinge" gibi oyunlar, Azerbaycan'da "Dırgoyu", "Üç pençe" yallıları aittir.

Urfa halk ozanları bağlama ile, Azerbaycan'da ise aşıklar saz aleti eşliğinde deyişler söylerler. Ozanlar ve aşıklar halkın sorunlarını dile getirir ve ölüm, özlem, sevgi vesaire konularda eserler verirler.

Anahtar kelimeler: Azerbaycan, Urfa müziği, türkü, oyun, ozan.

ABDULLAH Zuleikha
Department of Special Piano, BMA named after. U.Hajibeyli,
Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor

COMMON FEATURES OF THE MUSICAL CULTURE OF SOUTHEASTERN ANATOLIA AND AZERBAIJAN

Abstract

Looking all over the Southeastern Anatolia, Shanliurfa is the most well-known region for culture and art development. The same can be said of Azerbaijan in the Caucasus. These two communities have common values in their life style and folk music. The most prominent of the common points – the culture and arts of these two regions are developed.

It is known that the main folk dances in Urfa are various Halay dances. In Azerbaijan the dance of similar style is Yalli and it has many kinds. Yallı is the main folk dance performed in all events in the Nakhchivan region. It should be noted that in the southern regions of Azerbaijan Yalli dance called Halay.

In Urfa the ozans and in Azerbaijan the ashugs perform with saz accompaniment. They voice the problems of the people and give works on matters of life: death, longing, love and so on. The Azerbaijani schools of ashug are mainly in Tovuz, Borchalı, Gence-Shemkir, Shirvan, Garabag, Tabriz and Urmiya regions.

Keywords: Azerbaijan, Urfa music, folk music, dance, ozan.

АЛИЕВА Лала
БМА им. У.Гаджибейли
старший преподаватель кафедры
«Фортепиано, орган и клавесин»,
доктор философии по искусствоведению

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РОЛИ ЛИЧНОСТИ КОМПОЗИТОРА О.ЗУЛЬФУГАРОВА В МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ АЗЕРБАЙДЖАНА

Музыкальное воспитание и музыкальное искусство способствуют развитию духовной культуры, творческих способностей, влияют на формирование мировоззрения и играют, таким образом, важную роль в воспитании подрастающего поколения. В системе массового музыкального воспитания существует много разных форм искусства. Важное место здесь занимает детское хоровое исполнительство. Это уроки музыки в общеобразовательных школах, детские хоровые студии, хоровые отделения в детских музыкальных школах и школах искусств, внеклассная работа – хоровые кружки, вокальные ансамбли, которые становятся важным средством осуществления главной цели – воспитания подрастающего поколения. Создание хорового коллектива – одна из главных форм работы по музыкальному воспитанию. Хоровые студии – одна из форм приобщения детей к хоровому пению. В задачи хоровых отделений в музыкальных школах входит привить детям инте-

рес и любовь к хоровому искусству, подготовить наиболее одаренных детей к поступлению в профессиональные учебные заведения. Формирование гармонически цельной личности – главная цель организации музыкального воспитания детей. Пение в детском хоре – это элемент эстетического воспитания. Знакомясь с музыкой, ребенок чувствует характер, настроение, проявляет отношение к услышанному произведению, учится сравнивать, оценивать музыкальные явления, совершенствует музыкальные способности, слух, творческое отношение к окружающему миру.

Подбор репертуара – сложная и ответственная задача руководителя, над которой он должен работать повседневно и тщательно продумывать, какие произведения необходимо готовить к разным видам выступлений: к отчетному концерту или концерту, посвященному какому-либо празднику, юбилею.

«Дети, молодежь своим образованием, своей волей, способностями, талантом, применяемым во всех сферах жизни, смогут обеспечить счастливое будущее независимого Азербайджана. Я уверен в этом, и сегодня, глядя на талантливых, красивых детей, в целом повсюду в Азербайджане видя талант, знания и желания детей, я очень радуюсь. Радуюсь потому, что для меня будущее Азербайджана, может быть, дорого больше, чем для другого гражданина Азербайджана. Поэтому я радуюсь и верю, что дети, наши малыши, сегодняшняя молодежь Азербайджана в будущем станут уважаемыми, достойными гражданами Азербайджана, будут защищать независимый Азербайджан, развивать его, вести вперед и возвышать», – говорил великий человек и президент Азербайджана Гейдар Алиев.

Азербайджанская музыкальная культура вступила в шестидесятых годах в новую фазу развития. Это был период рождения новых опер, балетов, оркестровой музыки, а также музыкальных произведений для детей.

Народная музыка оказывала влияние на творчество композиторов очень ощутимо. Частью азербайджанской музыкальной культуры стали массовые песни, а одной из сфер, где прочно укоренилась песня, стало творчество для детей и о детях. К музыке для детей обращались У.Гаджибейли, А.Зейналлы, К.Караев, Ф.Амиров. С.Рустамов, Р.Гаджиев, Д.Джангиров, Т.Кулиев и другие азербайджанские композиторы. Долгие годы своего творчества посвятил детям замечательный композитор Октай Зульфугаров. Ребёнок для этого композитора и человека – всегда центр притяжения. Очень много времени он отдал детскому творчеству, сочинением для детей и работе с ними. Постоянно работая с детскими хоровыми коллективами, которые функционировали уже в шестидесятых годах, композитор организовал детский театр «Тумурджук» и «Тумурджук 2», затем «Айсель», создал детский песенный репертуар.

Им написано огромное количество песен для детей, которые представлены в сборниках:

«Мои первые песни" – 20 песен (1958)
«У меня телефон» – 10 песен (1964)
«До,ре,ми,фа,соль» – 15 песен (1966)
«Звучи, горн" – 20 песен (1968)
«Свирель" – 24 песни (1972)
«Ушаг махнылары» – (1972)
«Тумурджук» – 22 песни (1978)
«Тумурджук 2» – (1982)
«Махны челенги" – (1996)
«Охуюр Айсель» – 200 песен
«Охуюр Бяновше» – 5 хоровых песен

Организованные О. Зульфугаровым детские коллективы пользовались широкой популярностью, часто выступали по радио и на телевидении, в разных городах страны проходили их концерты. Композитор посвятил этой работе центральное место в своём творчестве, неустанно работал в этой сфере. Он находил свой индивидуальный почерк и передавал своё отношение к окружающему миру доступными детскому мышлению образами. В его творчестве всегда чувствуется, как горячо композитор любит детей и как он трепетно относится к такому важному периоду жизни, как детство. Неудивительно, что дети отвечали ему взаимностью. При этом музыка О.Зульфугарова отличается жизнерадостностью, яркой и светлой струёй проникает она в детскую душу.

Композитор сам был человеком, увлекающимся живописью, поэзией. Он часто очень образно с помощью музыки обрисовывает в своих детских песнях персонажи из окружающей жизни. Некоторые песни он сочинил и по просьбам детей.

Педагоги и воспитатели школ и детских садов Гянджи, Сумгаита, Нахчывана, Мингечевира, Агдама, Шуши, Хачмаса просили повторно передавать выступление ансамбля «Тумурджук», присылать им тексты и ноты исполняемых песен. Композитор получал огромное количество писем от родителей, которые обращались к нему с просьбой принять детей в коллективы. Министерство образования тоже откликалось на деятельность композитора и всегда отмечало его заслуги. Выходили публикации о театре "Тумурджук" (Р.Сафаралибековой, 1982 г.), очерки и телепередачи, газетные статьи ("Бакы" 2 мая 1979 г., Азербайджан генджляри 21 апреля 1981 г.). Особенно хочется отметить статью Гаджи Бабаева "Созвездие маленьких талантов" (3 октября 1980 года). Она была посвящена четырнадцатой международной конференции "Музыка для детей", проведённой в Варшаве. Внимание также привлекло выступление самого композитора, заслуженного деятеля искусств Азербайджана.

Детский музыкальный театр "Айсель" появился вслед за первым театром "Тумурджук". Это был очень популярный коллектив, и о нем много рассказывали на страницах газет "Бакинский рабочий", "Вышка", "Молодёжь Азербайджана".

Композитор не просто работал, он проживал отдельную жизнь с детьми, часто общался с ними. Заметную роль в успехе детского творчества играла Лейла, дочь О. Зульфугарова. Талантливая девочка участвовала во многих концертах, выступала на телевидении в разных городах нашей страны, а также на гастролях детских хоровых коллективов. Об этой неповторимой девочке много было написано в газетах, а также был снят фильм "Лейла и ее друзья" (Творческое объединение "Азербайджантелефильм", 1972 год). Позже российским телевидением был снят фильм "Здравствуй, Лейла", рассказывающий о Лейле и ее отце. Большой детский хор образовался из воспитанников детских садов и начальных классов школ.

Много музыки пишет композитор к спектаклям Детского кукольного театра, а также к представлениям Театра юного зрителя: «Прекрасная Фатима» на либретто Мирвари Дильбази, «Отважные космонавты» на либретто Тофика Муталлибов, а также «Часы с кукушкой», «Заячий суд», «Новогодняя сказка». Им также была сочинена музыка к мультфильмам "Джыртдан", "Лев и Заяц", "Медведь и Мышь", "Сила мастерства". В 1964 году на основе молдавской сказки "Кот и Воробей" О.Зульфугаровым была создана одноактная опера для детей (по либретто Т.Эльчина).

Сказка в творчестве композитора заняла заметное место. На основе народной сказки была написана оперетта «Шенгюлюм, Шунгюлюм, Менгюлюм» (либретто Рамиза Гейдара, 1974 г.). Переведенная на русский язык под названием "Озорные козлята" (перевод Лоташа), оперетта идёт и на русском языке.

Опера-балет «Девочка-звездочка» рассказывает о мечте детей, о полётах в космос. Воспитывая доброго и справедливого человека, музыка О.Зульфугарова несёт в себе веру в жизнь, в доброту, в любовь, в справедливость. В воображении детей реальность переплетается с чудесами. Ведь чудо – это воплощение мечты.

На основе народной сказки также написана опера "Лесная сказка", где героем является Мальчик-с-пальчик – Джыртдан, спасающий своих друзей от чудовища-Дива.

Вслед за другими по мотивам народной сказки «Мелик Мамед» в театре была поставлена новая сказка – балет «Волшебное яблоко». Работа над ним была завершена в 2013 году.

Музыкальная сказка входит в жизнь ребенка с самого раннего возраста и сопровождает его на протяжении всего детства, а часто и остается с ним на всю жизнь. Она является одной из наиболее наглядных форм художественного отражения жизни, основанной на восприятии мира через образы. Музыка может быть фоном, на котором развивается действие, музыка помогает войти в нужное эмоциональное состояние, музыка сопровождает все ритмические действия от простейшей игры до сюжетного постановочного танца и, конечно же, музыка помогает ярче представить сказочные персонажи. Весь музыкальный материал, с которым ребенок встречается на протяжении спектакля, развивает музыкальную память.

Музыке О. Зульфугарова можно дать бесконечное множество разноплановых характеристик. Но самое главное, что привлекает всегда в музыке О.Зульфугарова, – это жизненный свет, прони-

зывающий все творчество композитора. Попав под живительные лучи этого света, юные музыканты сразу же ппринимают творчество О.Зульфугарова, искусство которого несет радость всем, кто с ним соприкасается, – и взрослым, и юношеству, и детям. Творчество О.Зульфугарова оказало заметное и плодотворное влияние на развитие азербайджанской музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа /под ред. Л.А.Баренбойма, Л. 1980
2. Сухомлинский В.А. « О воспитании» М.,1985
3. Назайкинский Е.В. «Оценочная деятельность при восприятии музыки» //«Восприятие музыки» М., 1980

Резюме

В представленном кратком обзоре автор рассказывает о роли в музыкальной и общественной жизни выдающегося азербайджанского композитора Октая Зульфугарова, значительная часть творчества которого посвящена детям. Творчество О.Зульфугарова оказало значительное влияние на развитие азербайджанской музыки в этой области.

Ключевые слова: Азербайджан, О.Зульфугаров, дети, развитие.

ƏLİYEVA Lalə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
“Fortepiano, orqan və klavesin”,
kafedrasının baş müəllimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

BƏSTƏKAR O.ZÜLFÜQAROV ŞƏXSİYYƏTİNİN AZƏRBAYCANIN MUSİQİ VƏ İCTİMAİ HƏYATINDA ROLUUN BƏZİ ASPEKTLƏRI

Xülasə

Təqdim olunan qısa icmalda məşhur azərbaycan bəstəkarı Oktay Zülfüqarovun musiqi və içtimai həyatında böyük rolundan bəhs edilir. Bəstəkarın yaradıcılıq böyük hissəsi uşaqlara həsr edilmişdir. Uşaqlara göstərdiyi qayğı və diqqət buqün də davam etməkdədir. Onun bu sahəyə göstərdiyi xüsusi diqqət nəticəsində Azərbaycan musiqisi inkişaf mərhələsinə qoymuşdur.

Açar sözlər: Azərbaycan, O.Zülfüqarov, uşaqlar, inkişaf.

ALIEVA Lala
BMA them. U. Hajibayli
senior lecturer of the department
"Piano organ and harpsichord",
PhD in Art History

SOME ASPECTS OF THE ROLE OF COMPOSER O. ZULFUGAROV’S PERSONALITY IN THE MUSICAL AND SOCIAL LIFE OF AZERBAIJAN

Summary

In presented above brief review the author tells us about famous Azerbaijani composer. Majority of his life and work was dedicated to children. O.Zulfuqarov was a human with a bright personality, who did a lot for the musical culture development.

Keywords: Azerbaijan, O.Zulfuqarov, children, development.

АМИРОВА Джамиля
БМА им.Узеира Гаджибейли
преподаватель кафедры
«Специальное фортепиано»,
диссертант

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ДЖАЗОВОМ ИСКУССТВЕ ВОСТОКА (НА ПРИМЕРЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИЙ ФАЗИЛЬ САЯ И ИСФАРА САРАБСКОГО)

Джазовая исполнительская культура в Азербайджане давно занимает весомое место среди многих исполнительских искусств. Начиная с 1990-х годов в истории отечественного джаза открывается новая эра, которую можно назвать «постсоветской» и которая служит решающим звеном как в развитии отечественных джазовых традиций, так и в выдвижении новых джазовых направлений и идей.

С 2000-х годов в плеяду нового поколения исполнителей вписывается И.Сарабский, который достойно представляет азербайджанский джаз за пределами страны. Достаточно назвать два факта в связи с его деятельностью – первую премию на конкурсе пианистов в Монтрё (2009) и включение Хэрби Хенкоком азербайджанского пианиста в общество «Друзья Хенкока». Остаётся также добавить, что Сарабский давно представляет страну в престижных джазовых фестивалях.

С провозглашением Турецкой Республики в 1923 году в музыкальную культуры страны стали проникать звуки джаза, появились первые джазовые оркестры, американские джазовые коллективы, транслировались записи американских джаз-бэндов на радио. Гастроли знаменитых музыкантов – трубача Диззи Гиллеспи и пианиста Дэйва Брубека, привлекали внимание любителей джазовой музыки.

В процессе формирования джазовой культуры наметилось два направления. Первое связано с именем гитариста Ондер Фоджана, который исполнял преимущественно придерживаясь джазовых стандартов американских исполнителей.

Второе направление представляло собой синтез джазовых элементов с фольклором турецкой народной музыки. В связи с этим стоит подчеркнуть эклектичность музыкального языка Турции, вобравшего в себя источники народной музыки Балкан и Средиземноморья.

Среди наиболее ярких и разносторонних музыкантов современности можно назвать: перкуссиониста Окая Темиза, пианиста и саксофониста Туна Отенель, Эркана Огура, мастера разнообразных струнных инструментов, играющего со своим трио Telvin, барабанщиков на традиционных турецких барабанах дарбукка Хикмета Йилдырыма и Эрдема Эрола, состав гитариста Ондера Фоджана совместно с братьями Шаллыэль[1] [1].

На рубеже XX-XXI веков среди артистов и музыкальных деятелей Турции выдвинулся **Фазиль Сай** (1970), который заявил о себе как пианист академической музыкальной традиции, а также как автор своеобразной фортепианной музыки. Являясь равным музыкальным представителем Турции и Европы, Фазиль Сай очень часто синтезирует в своём творчестве традиции классической и джазовой музыки. Используя различные средства музыкальной выразительности, он вкладывает новое содержание в уже известные композиции, выявляет их новое эмоционально-образное настроение.

---

[1] *Последние двадцать лет активно развивается сотрудничество в сфере джазовой культуры между Азербайджаном и Турцией, которое выражается в обмене и совместных гастролях музыкантов во время Стамбульского и Бакинского Джаз-Фестивалей, а также в отдельных выступлениях и тематических концертах с участием джазменов. Особая в этом заслуга и роль принадлежат продюсерскому агентству «Premier Ltd Art Management», возглавляемому музыковедом Назакет Касимовой, и Baku Jazz Center. созданному меценатом Нури Ахмедовым. Благодаря приглашению таких музыкантов, как Тимуджин Шаин, Ондер Фоджан, Эсра Далфидан и др. исполнителей, сложилась благоприятная культурная платформа для сотрудничества обеих стран.*

Оригинальная реализация исполнительского замысла воплощается через преобразование метроритмической системы и через такие элементы музыкально-выразительных средств, как динамическое разнообразие, многообразные модификации темпа и агогические отклонения, офф-битовая джазовая ритмическая пульсация, использование *tempo rubato* как важного элемента драматургического настроения и образа. Всё это раскрывает творческую личность исполнителя-интерпретатора.

Среди джазовых интерпретаций особо выделяются «Вариации Паганини для фортепиано» (1988)[1]. В основе лежит скрипичный Каприс №24 ля минор Н.Паганини. Цикл состоит из темы и шести вариаций, каждая из которых является отсылкой к определённому стилю джаза.

Основная тема по строению представляет собой квадратный период (4+4), а по фактуре – сочетание октав в партии левой руки, представленных гармонической последовательностью в соотношении: t-D-t-D-D→S-D→III-II7-K64-D7-t, и основного скерцозного мелодического рисунка в верхнем регистре. В общей фактуре основной темы чёткая акцентировка опорных мелодических тонов обрамляет композицию, а динамичные штрихи придают широкий размах всему образу и контрастность элементам музыкального языка.

Пианист на одном дыхании представляет шесть различных по стилю импровизаций на тему Каприса, которые, несмотря на различие стилей, объединены общей чертой – академическим почерком исполнителя-автора.

В I вариации органически сплавлены исполнительская манера классиков и беглая, стремительная образная сфера рэгтайма. Тема отличается яркой выразительностью и по стилю напоминает регтаймовские композиции Скотта Джоплина, Джелли Ролл Мортона. Также стоит подчеркнуть наличие постоянного *драйва* в сопровождении левой руки, что придаёт повествованию непрерывность в *технике страйд-пиано*, столь характерной для этого стиля (сочетание басового звука и аккорда). Со второго предложения темы лёгкий и стаккатный рэгтайм переходит в гибкий, пластичный свинг[2], благодаря чему мелодия отличается образным разнообразием.

II вариация отличается размахом и широтой повествования, так как фактурные изменения привносят элемент токкатности, а гибкий, острый ритм характерен для стиля фанк.

III вариацию сам автор отмечает как румбу. Музыкальный рисунок в первом построении композиции фактурно выражен цепочкой октав в басовой партии и мелодией, которая чётко акцентируется на слабую долю такта, что создаёт характерную джазовую синкопность. Немалую роль здесь играют штрихи как выразительная сторона характера последовательности звуков. Тема приобретает объём и художественное богатство благодаря сочетанию октавных последовательностей и педали, которая выступает как дополнительный колористический элемент в структуре композиции.

Метроритмическая модель, представленная пианистом, относится к группе латиноамериканских ритмов, таких как румба, чачача, самба, мамбо и др. Румба, как один из самых ярких и выразительных танцев Кубинской музыки, очень часто используется джазовыми музыкантами. В связи с этим можно упомянуть композиции: Чик Кориа («Armando's Rhumba)», Рафика Бабаева (импровизации на темы оперетты «Куба-любовь моя» Рауфа Гаджиева), Эмиль Ибрагим Мамедова (композицию на песню «Зибейда» Тофика Кулиева).

IV вариация – официально названная **Andante İmprovisatione** – стилизация под джазовую лирическую свободную балладу, характерную для стиля кул-джаз. Интонационные вздохи, подчёркнутые выразительными гармониями и акцентуацией баса, являются главной смысловой опорой всего импровиза, а также инвариантом гармонической схемы первообраза темы – классических каприсов Паганини.

Moderato (Cool) – V вариация, официально является отсылкой к стилю «кул-джаз». Но это образно поверхностная сторона и видимость данной композиции, в которой так ярко проступают черты ритм-энд-блюз и бэгин и на первый взгляд нет характерной лирики и холодности стиля кул-джаз. В интерпретации Фазиля Сая присутствует присущие этому стилю изменения: фактурные и динамические и т.д. Интонационные оттенки звука подчёркиваются чёткой акцентуацией опорных звуков мелодического материала, а ритмическое единство и штрихи соединяют элементы музы-

---

[1] *Данная композиция официально представлена в компакт-диске «Black Earth», созданном в 2016 году.*

[2] *Swing – направление джазовой музыки, возникшее в 1930-х годах и наиболее широко представленное в исполнительской практике «больших оркестров» (биг-бендов).*

кальной фразы воедино. Фразировка приобретает образно-смысловое значение, которое влечет за собой новое прочтение характера, содержания и стиля музыкальной темы.

VI вариация (Свинг) – эта очень краткая и лаконичная по форме и содержанию вариация выступает заключительным номером в джазовом цикле. Фактура композиции построена по принципу сопоставления двух гармонически контрастных элементов, первый из которых выражен цепочкой шестнадцатых, а второй – акцентированными аккордами в дальних регистрах. Особенно стоит подчеркнуть такую манеру исполнения Ф.Сая, как использование тремоло в дальних регистрах, агогические отклонения в сторону ускорения, которые являются данью уважения пианистам эпохи «свинг», именно здесь чувствуется связь с творчеством А.Тейтума, Э.Гарнера и Д.Эллингтона.

Среди молодого поколения музыкантов **Исфар Сарабский (1989)** является одним из перспективных джазовых пианистов Азербайджана. Разноплановость выразительных средств и эстетическая утончённость пианиста, спектр его художественно-образных средств характеризует его как продолжателя традиций прошлого и новатора в джазовом пианизме.

Владея в совершенстве искусством выразительности звука, он умеет раскрыть внутреннее содержание джазового стандарта и создать чёткий, яркий художественный образ. Используя нужные тембровые краски, он наполняет звуковую палитру разнообразными звуковыми сочетаниями и тонко ощущает их.

Анализируя стиль и манеру исполнения И.Сарабского, можно выделить отличительные черты его пианизма – это пластичность пианистической фактуры, умение раскрыть мелодический каркас мелодии, использование различных градаций звука, способность сочетать звуковые особенности тембра различных групп инструментов.

Стараясь синтезировать достижения современной музыки и джазового пианизма, он сохраняет национальные черты и специфику интонирования национальной музыки. Умение исполнителя ясно представить форму музыкальной композиции выражается правильной фразировкой и логически осмысленной образной и смысловой структурой составных частей. Одна из ярких черт в построении Исфаром Сарабским композиционной структуры заключается в его способности сочетать тембральные возможности музыкальных инструментов. Его способность показать на первом плане лучшие черты того или иного инструмента создаёт утончённые звуковые и композиционные сочетания.

«Déjà vu». Композиционная и мелодическая структура напоминают джазовую импровизацию пианиста Дэйва Брубека «Браденбургские ворота» (1965). Сочетание джазовой композиции с элементами академической музыки (использование оркестровых инструментов) и стилизация являются отсылкой к «третьему течению» в джазовой музыке.

Вступление состоит их двух крупных разделов. Первый является отсылкой к композициям эпохи импрессионизма Клода Дебюсси и Мориса Равеля (на примере прелюдий «Послеполуденный отдых Фавна», «Девушка с волосами цвета льна», фортепианной сюиты «Ночной Гаспар»). Это выражено в переливчатых нисходящих практически невесомых и лёгких пассажах. Мягкое туше пианиста раскрывает пейзажные картины пастельных тонов, напоминающие зыбкие образы рассвета. В фактуре можно заметить скрытое голосоведение, в котором опорные тоны мелодии являются лейтмотивом темы, создающей иллюзию вечного движения.

Во втором разделе мелодия вступает на сильную долю такта с лёгким чувством свинга и акцентом на последнюю долю такта, красочные аккордовые сочетания и репетиции в левой руке придают настороженный характер. Ритм-секция дополнена струнными инструментами (скрипка, виолончель), что обогащают фактуру и добавляет мелодраматический эффект.

Тема представлена в двух вариантах (А1, А2) и благодаря различным тембральным краскам она звучит обновлённой как с гармонической, так и с мелодической точки зрения. Тема состоит из нескольких разнохарактерных построений. Первое построение отличается напряжённым характером и построено на чётком метроритмическом рисунке, который поддерживает ударная секция. Второе построение романтичное, воздушное и звучит в унисон со струнными. Следует подчеркнуть ритмическую функцию барабанов – смена ритмического рисунка у пианиста сочетается с триольным сопровождением и сменяется на сочетание большого барабана на сильную долю и малого барабана на слабые доли. Экспозиционный раздел заканчивается утверждением лирического характера пьесы.

Импровизация (В/бридж) является сочетанием кул-джаза и «третьего течения». Каждый из этих стилей отличает различный подход к музыкальной интерпретации и структурному изложению композиции. Изменчивость мелодической линии выражается смешанным движением, опеванием основного мелодического рисунка, резкими скачками, репетициями, широкими пассажами в унисон с оркестрантами. Ключевую роль здесь играют динамические оттенки как основное средства выразительности. Благодаря им бридж в момент кульминации достигает звукового мелодраматического эффекта. В репризе (А3) как важным заключительным элементом возвращается основная тема в исходном виде и в образном настрое.

Джазовая культура Азербайджана и Турции прошла долгий путь становления самобытных традиций. В процессе взаимодействия с американской музыкальной культурой восточный фольклор и народная музыка заметно повлияли на формирование джазового языка, а впоследствии помогли создать оригинальные звучания и яркий мелодраматический язык. Азербайджанский и турецкий джаз как часть восточной и мировой культуры являются частью мирового музыкального наследия, что находит яркое воплощение в искусстве Фазиля Сая и Исфара Сарабского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аускерн, Л. Джаз под минаретами - прошлое и настоящее турецкого джаза: / – Москва: Jazz-квадрат, – 2002. Выпуск №4. URL:https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=2746
2. Гусейнова Н. Джаз в Азербайджане XX век / Н.И.Гусейнова. – Баку: Максофсет, – 2020. – 175 с.
3. Фархадов Р. От темы к импровизу / Р.Я. Фархадов, Ф.Р.Бабаева. – Баку: Letterpress, – 2010. – 241с.
4. Фархадов Р. Вагиф Мустафазаде / Р.Я.Фархадов. – Баку: Язычы, – 1986. – 84 с.
5. URL:https://www.azer.com/aiweb/categories/magazine/ai102_folder/102_articles/102_news_caspian_jazz.html
6. Рзаева Л.С. Азербайджанский народный пианизм: / Международный музыкальный журнал Harmony. – Баку, 2010, Выпуск №9. URL:http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&txtid=433
7. Сананоглу Р. Баку: джазовый фестиваль без хэдлайнеров и афроамериканцев: / – Москва: Джаз.Ру, – 2002. Выпуск № 21(165). URL: https://www.jazz.ru/mag/165/baku.htm
8. Сананоглу Р. Джан Азербайджан, Джаз Азербайджан // – Баку: IRS / Наследие, – 2006. № 22, – с.44–46. URL: https://www.irs-az.com/pdf/090621205448.pdf
9. Сананоглу Р. Особенности национального джаза: Азербайджан // – Москва: Джаз. Ру, – 2007. Выпуск №6, сентябрь, – с.30-34.

Резюме

В статье дан исторический обзор джазового искусства в Азербайджане и в Турции на рубеже XX-XXI веков. Выявляются факты и события, способствовавшие возрождению джазового исполнительства в Баку в начале 1990-х годов. Упоминаются факты, способствовавшие возникновению новой страницы джазовой истории обеих стран, события, которое помогли молодым исполнителям раскрыть свой потенциал и выработать навыки для джазовой импровизации и разработки собственного стиля. Вместе с тем исследуется проблема интерпретации в творчестве всемирно известного турецкого пианиста Фазиль Сая и представителя современного азербайджанского джазового пианизма Исфара Сарабского. Оба музыканта - Фазиль Сай и Исфар Сарабский, – являясь яркими представителями джазовой музыки своего поколения, отчетливо демонстрируют тяготение к классической музыке, ее образному миру и художественным принципам. Обращение к темам классического наследия, а также стилизация в духе различных стилей классики в творчестве обоих музыкантов позволяют считать их творческие поиски актуальными с точки зрения исследования проблемы интерпретации в джазе.

Ключевые слова: джаз, Исфар Сарабский, интерпретация, импровизация, классика, Фазиль Сай

ƏMİROVA Cəmilə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın “İxtisas fortepiano”
kafedrasının müəllimi, dissertant

MÜASİR ŞƏRQ CAZ SƏNƏTİNDƏ TƏFSİR PROBLEMİ (FAZİL SAY VƏ İSFAR SARABSKİNİN KOMPOZİSİYALARININ MÜQAYİSƏLİ TƏHLİLİ ƏSASINDA)

Xülasə

Təqdim edilən məqalədə XX-XXI əsrin əvvəllərində Azərbaycan və Türkiyədə formalaşmış caz sənətinin tarixi icmalı verilmişdir. 1990-cı illərin əvvəllərində Bakıda caz ifaçılığının canlanmasına səbəb olan faktlar və ha-

disələr üzə çıxarılmışdır. Hər iki ölkənin caz tarixinin yeni bir səhifəsinin yaranmasına səbəb olan, gənc ifaçılara yaradıcı potensiallarını inkişaf etdirməyə, caz improvizasiyası texnikası və öz üslublarını inkişaf etdirmək bacarıqlarını inkişaf etdirməyə kömək edən faktlardan və hadisələrdən bəhs olunur. Eyni zamanda, dünya şöhrətli türk pianoçusu Fazil Say və müasir Azərbaycan caz pianoçusu İsfar Sarabskinin yaradıcılığında təfsir problemi araşdırılır. Hər iki musiqiçi – Fazil Say və İsfar Sarabski öz nəslinin caz musiqisinin bir sıra parlaq nümayəndələri sırasında olmaqla yanaşı, klassik musiqiyə, onun obrazlı dünyasına və bədii prinsiplərinə qarşı cazibə nümayiş etdirirlər. Klassik irs mövzularına müraciət, eləcə də hər iki musiqiçinin yaradıcılığında klassiklərin müxtəlif üslubları ruhunda stilizasiya onların yaradıcılıq axtarışlarını cazda təfsir probleminin öyrənilməsi baxımından aktual hesab etməyə imkan verir.

Açar sözlər: caz, İsfar Sarabski, interpretasiya, improvizasiya, klassika, Fazil Say

AMIROVA Jamilya
BMA named after Uzeyir Hajibeyli
teacher of the department,
"Special Piano" dissertation candidate

THE PROBLEM OF INTERPRETATION IN MODERN JAZZ ART OF THE EASTERN (BASED ON THE EXAMPLE OF COMPARATIVE ANALYSIS OF COMPOSITIONS BY FAZIL SAY AND ISFARA SARABSKY)

Summary

The article provides a historical overview of jazz art in Azerbaijan and Turkey at the turn of the XX-XXI centuries. The facts and events that contributed to the revival of jazz performance in Baku in the early 1990s are revealed. The facts that contributed to the emergence of a new page in the jazz history of both countries are mentioned, there are also mentions about the events of which helped young performers to unlock their potential and develop skills for jazz improvisation and developing their own style. At the same time, the problem of interpretation in the works of the world-famous Turkish pianist Fazil Say and the representative of modern Azerbaijani jazz pianism Isfar Sarabsky is investigated. Both musicians – Fazil Sai and Isfar Sarabski – being among the brightest representatives of jazz music of their generation, clearly demonstrate a gravitation to classical music, its imaginative world and artistic principles. The appeal to the themes of classical heritage, as well as stylization in the spirit of various classical styles in the works of both musicians, allow us to consider their creative searches relevant from the point of view of studying the problem of interpretation in jazz.

Keywords: jazz, Isfar Sarabski, interpretation, improvisation, classics, Fazil Say

АМИРОВА Эльнара
докторант БМА им. У.Гаджибейли

О КЛАССИФИКАЦИОННЫХ ПАРАМЕТРАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В БАЛЕТАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Объективно существующая необходимость исследования балетов азербайджанских композиторов, необходимость сосредоточить внимание на особенностях музыкальной драматургии обусловлена не только значимостью музыкальной драматургии в рождении и функционировании балетов. Классификационные параметры актуализируют проблемы рождения, исторического развития азербайджанского балета, требующие к себе многомерных подходов. При этом подчеркнём, что, выдвигая в основу изучения особенностей музыкальной драматургии диахронные процессы, мы закономерно открываем и возможность целенаправленного изучения художественного опыта азербайджанской музыкальной культуры.

Музыкальная драматургия в балетах азербайджанских композиторов имеет важную функцию, а именно, стилистическую атрибутивность, ибо непосредственно связана с индивидуальностью композиторов. В балетах азербайджанских композиторов музыкальная драматургия имеет чётко выраженные регулятивные функции. Безусловно, что музыкальная драматургия балетов имеет свои универсальные параметры. Вместе с тем каждое произведение закономерно идентифи-

цирует эти универсалии и свидетельствует об индивидуальном стиле композитора, об особенностях претворения музыкальной драматургии в контексте искусства балета.

Сюжет балета стимулирует создание композитором особого мира. Музыкальная драматургия же принадлежит к тем содержательным и композиционным средствам, которые рождают цельность и единство произведения. Музыкальная драматургия, которая разворачивается по мере развития произведения, трансформирует и прорабатывает идеи балета, лежащие в его основе, создаёт единое смысловое понимание текста. Глубинные смысловые структуры балетов опираются на изначальный сюжет. Но в процессе развития музыкальной структуры, музыкальной драматургии уточняются музыкальные характеристики, которые становятся семантическими маркерами художественного текста балетов.

Смысл музыкальной драматургии заключается в интерпретации содержания балета по направлению коммуникативного освоения музыкального произведение слушателем и зрителем. Драматургические акценты как квинтэссенция смыслового содержания балета позволяют приобрести балетному спектаклю не только зрелищность, но и углублённое понимание произведения в целом. В этом аспекте подчеркнём, что музыкальная драматургия в азербайджанских балетах имеет свойства объединять многообразие разных смысловых уровней. В данных процессах определяющую роль играет опора на национально специфический музыкальный язык.

Музыкальную драматургию балетов азербайджанских композиторов можно трактовать как преобразующую силу, способную интерпретировать литературный первоисточник на высоту художественного обобщения. Музыкальная драматургия репрезентирует определённый сюжетный материал. Понимание единого содержательного компонента позволяет создавать целостные композиции в контексте балетов. Сквозные идеи, музыкальные лейттемы, драматургические арки, сопоставляясь друг с другом, организуют прочность, целостность балетного спектакля.

Особенности музыкальной драматургии в азербайджанских балетах многообразны и тесно связаны с каждым конкретным произведением. Вместе с тем классификация балетов по структурным признакам позволяет обобщать параметры музыкальной драматургии. Множественность связей музыкальной драматургии в контексте искусства азербайджанского балета позволяет говорить об определённых универсалиях в трактовке данного слагаемого азербайджанских балетов, ибо обобщающие детерминанты базируются на традициях азербайджанской музыки.

Как было сказано, музыкальная драматургия в балетах азербайджанских композиторов играет важную роль объединения, структурной прочности произведений. Трансформация тем отражает те перемены, которые происходят с главными героями на протяжении балета. Дифференцированные формы музыкальной драматургии определяются по их роли в контексте каждого балета. Под значением музыкальной драматургии имеется в виду следующее:

1. Приоритетность содержательности сюжета, следование его идеям, фабуле;
2. Музыкальные характеристики главных героев балета;
3. Определение завязки действия, основных конфликтов, развития взаимоотношений героев;
4. В процессе развития музыкальной драматургии определяются типы конфликтов;
5. Музыкальная драматургия имеет свою композицию, отражающую замысел композитора;
6. В контексте музыкальной драматургии происходит процессы жанровой дифференциации.

Разграничение между типами музыкальной драматургии в балетах азербайджанских композиторов достаточно сложно в силу её разнообразия. Однако необходимость классификации продиктована необходимостью уяснить чёткие параметры, особенности, типологию и универсалии музыкальной драматургии. Обоснованию музыкальной драматургии как одного из ведущих векторов балетов азербайджанских композиторов способствует типологический анализ. Музыкальная драматургия дифференцируется по принципам формостановления азербайджанских балетов. Вместе с тем, следует рассматривать и типологически общие черты музыкальной драматургии в балетах азербайджанских композиторов.

Музыкальная драматургия в балетах азербайджанских композиторов имеет аналогии с различными формообразующими принципами. Среди них отметим симфонизм, вариационность, сюитность, широкое использование формообразующих закономерностей как национально специфических структур, так и общезначимых структур европейского профессионализма. Безусловно,

что синтез известных форм в музыкальной драматургии в балетах азербайджанских композиторов требовал особых подходов, индивидуальных трактовок, нетипичных интерпретаций известных форм в контексте азербайджанских балетов. Вместе с тем констатируем органичность использования известных формообразующих принципов в музыкальной драматургии азербайджанских балетов.

Из множества параметров музыкальной драматургии наиболее целесообразно избрание структурного аспекта и содержательного аспекта. Иными словами, речь идёт о формообразующих функциях музыкальной драматургии и характеристике героев балетного действия. Кодирование формообразующих принципов музыкальной драматургии является, на наш взгляд, существенным в изучении балетов азербайджанских композиторов, ибо раскрывает новые грани азербайджанского хореографического искусства, разнообразие форм функционирования азербайджанских балетов, источником которых является трактовка сюжета.

В классификационной системе музыкальной драматургии азербайджанских балетов выявляются доминирующие принципы структуры. Хорошо известно, что в театральных музыкальных жанрах – опере, балете применяются общезначимые композиционные закономерности. Так, классификационный координирующий вектор функционирования музыкальной драматургии в балетах азербайджанских композиторов указывает на следующие дифференцирующие параметры:

- симфонические
- сквозные
- монотематические

В балетах К.Караева, Ф.Амирова, А.Меликова, А.Ализаде формируется музыкальная драматургия балетов, которая опирается на симфоническое понимание формы.

Одним из национальных мировоззренческих приоритетов, получивших отражение в искусстве Азербайджана является принцип прорастания целого из единого зерна. В музыкальной драматургии балетов этот принцип выявил себя в концепции сведения контрастных сфер к единой сущности. Так, речь может идти о совмещении самостоятельных потоков музыкальной ткани в контексте единой сюжетной истории. Указанные корреляции в структуре музыкальной драматургии балетов организуют основной дефинирующий принцип – контрастно-сопоставительный, тесно связанный с сюитностью.

Отметим, что в произведениях русской музыкальной классической школы, в крупных сценических произведениях синтезировались формы сюитности и контрастно-составные формы. Таким образом, сюитный принцип музыкальной драматургии функционирует на уровне определённого сюжета. В этом смысле важно подчеркнуть, что обобщённость образов приобретает конкретику вследствие функционирования чёткой музыкальной драматургии.

Преодоление сюитного принципа осуществляется и на основе динамического нарастания в балете. Сюитный принцип музыкальной драматургии служит раскрытию сюжета, содержательным целям демонстрации характеристик главных героев.

Усиление суггестивных свойств азербайджанского балета тесно связано с пониманием его визуальной природы. В этом аспекте возможно определение орнаментального типа музыкальной драматургии. Здесь отражает себе национальная выразительность конструирования. Так повтор и вариантность выражается в чередовании элементов, в которых миниатюризм определяет все возможные корреляции материала. Таким образом, рождаются особенности эмоционально-психологических параметров музыкальной драматургии. Надо подчеркнуть, что орнаментальные типологии, лежащие в основании музыкальной драматургии, определяют ритмическую упорядоченность хореографии.

Ритмические идеи хореографии смыкаются с орнаментальной ритмикой структурных основ музыкальной драматургии.

Принцип национального орнамента – это рождение текста из единого зерна. Основная идея орнамента ложится в основу содержания балета.

Приведу следующую цитату: «…балетмейстеры всегда опирались на изобразительное искусство. Застывшая музыка орнамента, архитектура оживала, обретая новое измерение – танец разворачивался во времени, а не только в пространстве. В балетоведении отмечают связь танца с орнаментом, кордебалет называют оживший, подвижным, «танцующим» орнаментом. Действи-

тельно, структура балета вбирает в себе подструктуры орнамента: уровень динамики и статики, уровень цветовой симметрии и полифонической разработки пластики, уровень ритмического настроения, организующего действия не только во времени, но и в сценическом пространстве» [1, с. 52-53]. И далее: «Когда называют кордебалет ожившим орнаментом, это значит, что законам орнамента придан фактор времени. Каждый исполнитель кордебалета не является носителем индивидуального начала. Он скорее инструмент в общем «оркестрово-тектоническом» построении… Ценность танцующего выступает главным образом в той мере, в какой… комплекс линий сливается с остальными в единую большую финалическую структуру» [1, с. 54].

Непрерывность орнаментального значения музыкальной драматургии обладает явным суггестивным значением и трактуется как музыкальная драматургия вариантного типа развития, которую отличает:

1. Ярко выраженная национальная музыкальная выразительность;
2. Особое эмоционально-психологическое воздействие, обусловленное спонтанностью структур;
3. Совпадение ритмической и структурной вариантности, музыкальной и хореографической синхронности чередования композиционных единиц;
4. Вариантные сопоставления в контексте музыкальной драматургии в совокупности создают субъективно значимую направленность на аудиторию.

Перечислим некоторые обобщающие детерминанты:

1. Музыкальная драматургия как слагаемое балетного спектакля;
2. Общие черты музыкальной драматургии в балетах азербайджанских композиторов;
3. Стилистические прочтения музыкальной драматургии;
4. Смысловые параметры литературного текста, отражённые в музыкальной драматургии балетов;
5. Корреляция сюжета и его музыкального воплощения;
6. Коммуникативные функции музыкальной драматургии.

Вышеизложенное позволяет констатировать актуальность изучения музыкальной драматургии.

Музыкальная драматургия в азербайджанских балетах оптимизирует его ценностные векторы – это и акценты сюжетных линий, характеристика героев балетов, национально значимые векторы, эстетические особенности художественного произведения. Иными словами, музыкальная драматургия фокусирует национальные, эстетические, художественные, смысловые позиции в искусстве балета.

В актуальность проблем изучения азербайджанских балетов входят такие общие для азербайджанской музыкальной культуры вопросы, как например:

1. Воспитательное значение азербайджанских балетов, ибо все азербайджанские балеты заключают в себе качество высокой национальной духовности;
2. Изучение, публикации исследований по азербайджанскому балету пропагандируют и в определённой степени популяризируют азербайджанскую музыкальную культуру, ибо раскрывают и исторические формы и эстетическую ценность данного вида искусства;
3. Азербайджанский балет как искусство театральное, визуальное в яркой форме свидетельствует об особой энергетике коммуникативных функций азербайджанского искусства;
4. Позиционирование в исследованиях лучших образов балетного искусства, формирование вкуса слушательской аудитории;
5. Научные исследования мотивируют творчество композиторов, что является важным фактом актуализации изучения азербайджанской музыкальной культуры;
6. Азербайджанская музыкальная культура XXI века в оптимальной форме отражает национальные идеи независимого Азербайджана.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Давыдов С. К вопросу о хореографическом симфонизме. Музыкальное искусство и наука. М.: Музыка, 1978, с. 46-58.
2. Холопова В.Н. Междисциплинарные акценты общей теории музыки. Журнал Общества Теории музыки, № 1, 2013/1.

Резюме

Данная статья посвящена характеристике некоторых классификационных параметров в балетах азербайджанских композиторов. Подчеркивается важность такого ряда классификации в определении особенностей музыкальной драматургии в азербайджанских балетах.

В статье выдвигается несколько типов музыкальной драматургии, из которых акцентируются особенности её национально значимой трактовки.

***Ключевые слова*:** балет, музыка, драматургия, классификация, тип, симфонизм.

ƏMİROVA Elnarə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ BALETLƏRİNDƏ MUSİQİLİ DRAMATURGİYANIN PARAMETRLƏRİN KLASSİFİKASİYASI HAQQINDA

Xülasə

Bu məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının baletlərində bəzi parametrlərin klassifikasiyasına həsr olunub. Azərbaycan baletlərində musiqili dramaturgiyanın xüsusiyyətlərinin təyin olunmasında belə klassifikasiyanın vacibliyi vurğulanır. Məqalədə musiqili dramaturgiyanın bir neçə tipi göstərilir və traktovkanın milli əhəmiyyətinin xüsusiyyətləri vurğulanır.

Açar sözlər: balet, musiqi, dramaturgiya, klassifikasiya, tip, simfonizm.

Amirova Elnara
Ph. D. Student of BMA named after U. Hacibeyli

ABOUT THE CLASSIFIC PARAMETERS OF MUSICAL DRAMATURGY IN THE BALLETS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary

This article is devoted to the characteristics of some classific parameters in the ballets of Azerbaijani composers. The importance of this kind of classification in determining the features of musical dramaturgy in Azerbaijani ballets is emphasized.

The article puts forward several types of musical dramaturgy, from which the features of its nationally significant interpretation are emphasized.

Key words: ballet, music, drama, classification, type, symphonism.

BABAYEVA Aminə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı

CAVANŞİR QULİYEVİN MAHNI YARADICILIĞINDA NOVRUZ MÖVZUSUNUN TƏRƏNNÜMÜ

XX əsr Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin parlaq nümayəndələrindən biri kimi ön sıralarda Cavanşir Quliyevin adı öz möhkəm yerini tutur.

Öz dünyaduyumu və yaradıcı kredosu baxımından doğma milli mədəniyyəti ilə hər zaman sıx əlaqədar olan, sənətini də Azərbaycan milli musiqisinin fərqli kökləri, janr və obrazları ilə bağlayan C.Quliyev ilk yaradıcı addımlarından başlayaraq, professional bəstəkarlıq ənənələrini milli musiqi zəminə və müasir bəstəkar texnikasına əsaslanaraq tətbiq edir. Bununla da müəllimi Cövdət Hacıyevin və bəstəkarlıq məktəbimizin dahi klassik banisi Üzeyir Hacıbəylinin millilik xəttini davam etdirir.

Yaradıcılığı müstəvisində C.Quliyev həqiqi azərbaycanlı sənətkar simasını qoruyaraq türkçülük təmayülünün parlaq təmsilçilərindən biri kimi çıxış edir. Onun yaradıcılığının əsas rəmzi aləti olaraq saz, zurna, tar kimi milli alətlərimiz, əsas musiqi mənbəyi kimi isə aşıq musiqisi və qədim mahnı-rəqs folkloru diqqəti cəlb edir. “Saz ilə violin üçün Sonata”, “Zurna ilə orkestr üçün Uvertyura”, “Dastan” simfoniyası

və digər əsərlər C.Quliyevin yaradıcılığının müxtəlif illərində yaranaraq, onun türkçülük ideyalarının çox-cəhətli inkişafını əks etdirir.

Musiqişünas Zümrüd Dadaşzadənin fikirlərinə üz tutaq: "Cavanşir yaratmalarının intonasiya məxsusiliyi də nəzər-diqqəti cəlb etməyə bilməz. Məncə, bəstəkar milli musiqinin çox dərin qatlarına enir, illərin, əsrlərin "yük"ündən sanki azad olaraq ibtidai, özəl intonasiyaları əsil araşdırıcı təkidi ilə, müqayisə yolu ilə, yabançı xallardan kənarlaşaraq bərpa edir. Burada artıq konkret olaraq Azərbaycan deyil, daha çox əsli *türk intonasiyaları* haqqında danışmaq mümkündür. Bəstəkar əsərlərinin xüsusi məlahəti, ecazkarlığı da məhz bundan irəli gəlir" [1, s.106].

Cavanşir Quliyev yaradıcılığında Novruz fəsli, onun qədim ayinləri ilə məişət adətlərinə, mahnı-rəqs ənənələrinə də xüsusi yer ayrılır. "Novruz gəlib", "Kosanın səhnəsi", "Novruz gələndə", "Kos-kosa", "Getmə, ay Novruz", "Novruzum" mahnıları bəstəkarın müxtəlif səpgidə Novruz mövzularını, obrazlarını təcəssüm etdirməsinə misaldır.

"Novruz gəlib" (sözləri Ramiz Rövşənindir) – Cavanşir Quliyevin Novruz mövzusunda yazdığı ən məlahətli, ən milli ovqatlı mahnı incilərindən biridir. M.F.Axundovun "Müsyö Jordan və dərviş Məstəli şah" tamaşasına 1986-cı ildə yazdığı musiqiyə daxildir. Mahnı bu mövzuda ən maraqlı bəstəkar çözmələrindən biri kimi də diqqəti cəlb edir, belə ki, bəstəkar ənənəvi məişət-rəqs planında deyil, oxunaqlı, saz müşayiəti ilə və öz ritmik təşkili etibarilə aşıq havaları ruhunda Novruz bayramını, onun ənənələrini tərənnüm etmişdir.

Mahnının tonallığı re-minordur, d mayəli Şur məqamında yazılmışdır. Beş xanəli müqəddimə də öz oxunaqlı, nurlu xarakteri ilə mahnının əsas obrazını hazırlayır. Əsərin harmonik sxeminə baxaq: t_{35} – S_{35} – t_{35} – VII nat– t_{35} – t_{35}. Burada Şur məqamının üstünlüyünü vurğulamaq məqsədilə bəstəkar kvarta strukturlu akkordlardan istifadə edir və xüsusən də tonikanı, tonik funksiyanı kvartakkordlarla təqdim edir (misal 1).

© Cavanşir Quliyev Seçilmiş mahnılar - Javanshir Guliyev Selected songs

Şair Hikmət Ziyanın sözlərinə yazılmış **"Novruzum"** mahnısı əsrarəngiz lirikası və qədim türk şərqilərinə məxsus həyatsevər obrazı ilə seçilir. Mahnıya əsrarəngizlik gətirən əsas element onun əvvəldən sonadək davam edən Şüştər məqamı və türk-azərbaycan melodikasına xas intonasiya dili, məxsusi melizmlər və melodik modellərdir (misal 2).

Mahnı e mayəli Şüştər məqamındadır. Dördxanəli müqəddimə Şüştər məqamının tamamlayıcı pilləsinə (əsas tonuna) əsaslanır. Melodiya mayənin üst aparıcı tonundan başlayaraq, melizmli fiqurasiyalarla gəzişib məqamın əsas tonunda tamamlanır (misal 3).

Mahnının ölçüsü və ritmik şəkli isə milli yallı rəqslərimizə xas metr-ritm xüsusiyyətlərini xatırladır. Buna bir nümunə olaraq milli "Köçəri" rəqsinə nəzər salmaq olar (misal 4). Ölçüsü və ritminə görə bu rəqsi yallı hesab etmək olar.

"Kosanın səhnəsi" (sözləri Rafiq Səməndərindir) mahnısı çoxcəhətli şəkildə məişət-janr səhnəsi kimi bəstələnmişdir. Mahnı D Şur məqamında yazılmışdır. Novruz bayramının ənənəvi surətlərindən biri olan Kos-kosanın obrazı klassik novruz bayatıları poetik formasında təqdim olunmuş və Kosa ilə bahəm novruz fəslinin ovqatının təsvirinə müxtəlif çalarlar gətirilmişdir.

Bəstəkar ilk növbədə folklor mətninə uyğunluğu və xəlqi janrlı obrazı yaratmaq üçün mahnını zərb alətlərinin solo ifasında səslənən və bayatıların deklamasiya ilə oxunulmasına əsaslanan giriş hissə ilə başlayır.

Mahnının quruluşu sual-cavab prinsipinə əsaslanan fərqli epizodlardan və nəqəratdan ibarətdir. Qadın və kişi solistlər xor ilə növbələşərək müxtəlif tematik və məqam-harmoniyalara əsaslanan rondovari forma əmələ gətirir. Mahnının formasını aşağıdakı sxemlə izah etmək olar:

Giriş A B C D C1
İnstrumental Kosa (d şur) Xor (d şur) Kosa (f rast) Bahar qız (f rast) Kosa
D1 B1
Bahar qız (frast) Xor (f rast – D şur)

İfaçı heyətlərinə görə fərqlənən bu epizodlar müxtəlif personajlarla bağlıdır. Zil və qadın tək incə tembrli solist ifaçı Kosanın partiyasını ifa edir və bununla bağlı bölmələrin hamısı f rast məqamındadır.

© Cavanşir Quliyev Seçilmiş mahnılar - Javanshir Guliyev Selected songs

"Getmə, ay Novruz" (sözləri Rafiq Səməndərindir) mahnısı da janr-məişət səciyyəli, əsil xalq çalarlı Novruz lövhəciyidir. "Kosanın səhnəsi" kimi bu mahnı da Kos-kosa, Bahar qız kimi surətləri daxil edir. Mahnının əsil qədim və xəlqi çalarını onun melodik-intonasiya əsasını təşkil edən d çahargah məqamı qabardır.

On iki xanəli giriş bölmə (altıxanəli qurumun təkrarlanması yolu ilə əmələ gəlir) mahnının çahargah məqamı vasitəsilə şən və gümrah ovqatını, fəal və milli boyalarla zəngin mühitini canlandırır. Melodik baxımdan mahnı sadə quruluşludur, iki sadə və bir-birini tamamlayan tematik elementdən ibarətdir. Bunların biri d mayəli çahargah məqamının mayəsi, digəri mayənin üst kvartası üzərində qurulmuşdur.

Mahnının forması maraqlıdır: iki hissəyə ayrılan forma eyni tematik materiala əsaslanıb əvvəl vokal, sonra instrumental hissəni daxil edir. Vokal (Kosa, Bahar qız və xor) partiyalardan ibarət I hissə tipik Novruz tamaşalarının qəhrəmanları Kosa, Bahar qız və xalqı təmsil edən xorun ifasında bölmələrin növbələşməsinə əsaslanır. Burada bayram qeyd edən insanlar, xalq (xorun ifasında), onlara qoşulan Kosa və Bahar qız Novruz fəslinin və bayramının tez bitməməsini, ruzi-bərəkət rəmzi olaraq davamlı olmasını diləyir. Mahnının II hissəsi isə giriş bölmənin tematik materialına əsaslanıb sırf instrumental səciyyə daşı-

yır. Bəstəkar burada elektron alət vasitəsilə zurna, dəf, qaval kimi milli alətlərin tembrləri təqlid edib, bu tipik milli janr lövhəciyini tamamlayır.

Beləliklə, aparılan təhlillər bu qənaətə gəlməyə əsas verir ki, C.Quliyevin mahnı yaradıcılığında Novruz mövzusu, xüsusən də Novruz fəslinin məişət ənənələrinin tərənnümünə xüsusi yer ayrılır. Bəstəkar həm melodiya, intonasiya dilini maksimal dərəcədə milliləşdirməyə, milli məqamlara əsaslanıb harmonik baxımdan da onlara əsaslanmağa çalışır. Digər tərəfdən isə mahnıları tembr baxımından da qədim milli səslənməyə yaxınlaşdırmaq məqsədilə milli nəfəs və zərb alətlərindan istifadə edir. C.Quliyevin mahnılarında autentik səslənməyə xüsusi yer verilir. Məsələn, "Saz ilə violin üçün sonata"sı barədə autentiklik müəllifin özü tərəfindən qeyd olunur. Milli sonoristikaya yaxınlıq həm də mahnıların melodik partiyasına reçitativ bölmələrin də daxil edilməsi vasitəsilə əldə edilir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Dadaşzadə Z. "Biz də dünyanın bir hissəsiyik..." – Bakı, Nurlan, 2004, 412 səh.(+ 8 səh.şəkil)
2. Quliyev C. Seçilmiş mahnılar (not toplusu, IV cilddə) – Bakı, Apostrof, 2010

Xülasə

Məqalə müasir Azərbaycan bəstəkarlarından biri Cavanşir Quliyevin yaradıcılığında Novruz fəsli və bayram ənənələrinin tərənnümünə həsr olunmuşdur. C.Quliyev öz yaradıcılığı ilə Azərbaycan milli musiqisinin dünya klassik bəstəkarlıq ənənələri və müasir yazı texnikaları ilə qovuşdurulması istiqamətində fəal çalışan sənətkar kimi özünü tanıtdırmışdır. Azərbaycanın qədim musiqi folkloru, aşıq və muğam musiqisinin özünəməxsus obraz aləmi, qə-

dim əsatirlər və milli epik obrazlar, milliliklə müasir yazı üslublarının vəhdəti C.Quliyev yaradıcılığını səciyyələndirən əsas cəhətlərdir. Novruz fəsli, Novruz bayramı ənənələri, Kos-kosa surəti, xonça kimi atributlar da C.Quliyevin yaradıcılığının milli obrazlar aləminin üzvi bir hissəsidir. Məqalədə təhlil edilən bir sıra mahnılar Novruz mövzusunun tərənnümünü müxtəlif planda - janr-məişət səhnələri və ya lirik nəğmə şəklində əks etdirir. Mahnıların təhlili zamanı bəstəkarın Azərbaycan milli musiqisinin rəngarəng məqam quruluşundan, melodik bəzəklərdən, tembr imkanlarından istifadə etməsi onun ən müxtəlif obrazlar vasitəsilə Novruz ənənəsini məxsusi milli üslubu ilə seçilən vokal nümunələrdə çoxcəhətli tərənnüm etməsini üzə çıxarır.

Açar sözlər: Novruz ənənələri, Cavanşir Quliyev, mahnı, Novruz fəsli, Kos-kosa

БАБАЕВА Амина
БМА им. У. Гаджибейли
диссертант кафедры «Азербайджанская традиционная музыка
и современные технологии»

ВОСПЕВАНИЕ ТЕМЫ НОВРУЗ В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДЖАВАНШИРА КУЛИЕВА

Резюме

Статья посвящена воспеванию весны и праздничных традиций Новруз в творчестве одного из современных азербайджанских композиторов Джаваншира Кулиева. Своим творчеством Дж. Кулиев зарекомендовал себя как художник, активно работающий в направлении соединения азербайджанской национальной музыки с мировыми классическими композиторскими традициями и современными техниками письма. Древний музыкальный фольклор Азербайджана, уникальный образный мир ашугской и мугамной музыки, древние традиции и образы национального эпоса, единство нации и современные стили письма – вот основные черты, характеризующие творчество Дж.Кулиева. Такие атрибуты, как сезон Новруз, традиции праздника Новруз, образ Кос-коса, хонча – это органическая часть национального образного мира Дж.Кулиева. Ряд песен, анализируемых в статье, также отражает воспевание темы Новруз в различных планах – в виде жанрово-бытовых сцен или лирических песен. Использование композитором красочной структуры, мелодических орнаментов и тембровых возможностей азербайджанской национальной музыки при анализе песен выявляет его многогранное воспевание традиции Новруз через различные образы, отличающиеся особым национальным стилем.

***Ключевые слова*:** традиции Новруз, композитор Джаваншир Кулиев, сезон Новруз, Кос-коса, праздник.

BABAYEVA Amina
Dissertator of the Department
"Azerbaijani Traditional Music and Modern Technologies" of the
Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli

"GLORIFICATION OF NOVRUZ THEME IN JAVANSHIR GULIYEV'S SONG CREATIVITY"

Summary

This article is devoted to the glorification of the Novruz season and holiday traditions in the creativity of one of the modern Azerbaijani composers Javanshir Guliyev. With his musical works, J.Guliyev has established himself as an artist actively working in the direction of combining Azerbaijani national music with a world classical composer traditions and modern writing techniques. Ancient musical folklore of Azerbaijan, unique image world of ashig and mugham music, ancient traditions and national epic images, unity of nationality and modern writing styles. These are the main features characterizing J.Guliyev's works, such attributes as the Novruz season, Novruz holiday traditions, an image of Kos-kosa, khoncha. It is an organic part of the national images of J.Guliyev's creativity. A number of songs analyzed in the article also reflect the glorification of the Novruz theme in different plans - in the form of genre-household scenes or lyrical songs. During the analysis of the songs, the composer's use of the colorful moment structure, melodic ornaments and timbre possibilities of the national music of Azerbaijan reveals his multi-faceted glorification of the Novruz tradition in vocal samples distinguished by a special national style through the most diverse images.

Keywords: Novruz traditions, Javanshir Guliyev, song, Novruz season, Kos-kosa

BABAYEVA Aytən
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

MÜASİR DÖVRDƏ AZƏRBAYCAN-TÜRKİYƏ ƏLAQƏLƏRİNİN İNKİŞAFINDA MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN ƏHƏMİYYƏTİ

Müasir dövrdə müstəqil Azərbaycan Respublikasının həllinə çalışdığı mühüm məsələlərdən biri beynəlxalq münasibətlərin fəal subyekti olan öz dövlətçilik və milli maraqlarının hərtərəfli təmin edilməsində mədəniyyətin rolunun dəyərləndirilməsidir. Hazırda Azərbaycan beynəlxalq birliyin bütün üzvləri ilə əməkdaşlıq və tərəfdaşlıq prinsiplərinə söykənən qarşılıqlı münasibətləri uğurla inkişaf etdirir. Bu sahədə Azərbaycan dövləti müasir ümumbəşəri dəyərlərlə yanaşı tarixən mövcud olmuş milli dövlətçilik ənənələrinə, qonşu xalqlar və ölkələrlə münasibətlərdə topladığı zəngin təcrübəyə istinad edir. Xüsusən dost və qardaş türk xalqı, Türkiyə Cümhuriyyəti ilə mədəni əlaqələrin geniş inkişaf etdirilməsi, bu gün dünyada və regionda cərəyan edən mürəkkəb proseslər kontekstində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Azərbaycan xalqı müstəqilik əldə edildikdən sonra Türkiyə ilə münasibətlərdə yeni mərhələ başlandı ki, bu mərhələ iki yaxın dövlət arasında strateji müttəfiqlik münasibətləri ilə xarakterizə olunur.

Azərbaycan Respublikası ilə Türkiyə Cümhuriyyəti arasında əlaqələrin zəngin keçmişi vardır. Bu əlaqələrin öyrənilməsi istiqamətində son illərdə hər iki ölkədə geniş tədqiqatlar aparılmışdır. Xüsusən qarşılıqlı münasibətlərdə mühüm dövrü təşkil edən XX əsr bu baxımdan mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Azərbaycan və Türkiyə arasında 1920-ci illərdə incəsənətin müxtəlif sahələrində, xüsusilə teatr, musiqi, sahəsində də mədəni əlaqələr inkişaf etmişdir.

1964-72-ci illərdə Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələrinin yaranmasında və inkişaf etdirilməsində keçmiş Sovetlər birliyi ilə Türkiyə arasında bağlanan mədəni-elmi sazişin böyük əhəmiyyəti olmuşdur. Belə ki, həmin saziş bağlandıqdan sonra 1967-ci ildə Bakıda XVIII əsrin görkəmli şairi Molla Pənah Vaqifin yubiley tədbiri təntənəli şəkildə qeyd olunur. Həmin tədbirdə iştirak edənlər arasında Türkiyənin elm və mədəniyyət xadimləri də olmuşdur. Bu isə həmin dövr üçün böyük addım idi. Sovetlər birliyi dövründə hər bir vasitədən istifadə edərək, Türkiyə ilə yaxınlaşmağa cəhd edən Azərbaycanda keçirilən növbəti tədbirdə – Asiya və Avropa ölkələrinin yazıçılarının beynəlxalq konfransında Türkiyə nümayəndələri də iştirak etmişlər.

Azərbaycanın Türkiyə ilə yaxınlaşaraq mədəni əlaqələr qurmasında növbəti addım 1973-cü ildə Nəsiminin yubileyinə həsr olunmuş tədbir oldu. Geniş miqyaslı və kütləvi şəkildə keçirilən bu tədbirdə türk ədəbiyyatının tanınmış nümayəndələri böyük tərkibdə iştirak edərək, Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə səfər edirlər. Türk şairi Fazil Hüsnü Dağlarca Bakı ilə yanaşı, Gəncə şəhərində keçirilən tədbirlərdə də iştirak etmiş və Göygöldə olmuşdur [2, s.56].

Sovetlər dövründə Azərbaycanla Türkiyə arasında mədəni əlaqələrin qurulması prosesində növbəti mərhələ 1987-ci ilə təsadüf edir. Nəsimi tədbirinin keçirilməsindən on beş ilə kimi müddət keçsə də, bu görüş də mühüm addım kimi dəyərləndirilə bilər. 1987-ci ilin iyul ayında Azərbaycan Respublikasının mədəniyyət naziri, bəstəkar Zakir Bağırov Türkiyənin mədəniyyət naziri Məsud Yılmazla Ankarada görüşür və mədəni əlaqələrin daha da genişləndirilməsi məsələləri barədə danışıqlar aparırlar.

Xüsusilə Azərbaycan ərazisi ilə bağlı hərbi münaqişələrə məruz qaldıqda bu mədəni əlaqələr daha da yaxınlaşır. Buna görə də 1900-ci ilin yanvar ayında Azərbaycan Respublikasının mədəniyyət naziri, bəstəkar Polad Bülbüloğlu ilə Türkiyənin mədəniyyət naziri Namiq Kamal Zeybək arasında mədəni əməkdaşlığın yenidən qurulması haqqında müqavilə bağlanır. Bu görüşdən sonra Türkiyədə "Azərbaycan mədəniyyət günləri" keçirilir və Azərbaycanın mədəniyyət və incəsənət xadimlərindən ibarət böyük tərkib müxtəlif şəhərlərdə çıxış edirlər. Onu da qeyd edək ki, həmin dövrdə mədəni əlaqələrin qurulmasında "Vətən" cəmiyyətinin və həmin cəmiyyətin sədri, Xalq yazıçısı Elçin Əfəndiyevin xüsusilə böyük rolu olmuşdur. Göründüyü kimi, Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələrinin qurulmasında mədəniyyət nümayəndələrinin böyük rolu olmuşdur. Təəssüf ki, həmin tədbirlər ərəfəsində Azərbaycanda 20 Yanvar hadisələri baş vermiş və Bakıdakı faciə bu tədbir haqqında xoş təəssürratların müəyyən dərəcədə kölgədə qalmasına səbəb olmuşdur [3, s.183].

1988-ci ildə Azərbaycanın incəsənət xadimləri Türkiyənin İzmir şəhərində Bakı günləri təşkil etdilər. Həmin tədbirdə Azərbaycanın mədəniyyət və incəsənət xadimləri türk tamaşaçıları qarşısında çoxsay-

lı konsert proqramları ilə çıxış etdilər. Bundan sonra türk dinləyicilərində Azərbaycan musiqisinə maraq daha da artmağa başlayır [5, s.58].

Eyni zamanda hər iki dövlətdəki müəyyən şəhərlər qardaşlaşlamağa başladı. Belə ki, Gəncə və Naxçıvan şəhərləri ilə Bursa şəhəri arasında qardaşlıq əlaqələri yaradıldı və mədəni tədbirlərin keçirilməsini əhatə edən xüsusi bir müqavilə imzalandı [5, s.65].

1990-cı illərdən Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələri genişlənməyə başladı. Həmin dövrdə Türkiyədə Azərbaycanın klassik ədəbiyyatına böyük maraq göstərilirdi. Azərbaycan ədəbiyyatının tanınmış nümayəndələrinin əsərləri Türkiyədə nəşr olunmağa başladı. Bu işdə Türkiyənin şair və yazıçıları yaxından iştirak edirdilər. Türk şairi və jurnalisti Yusel Feyzioğlu Səməd Vurğunun şeirlərinin nəşr olunmasında yaxından iştirak etdi [5, s.69].

Ankarada yerləşən milli folklor tədqiqatları nəşriyyatları və başqa nəşriyyatlar "Azərbaycan Respublikası", "Azərbaycan xalçaları", "Aşıq Ələsgər" adlı kitabları türk oxucularına təqdim edərək, qarşılıqlı mədəni münasibətlərin daha da genişlənməsinə təsir etdilər. Bu dövrdə Azərbaycan və Türkiyə aşıq poeziyasının inkişafına öz böyük təsirini göstərmiş Qaracaoğlunun yaradıcılığı azərbaycanlı şair Rəfiq Zəka Xəndan tərəfindən araşdırılmağa başlanır. Hətta 1990-cı ilin noyabr ayında Türkiyədə Qaracaoğlunun xatirəsinə həsr olunmuş musiqi və poeziya tədbirlərində iştirak etmək üçün Azərbaycanın tanınmış mədəniyyət nümayəndələri onun vətəni Adana şəhərinə gəlmiş və yubiley tədbirlərində iştirak etmişlər. Nümayəndə heyətinə əlliyə yaxın musiqi və folklor sənətkarları daxil olmuşdur [2, s.112]. Bu tədbir Azərbaycan-Türkiyə arasında mədəni əlaqələrin növbəti dəfə genişlənməsinə səbəb oldu və artıq hər iki dövlətin aşıqları arasında da əlaqələr quruldu. Tədricən Türkiyənin və Azərbaycanın bir çox şəhərlərində xalq yaradıcılığını əhatə edən görüşlər və tədbirlər təşkil olunmağa başladı.

1990-cı ildə türk filosofu, sufi şair Yunus Əmrənin 700 illik yubileyi ilə əlaqədar olaraq, Azərbaycan aşıqları Türkiyənin Əskişəhər, Ankara və digər şəhərlərinə gedərək, orada keçirilən yubiley tədbirlərində iştirak etmişlər. Azərbaycan aşıqlarının nümayəndə heyətinə isə Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin sədri, Xalq şairi Hüseyn Arif rəhbərlik edirdi. "Şairlər şöləni" adlı tədbirdə aşıqlarla yanaşı, azərbaycanlı şairlər də iştirak etmişlər. Tədbirin mədəni əhəmiyyəti böyük idi və azərbaycanlı sənətkarların fəal iştirakına görə şair Hüseyn Arif "Kamal Atatürk Qızıl Medalı"na layiq görülür [2, s.78].

Onu da demək lazımdır ki, sovetlər dövründə Azərbaycanın tanınmış ifaçıları, bir çox sənətkarlar Türkiyə ilə mədəni əlaqələrin yaradılmasına çalışmış və bir sənətkar kimi nüfuzlarından istifadə etmişlər. Dünya şöhrətli dirijor, maestro Niyazi, Arif Məlikov, Rəşid Behbudov, Zeynəb Xanlarova, Lütfiyar İmanov və başqaları Türkiyədə çıxışlar edən zaman Azərbaycan-Türkiyə arasında mədəni əlaqələrinin qurulmasına çalışmışlar.

Niyazi Türkiyədə dəfələrlə olmuş və bir çox tamaşaların səhnəyə qoyulmasında yaxından iştirak etmişdir. 1970-ci illərdə Niyazi rus bəstəkarı P.İ.Çaykovskinin "Yevgeni Onegin" operasının Ankarada tamaşaya qoyulmasında yaxından iştirak etmişdir. Həmin tamaşada Xalq artisti Lütfiyar İmanov da iştirak etmişdir. Eyni zamanda Niyazi Türkiyədə P.İ.Çaykovskinin "Qu gölü" baleti, C.Verdinin "Aida" operasının səhnələşdirilməsində yaxından iştirak etmişdir. Niyazinin Türkiyədə fəaliyyəti türk tədqiqatçıları elmi iş səviyyəsində öyrənilmişdir [7, s.127-128].

1992-ci il 5 may tarixində Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələrinə istiqamətlənmiş Türkiyə Cümhuriyyəti ilə Azərbaycan Respublikası arasında təlim-tərbiyə, təhsil, mütəxəssis xidmətləri, texniki və elmi əməkdaşlıq sahəsində də müqavilə imzalanmışdır. Həmin müqavilədə bildirilir ki, Türkiyə Cümhuriyyəti və Azərbaycan Respublikası: bir-birilərinin suverenliyinə, müstəqilliyinə və ərazi bütünlüyünə sayğı və daxili işlərinə qarışmama prinsipi ilə müsbət olaraq aralarındakı əməkdaşlığın inkişafına yönəldilmiş qərarlıqlarını təsdiq edəcəklər. Eləcə də aralarındakı dil, tarix, kültür və ənənə yaxınlığının, hərtərəfli əməkdaşlığı inkişaf etdirmək üçün sağlam bir zəmin yaratdığına dair anlaşmaya əməl edərək, əvvəlki illərdə olan əlaqələrini daha da möhkəmləndirəcəklər. 24 yanvar 1992-ci ildə Ankarada imzalanmış "Türkiyə Cümhuriyyəti ilə Azərbaycan Respublikası arasında dostluq, əməkdaşlıq və mehriban qonşuluq müqaviləsi"nə uyğun olaraq və iki ölkə arasındakı mövcud əməkdaşlığı və dostluğu çeşidləndirmək və inkişaf etdirmək arzusundan doğaraq, təhsil, mədəniyyət, texnika və elm sahələrində də əməkdaşlığın olması haqqında müqavilələr bağlanılmışdır [6, s.69].

Azərbaycan Muğam Teatrı 1990-cı ildə Türkiyədə keçirilən musiqili-poetik festivalda iştirak etdi. Nümayəndə heyətinin tərkibində Xalq artisti İslam Rzayevlə yanaşı, poeziya və xoreoqrafiyadan ibarət müxtəlif nömrələr, eləcə də xalq sənəti ənənələrini məharətlə təmsil edən sənətkarlar daxil olmuşdur.

Həmin illərdə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı müxtəlif balet səhnələrindən ibarət olan geniş konsert proqramı ilə Türkiyənin müxtəlif şəhərlərində çıxışlar etdi.

Xalq artisti, dirijor Rauf Abdullayev bağlanmış sazişə əsasən, bir müddət Ankara Milli Dövlət Opera və Balet Teatrının baş direktoru kimi çalışdı. Türkiyədə çıxan nüfuzlu qəzetlər yazırdı ki, onun gəlişi ilə teatr yaradıcılıq baxımından xeyli zənginləşdi və yeni inkişaf yoluna qədəm qoydu. Mətbuat Türkiyədə İ.Stravinskinin, S.Prokofyevin əsərlərinin səsləndirilməsini R.Abdullayevin yaradıcılıq uğurları kimi vurğulayırdı.

1990- cı ildə dahi rus bəstəkarı P.İ.Çaykovskinin anadan olmasının 150 illiyi münasibətilə İstanbul Opera və Balet Teatrında "Qaratoxmaq qadın" operası tamaşaya qoyuldu. Həmin tamaşada German rolunu ifa etmək üçün Xalq artisti Lütfiyar İmanov bura xüsusi dəvət edilmişdi.

1990-cı ildə "Cücələrim" vokal-xoreoqrafik ansamblı Türkiyədə keçirilən Beynəlxalq uşaq folklor festivalında iştirak edərək, daha bir uğura imza atdı.

1991-ci ildə isə Ankarada keçirilən xalq musiqi festivalında iştirak etmək üçün "Odlar diyarı" folklor rəqs kollektivi fərdi dəvət almışdır. Ankarada festivalında Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı, Dövlət Simfonik orkestri, "Qaya" Dövlət Estrada Orkestri, Uşaq Filarmoniyasının üzvləri də iştirak etmişlər.

Türkiyədə Azərbaycan musiqisinə marağı bir də onda görmək olar ki, tanınmış türk müğənniləri öz repertuarlarına Azərbaycan mahnılarını daxil edirlər. Belə ki, Türkiyənin tanınmış sənətkarları Nəzrin Sipahi öz repertuarına F.Əmirovun "Reyhan", S.Rüstəmovun "Sürəyya" mahnılarını daxil etmişdir.

YUNESKO 1991-ci ili "Yunus Əmrə və məhəbbət ili" elan etdiyi üçün həmin dövrdə görkəmli mütəfəkkirə həsr olunan əsərlər daha çox yazılmışdır. Görkəmli türk bəstəkarı Əhməd Adnan Sayqunun "Yunus Əmrə" oratoriyası ilk dəfə səsləndiriləndə burada azərbaycanlı ifaçılar da iştirak etmişlər. Bu əsəri Azərbaycan Dövlər Simfonik Kapellası, görkəmli ifaçılar Fidan Qasımova, Lütfiyar İmanov, həmçinin Nigar İbrahimova, Elxan Ağaquliyev ifa etmişlər. Əsərin dirijoru isə məşhur maestro, Azərbaycanda da dəfələrlə olmuş Hikmət Şimşək olmuşdur.

Hazırki dövrümüzdə Azərbaycan ilə Türkiyə arasında mədəni əlaqələr ən yüksək mərhələsini yaşayır. Son illərdə baş verən bir sıra dəyişikliklər, məqsədyönlü xarici siyasət Türkiyə ilə bütün sahələrdə olduğu kimi, mədəniyyət sahəsində də birliyin yaranmasına səbəb olmuşdur. Dil və adət-ənənə oxşarlığı kökləri bir olan hər iki xalq arasında musiqi ilə yanaşı, mədəni-kulturoloji əlaqələrin yaradılmasına təkan verir və bu bağlılıq tarix boyu davam edəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abbasbəyli A., Atmaca, T. Müasir dövrdə Azərbaycan və Türkiyə münasibətləri. // – Bakı: Dirçəliş XXI əsr, – 1998. №10, – s.33-37.
2. Abdullayev M.İ Azərbaycan-Türkiyə əlaqələri / M.İ.Abdullayev. – Bakı: Mütərcim, – 1998. –112 s.
3. Hüseynova, F. Azərbaycanda Atatürk Mərkəzinin yaradılması ölkələrimiz arasında elmi-mədəni əlaqələri inkişafında yeni mərhələ kimi // Bakı: Musiqi dünyası, – 2008. №3-4 (37), – s.165-166.
4. Hüseynova, F. Azərbaycan-Türkiyə mədəni-kulturoloji əlaqələri // Bakı: Musiqi dünyası, – 2005. №1-2 (23), – s.183.
5. Hüseynova, F. Müstəqillik dövründə Azərbaycan-Türkiyə əlaqələrinin kulturoloji aspektləri (elm, təhsil, mədəniyyət) / F.Hüseynova. – Bakı: Nurlan, – 2007. – 302 s.
6. Qasımov, M.C. Azərbaycan Respublikası dünya meridianlarında / M.C.Qasımov. – Bakı: Gənclik, – 1992. – s.75.
7. Курбанов, В.О. Искусство Азербайджана за рубежом / В.О.Курбанов. – Баку: Ишыг, – 1984. – 158 s.
8. Саюткин, Ю.С. Зарубежная деятельность представителей азербайджанской фортепианной школы / Ю.С.Саюткин. – Баку: Мутарджим, – 2016. – 184 с.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan-Türkiyə əlaqələrinin inkişafında musiqi mədəniyyətinin əhəmiyyətindən bəhs edilir. Bundan irəli gələrək, Azərbaycan və Türkiyə dövlətləri arasında mədəni əlaqələrin yaranması mərhələlərinə nəzər salınır və mədəniyyətin müxtəlif sahələrini əhatə edən mühüm məqamlar vurğulanaraq diqqətə çatdırılır. Məqalədə musiqi ilə yanaşı, mədəniyyətin digər sahələrində də gedən mədəni proseslər izlənərək, işıqlandırılır.

Açar sözlər: mədəni əlaqələr, musiqi, mədəniyyət, dövlətçilik, müstəqillik.

БАБАЕВА Айтен
доктор философии по искусствоведению, доцент

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В РАЗВИТИИ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ АЗЕРБАЙДЖАНОМ И ТУРЦИЕЙ В СОВРЕМЕННОЕ ВРЕМЯ

Резюме

В представленной статье подчеркивается значение музыкальной культуры в развитии отношений между Азербайджаном и Турцией. Исходя из этого, рассматриваются этапы установления культурных связей между государствами Азербайджаном и Турция, подчеркиваются важные моменты, охватывающие различные области культуры. Помимо музыкальной культуры в статье освещаются важные процессы и в других областях культуры.

Ключевые слова: межкультурные отношении, музыка, культура, государственность, независимость.

BABAYEVA Ayten
Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor

THE IMPORTANCE OF MUSICAL CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF RELATIONS BETWEEN AZERBAIJAN AND TURKEY IN MODERN TIMES

Summary

The presented article emphasizes the importance of musical culture in the development of relations between Azerbaijan and Turkey. Based on this, the stages of establishing cultural ties between the states of Azerbaijan and Turkey are considered, and important points covering various areas of culture are emphasized. In addition to musical culture, the article highlights important processes in other areas of culture.

Key words: intercultural relations, music, culture, statehood, independence.

BABAYEVA **Minaxanım**
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

ATATÜRKÜN MUSİQİ SİYASƏTİNƏ DAİR

Avropa musiqisinə hərtərəfli istiqamətləndirmə 1923-cü ildə Atatürkün rəhbərliyi ilə müasir Türkiyənin qurulması ilə başlandı. Köhnə dövlət qurumları əvvəlki strukturlarından fərqli olaraq, Avropadakı nümunələrə uyğunlaşdıralaraq yenidən quruldu. Yeni musiqi müəssisələrinin erasını başladan Atatürk, türk millətini çağdaş sivilizasiya səviyyəsinə yüksəltmək üçün bir sıra yeniliklər etdi. O, bu yenilikləri həm dövlət idarəçiliyində, həm də mədəni məsələlərdə, xüsusilə musiqi mədəniyyətində tətbiq edirdi. Bütün qurumları dəyişdirərkən, yeniləyərkən mütləq şəkildə musiqi dünyasına da önəm verilməli idi. Qərbin musiqi bilik və texnikasından istifadə edərək türk musiqisini beynəlxalq səviyyəyə çıxarmaq Atatürkün musiqi araşdırmalarının əsas məqsədi idi [1s, 102]. Lakin dövrün şərtləri ilə bu, əlbəttə ki, çox çətin idi. Çünki musiqidə ediləcək hər hansı bir inqilab, Osmanlı musiqisinin çoxəsrlik vərdişini dəyişdirmək idi. Atatürk, həmçinin ölkənin bütün işlərində olduğu kimi, mədəni-bədii varlığımızda da dünya miqyaslı yenilik və uğurlar əldə etməyin mümkün olduğunu, musiqidə milli olmağın təməl elementlərindən biri olan folklor dəyərlərindən bəhrələnməyin vacib olduğunu bildirmişdir.Yeni musiqi siyasətində əsas ideya qərb nümunəsinin surətini tətbiq etmək deyil, öz musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni və müasir üsullardan istifadə etmək idi. Qərbin musiqi bilik və texnikasından istifadə edərək türk musiqisini beynəlxalq səviyyəyə çıxarmaq Atatürkün musiqi araşdırmalarının əsas məqsədi idi. Bu məqsədlə o, ölkədə geniş yayılmayan və öyrənilməmiş Qərb musiqisinə daha çox əhəmiyyət verməyə başlamışdır. Atatürkün 1934-cü ildə Böyük Millət Məclisində türk xalqına müraciət etdiyi açılış çıxışında bu fikir belə ifadə olunub: " Bir millət üçün dəyişikliyin ölçüsü onun musiqidəki dəyişikliyi dərk etmək və qavramaq qabiliyyətidir. Milli, incə hissləri, düşüncələri ifadə edən və ümumi yekun musiqi qaydalarına uyğun bir musiqini bir gün belə vaxt itirmədən yaratmaq lazımdır. Yalnız bu zaman türk milli musiqisi yüksələ və dünya musiqisində öz yerini tuta bilər. Bu bir musiqi inqlabıdır" [2 s, 29]. Qərbdə bu prosesin 400 il kimi uzun müd-

dətdə mümkün olduğunu xatırladan Atatürk, "O qədər gözləməyə vaxtımız yoxdur" demişdi. Atatürk "əsl musiqimiz" adlandırdığı xalq musiqisinin toplanmasına və işlənməsinə böyük diqqət göstərirdi. Artıq 1924-cü ildə xalq musiqisinin tərtibinə başlanıldı və toplanılmış xalq mahnıları "Yurdumuzun havaları" adı ilə nəşr edildi . İstanbul Konservatoriyası 1926-1929-cu illər arasında Anadoluya dörd səfər təşkil etmiş və bu səfərlər zamanı toplanan melodiyalar "Xalq türküləri" adı ilə 15 dəftərdə nəşr edilmişdir. 1929-cu ildə 4-cü səfər zamanı bəzi xalq rəqsləri də lentə alınmışdır. Xalq musiqisi yığım turları 1953-cü ilə qədər davam etdi. Atatürkün ölümündən sonra, demək olar ki, bütün vilayətlər gəzildi, 10.000-ə yaxın melodiya yığılaraq onlardan 2000-ə yaxını Müzəffər Sarısözən tərəfindən nota alındı və "Yurtdan Səslər" proqramları ilə bütün ölkəyə yayıldı. Atatürk dövründə çağdaş türk musiqisinin inkişafı üçün; "Türk beşləri" adlandırılan sənətkarlardan ibarət, türk musiqisinin müasir səviyyəsinə böyük töhfələr vərən Ülvi Camal Erkin, Həsən Fərid Alnar, Əhməd Adnan Saygun və Nəcil Kazım Ağsəs dövlət təqaüdü ilə xaricə musiqi təhsili almaq üçün göndərildi. Ankarada "Musiqi Müəllimləri Məktəbi" yaradıldıqdan sonra isə digər tələbələrin də Avropaya göndərilməsi prosesinə başlanıldı. 1934-cü ildə Milli Musiqi və Təmsilçilik Akademiyasının yaradılması haqqında qanun qəbul edilərək "Musiqi inqilabı"nın proqramını hazırlamaq üçün komitə yaradıldı. Bu mövzuda Avropadan gətirilən mütəxəssislər işə başladı. Paul Hindemit və Bela Bartok kimi böyük musiqiçilər Türkiyəyə araşdırmalar aparmaq üçün dəvət olundu. 1934-cü ildə Türkiyədə orkestr quruldu və xalqa konsertlər verilməyə başlandı. Şəhər Orkestri İstanbul Filarmoniyası ilə əməkdaşlıq edərək dünya şöhrətli xarici solistləri (J.Thibaud, A.Cortot, V.Prihoda, W.Kempff, G.Cassado, Y.Menuhin) müşayiət etdi. Həmçinin İstanbul Radiosunda C.Rəşid Rey 1949-cu ildən başlayaraq "Radio Simfonik Orkestri" adı ilə müntəzəm olaraq həftədə iki konsert verirdi. M.K. Atatürk musiqi dinləməyi çox sevərdi və yaşadığı çətinliklərdən sonra məhz musiqi ilə ruhu sakitlik tapırdı. Müasir dünyagörüşü olan, sənətə və musiqiyə çox diqqət yetirən Atatürk üçün incəsəsənətin əsas istiqamətlərindən biri olan musiqinin yeri tam başqa idi. Bununla belə, ulu öndər Atatürk musiqinin bütün sahələrinə maraq göstərmiş və onu dinləmişdir. Xüsusilə klassik musiqiyə və musiqi səhnə janrlarına böyük maraq göstərirdi. O, türk musiqisini də gündəlik həyatına daxil edib, hər gün xalq mahnılarını dinləməyi çox sevər və təbliğ edərdi. Xalq mahnılarının həyatın əksi olduğunu deyən Atatürk, musiqinin sevinc və kədəri və bütövlükdə həyatı ehtiva etdiyini, buna görə də musiqinin həyatın özü olduğunu söyləmişdir. Atatürk hər mövzuda fikirlərini aydın bir axıcılıqla ifadə edən şəxsiyyət olmuşdur. O, təbii ki, musiqiçi deyildi, amma musiqidən dərin anlayışı və üstün zövqü vardı. Bunu aşağıdakı sözlər izah edir: "Dəfələrlə bu musiqinin (türk musiqisinin) tam ləyaqətini tapa bilmirik. Bu, dinlədiyimiz musiqidir, əsl türk musiqisidir və şübhəsiz ki, yüksək sivilizasiyanın musiqisidir. Dünya bu musiqini dərk etməlidir. Bunu bütün dünyaya izah etmək üçün biz bir millət olaraq bugünkü sivil dünya səviyyəsinə yüksəlməliyik". Atatürkün Qərb musiqisinə verdiyi dəyər bu gün bəzi musiqisevərlər tərəfindən yanlış mühakimə olunur. Onun ancaq Qərb musiqisini istədiyi və türk musiqisini qadağan etdiyi şərh edilir. Lakin Atatürkün o zamanlar müasir sivilizasiya səviyyəsinə çatmaqda tutduğu yol Qərbin təqlidi deyil, onun elm və texnikasının milli mahiyyətə tətbiqi idi. Ümumillikdə, Atatürk dövrü kimi qeyd etdiyimiz Türkiyə Cümhuriyyətinin yaranmasının ilk dövründə Türk xalq melodiyaları tərtib edildi, nota yazıldı və nəşr edildi. Bu əsərləri ifa etmək və şərh etmək üçün orkestrlər və xorlar yaradıldı. Ayrıca, Türk musiqisində yeni bir anlayış olan polifoniyadan istifadə edilməyə başlandı. Qərb texnikası ilə xalq melodiyalarının çoxsaylı səslənmə işləri aparıldı. Eyni melodiyalar müasir texnika ilə işlənərək orijinal əsərlər bəstələndi. Ənənəvi türk xalq musiqisi, ənənəvi türk sənət musiqisi və müasir polifonik türk musiqisi sahələrində dəyərli sənətkarlar və müəllimlər yetişdirildi. Eyni zamanda, xaricdə musiqi təhsili alması üçün bir çox gənc dövlət dəstəyi ilə Avropaya göndərildi. Son olaraq isə, yeni nəsil bəstəkarlar, musiqiçilər, sənətkarlar yetişdirmək üçün müxtəlif universitetlərin fakültələrində musiqi bölmələri açıldı. Bela Bartokun çağdaş türk musiqisinə töhfələri Türk xalq musiqisinin geniş mənada Orta Asiya ənənələrinə söykənərək Orta Asiya ənənələrinin davamı olduğu deyilsə də, Avropalılar türk xalq musiqisini iranlı və ərəblərdən təsirlənmiş bir musiqi hesab edirdilər. Türk musiqisinin yanlış anlaşılmasına səbəb olan bu kimi təsəvvürlərə son qoymaq üçün Ə.Adnan Saygun və Qazimihal türk xalq musiqisinin pentatonik səs quruluşu üzərində araşdırmalara başladılar. Ümumilikdə, Ə.Adnan Saygun "Türk musiqisində pentatonizm" adlı kitabında bu mövzunun təkcə bəstəkarlar tərəfindən deyil, həm də tarixən araşdırılmasının vacibliyini vurğulamışdır. Cümhuriyyətin ilk illərində xalq maarifində müəyyən edilmiş istiqamətdə milli birliyi təmin etmək və çağdaş sivilizasiya yolunda irəliləmək üçün zəruri institusional strukturlar yaradıldı və bu strukturların fəaliyyəti üçün xaricdən mütəxəs-

sislər çağrılırdı. Bu dövrdə məhz Bela Bartok dövrün ən mühüm mədəniyyət qurumu olan İcma Mərkəzləri tərəfindən Türkiyəyə dəvət edildi. Bartok öz xatirələrində dəvəti məmnuniyyətlə qəbul etdiyini bildirir və həyəcanını da ifadə edir. "...İcma Mərkəzinin Ankara şöbəsi məni dəvət edəcəyinə qərar verdi. Musiqi folklorundan üç mühazirə oxumaq və Macarıstan orkestrinin musiqi konsertində iştirak etmək üçün Ankaraya dəvət olundum. Söz yox ki, mən bu dəvəti böyük məmnuniyyətlə qəbul etdim. Çünki o vaxt əsl türk xalq musiqisi haqqında heç nə bilmirdim. Əvvəllər türk xalq musiqisindən toplanmış çox məhdud material da sistemsiz bir tərtib idi. Bu kiçik miqyaslı materialın demək olar ki, heç biri dərc edilmədi və çap olunsa da, çapdan çıxmadı. Şübhəsiz ki, Asiya mənşəli macar xalq musiqisi ilə türk xalq musiqisi arasında hansısa əlaqənin olub-olmaması mənə də çox maraqlı idi..." [3s, 5]

Bartokun Türkiyəyə gəlməsinin məqsədləri arasında, Türk xalq musiqisini birinci əldən araşdırmaq, xüsusən də qədim macar musiqisi ilə qədim türk xalq musiqisi arasında əlaqənin olub-olmadığını aşkara çıxarmaq və etnomusiqişünaslar arasında çox məşhur olan pentatonizm – 5 səsli araşdırmalarını göstərə bilərik. Bartokun çap edə bilmədiyi məcmuələr və araşdırma nəticələri 40 il sonra, biri Macarıstanda, digəri isə Amerikada olmaq üzrə iki kitab şəklində nəşr olundu. Bartok 1936-cı ilin noyabr ayının ikinci yarısına planlaşdırılan Türkiyə səfərindən əvvəl Budapeştdə tapa bildiyi mənbələrdən türk türküləri haqqında məlumat topladı və türkcə təhsil aldı. İstanbulda Bələdiyyə Konservatoriyasının müvəqqəti tələbələri tərəfindən hazırlanmış xalq musiqisi valları kolleksiyasındakı melodiyaları dinlədi, tərtibatların necə hazırlandığını gözdən keçirdi. Mahmud Raqıb Qazimihalın nəşr etdirdiyi "Türk Xalq Musiqisinin Tonal Xüsusiyyətləri" adlı kitabı oxuduğunu və orada bir neçə oxşar türk melodiyasına rast gəldiyini bildirən Bartok, bu nümunələri də səsləndirərək fikirlərini ifadə etməyə davam etdi. Bela Bartok türk və macar xalq musiqisi ilə bağlı mühüm tapıntılarla hər iki mədəniyyətin xalq musiqisi arasında bir çox oxşarlıqları müəyyən etdi. Sahə sorğusu nəticəsində əldə edilən tapıntılar və bu araşdırmaları dəstəkləyən müqayisəli not nümunələri ilə bağlı ətraflı araşdırmalar türk və macar xalq musiqisinin mənşəyini və onların bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsini açıq şəkildə ortaya qoyan nəticələr verdi. Bəzi fərqlər olsa da, türk və macar xalq musiqisi şeirləri və ritmləri arasındakı sıx bağlılıq, macar musiqisinin köhnə türk mirası olduğunu daha da gücləndirmişdir.

Bela Bartok Anadolunun müxtəlif yerlərindən, xüsusilə Adana Osmaniyə bölgəsindən topladığı və pentatonik sistemin izlərini daşıyan bir çox qiymətləndirmələr nəticəsində belə qənaətə gəldi ki, Türk xalq mahnısı Macar xalq mahnılarının bir variantıdır və bu, türk və macar xalqları arasında tarixi-mədəni əlaqələrin qədim və köklü bir tarixə söykəndiyini ortaya qoyur. Bartok ən qədim macar xalq melodiyalarının ən əsas xüsusiyyətinin pentatonik olduğunu və bir növ enən melodiya sistemi nümayiş etdirdiklərinin məlum olduğunu bildirərək, macar musiqisində Asiya qoxusunu hiss etdiyini kəşf etdi. [4, s.12]

Bela Bartokun Türkiyədəki kompilyasiya işləri səkkiz gün davam etdi. Bartok bu araşdırmalar haqqında hesabatı Ankara İcma Mərkəzinə təqdim etdikdə, öz fikirlərini və təcrübələrini bölüşərək polifonik çağdaş türk musiqisini formalaşdıran mədəniyyət siyasətinə təsir etdi. Bartokun Türkiyədəki türk xalq musiqisi araşdırmalarında yeni anlayış, yeni yanaşma və yeni üsul üstünlük təşkil etməklə yanaşı, xalq musiqisinin əsl dəyərinə doğru sürətlə artan məna və funksiya qazandığı görüldü. Xalq musiqisi xüsusilə intellektual musiqi çevrələrində çox daha təsirli və hörmətli mövqe qazandı. Eyni zamanda, xalq musiqisi ilə bağlı araşdırmaların, kitabların və məqalələrin nəşrində də nəzərə çarpacaq artım müşahidə olundu. Bildirilir ki, Bartokun ekspert etnomusiqişünas kimi rəhbərliyindən sonra tərtibat işləri Nazirliyin Gözəl Sənətlər Baş İdarəsinin vəzifələri sırasına daxil edildi. Elmi anlayış və üsullarla həyata keçirilən Anadolu səfərləri 1952-ci ilə qədər davam etdi və zəngin bir arxiv əldə edildi və tərtib tədqiqatları nəticəsində 10 mindən çox xalq mahnısı tərtib edilərək lentə alındı.[5, s.105]

Paul Hindemitin islahatları. Türkiyənin Mədəniyyət Nazirliyi Almaniyadan Paul Hindemiti buraya bir sıra işlərlə bağlı dəvət edir. Ankaraya gələn Hindemit, Təhsil Nazirliyinə mövzu ilə bağlı dörd hesabat təqdim etdi: 1. Ankarada dövlət konservatoriyasının qurulması şərtləri. 2. Prezident Simfonik Orkestrinin yenidən qurulması. 3. Orkestr üçün lazım olan alətlərlə təmin edilmə yolları. 4. Musiqi sahəsində yenidənqurma ideyasının bütün ölkəyə yayılması [6, s.20]. Bəstəkarın araşdırmalarında məqsəd Türkiyədəki təhsil ocaqlarının mövcud vəziyyətini və imkanlarını müəyyən etməklə buna necə müdaxilə etmək barədə məlumat əldə etmək idi. Ankaradan başqa Hindemit, Nəcil Kazım Ağsəs və Cavad Dursunoğlu ilə birlikdə mövcud vəziyyəti yaxşılaşdırmaq üçün İstanbul və İzmirə də səfər etdi. Bu səfərlər bəstəkarın türk ənənəvi musiqisi haqqında ilk məlumatı əldə etməsinə şərait yaratdı. Bəstəkar, türk musiqisinin tarixi cəhətini, inkişafa qapalı olduğunu və miras kimi ifa oluna biləcəyini əsas gətirsə də, xalq musiqisinin böyük

bir xəzinə olduğunu xatırlatdı. Bu musiqinin çoxsəsli quruluşda inkişaf etdirilə biləcəyini və bəstəkarların da gələcəkdə bu musiqinin motivlərindən yararlana biləcəyini ifadə etdi. Planlarının gerçəkləşməsi üçün Hindemit, dirijor Ernst Praetorius, opera rejissoru Karl Ebert və musiqi pedaqoqu Eduard Zukmayer kimi alman mütəxəssislərini Ankaraya gətirdi. Bütün bu inkişaflarla yanaşı, Alman məktəbi də türk musiqi qurumlarına təsir göstərməyə başladı. Hindemitin planlarına görə, ilk dəfə 1924-cü ildə qurulan "Musiqi Müəllimlər Məktəbi" 1936-cı ildə Ankara Dövlət Konservatoriyasına çevrildi. Dövlət Konservatoriyası altı şöbədən ibarət idi: piano, simli alətlər, nəfəs alətləri, opera, oxuma və səhnə aktyorluğu. Hindemitdən ilk növbədə Türkiyədə musiqi təhsili intizamı üçün təhsil resursları hazırlamaq tapşırılaraq yeni yaradılan konservatoriyaya təyin olunacaq müəllimlərin müəyyənləşdirilməsi istənildi. Orkestrin istifadə edəcəyi alətlərin alınması işi də bəstəkarın üzərinə düşsə də, Hindemit üçün ən çətin iş musiqiçiləri tapmaq idi [7, s.279]. Bununla da o, Berlin Operasında dirijorluqdan istefa vermiş Erix Kleiber və Franz von Hoesslin'i Türkiyəyə dəvət etdi. Eyni zamanda bu dövrlərdə Karl Ebert Türkiyədə opera və teatr sahəsində təlim keçmək üçün Hindemit vasitəsilə Ankaraya gəldi. Doqquz il teatr və opera departamentlərinə rəhbərlik edən Karl Ebert uğurlu əsərləri ilə Müasir Türk Operasının yaranmasının təməl daşlarını qoydu və onun inkişafına çox mühüm töhfələr verdi. Hindemitin planlarına uyğun olaraq Eduard Zukmayer 1938-ci ildə musiqi müəllimləri hazırlayan Qazi Təhsil İnstitutuna rəhbər təyin edildi. Təhsili ilə yanaşı pianoçu və dirijor kimi fəaliyyətini davam etdirən Zukmayer qısa müddətdə məktəbi Avropa standartlarına uyğun yenidən qurdu. Hindemit "Xor mahnıları kitabı" layihəsini başlatmaqla xalq xorlarını yaradaraq bu yolla ictimai həyata inteqrasiya etməyin mümkün olduğunu düşünürdü. 1937-ci ildə xalq musiqisi və səsyazma arxivinin yaradılmasını xahiş etdi və bu tədqiqatlar nəticəsində musiqi kitabxanası, laboratoriya və arxiv, eləcə də turk vokal arxivi yaradıldı, Türkiyədə not yazıları işlərinə başlanıldı. Lakin bəstəkar ikinci səfərindən sonra Türkiyə ilə münasibətlərinə son qoymaq istəmiş-buna səbəb isə konservatoriyaların açılmasının hələ erkən olduğunu və hələ bu müəssisələrin açılmasının məqsədəuyğun olmadığında israr etsə də, Türkiyə 1936-cı ildə infrastrukturu tamamlanmamış, təhsil üçün konservatoriyanı açdı. Hindemit bu konservatoriyanın açılışında iştirak etməməklə öz münasibətini bildirsədə, Türkiyədəki xidmətlərindən tamamilə ayrılmaq istəmirdi. Lakin ölkədəki büdcə çatışmazlığını Hindemitin istədiyi bütün planları həyata keçirə bilməməsinin ən əsas səbəbi olduğunu söyləyə bilərik. Şəraitdən asılı olmayaraq, bəstəkar Hindemit Ankara Dövlət Konservatoriyasının və Dövlət Operasının qurucularından biri kimi qəbul edilir. Son olaraq, Hindemit Universal və Türk Polifonik Musiqi Təhsili Proqramının yaradılmasında da öz töhfəsini ən yüksək səviyyədə vermişdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Öndər Kütahyalı,"Çağdaş Musiqi Tarixi", 1981, s.102.
2. Erdoğan Okyay "Cavad Məmduh Altara ərməğan", 1989, s. 29.
3. Bela Bartok, "Türkiyədə Toplama Səfərlərim-1936" http://www.musikidergisi.net/?p=2019, (17.08.2014), s.5.
4. Bela Bartokun Xalq Musiqisi Konfransı, Rəcəb Ulusoğlu Yayınları, Ankara, 1936, s.12.
5. Əhməd Borcaklı, "Piano Müşayiətində Türk Xalq Türküləri", III. Beynəlxalq Türk Folklor Konqresinin Materialları, Ankara 1983, s.105.
6. Yılmaz Aydın "Türk Beşləri", Ankara, 2003, s. 20.
7. Məmduh Cavad Altar, "Opera Tarixi, Türkiyədə Opera", Ankara 1993, s. 279.

Xülasə

Cümhuriyyətin qurulması ilə Qərbin musiqi bilik və texnikasından istifadə edərək türk musiqisini beynəlxalq səviyyəyə çıxarmaq istəyən Atatürkün yeni musiqi siyasətinin önəmli tərəflərinə diqqət edərsək - əsas ideya kimi qərb nümunəsinin surətini tətbiq etmək deyil, öz musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni və müasir üsullardan istifadə edilməsi, xalq melodiyalarının tərtib edilməsi, nota yazılması və nəşr edilməsi, əsərləri ifa etmək üçün orkestrlərin və xorların yaradılması, türk musiqisində polifoniyadan istifadə edilməyə başlanılması, xalq melodiyalarının müasir texnika ilə işlənməsi və orijinal əsərlərin bəstələnməsi, dəyərli sənətkarların və müəllimlərin yetişdirilməsi, xaricdə musiqi təhsili alması üçün bir çox gəncin dövlət dəstəyi ilə Avropaya göndərilməsi, müxtəlif universitetlərin fakültələrində musiqi bölmələrinin açılması, Bela Bartok və Paul Hindemit kimi türk musiqisinə töhfə verə biləcək insanların Türkiyəyə dəvət olunması məhz Atatürkün mədəniyyət sahəsində etdiyi islahatlar nəticəsində həyata keçirilmişdir. Bela Bartok Türkiyədə çalışdığı müddətdə türk xalq musiqisi əsl dəyərini qazandı və intellektual musiqi çevrələrində çox daha yüksək mövqe tutdu. Bununla yanaşı məhz P. Hindemitin dəstəyi ilə Ankara Dövlət Konservatoriyası və Dövlət Operası yaradıldı və Türk Polifonik Musiqi Təhsili Proqramı meydana gəldi.

Açar sözlər: Türk, musiqi, Atatürk, təhsil, Bela Bartok, Paul Hindemit, konservatoriya, filarmoniya, orkestr.

БАБАЕВА Минаханым
Доцент БМА имени У.Гаджибейли,
доктор философии по искусствоведения

К МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЛИТИКЕ АТАТЮРКА

Резюме

Если обратить внимание на важные аспекты новой музыкальной политики Ататюрка, который с учреждением республики хотел вывести турецкую музыку на международный уровень, используя музыкальные знания и приемы Запада, то основная идея заключается не в применении копия западного образца, но использовать новые и современные методы в развитии собственной музыкальной культуры, сочинять народные мелодии, писать и издавать ноты, создавать оркестры и хоры для исполнения произведений, начиная использовать полифонию в турецкой музыке, обработка народных мелодий современными методами и сочинение оригинальных произведений, подготовка ценных артистов и педагогов, государственная поддержка многих молодых людей для обучения музыке за границей, отправка их в Европу, открытие музыкальных отделений на факультетах различных университетов, приглашение людей, которые могут внести свой вклад в турецкий язык. Вклад в музыкальную культуру Турции Бела Бартока и Паула Хиндемита стал возможен именно в результате реформ Ататюрка в области культуры. Во время пребывания Бела Бартока в Турции турецкая народная музыка приобрела свою истинную ценность и заняла гораздо более высокое место в интеллектуальных музыкальных кругах. В то же время именно при поддержке П. Хиндемита были созданы Государственная консерватория и Государственная опера в Анкаре, а также создана Турецкая программа полифонического музыкального образования.

Ключевые слова: турецкий, музыка, Ататюрк, образование, Бела Барток, П.Хиндемит, консерватория, филармония, оркестр

BABAEVA Minakhanym
Associate Professor of the BMA named after U. Hajibeyli,
Doctor of Philosophy in Art History

ABOUT THE MUSICAL POLICY OF ATATURK

Summary

If we pay attention to the important aspects of the new music policy of Atatürk, who wanted to bring Turkish music to the international level with the establishment of the republic, using the musical knowledge and techniques of the West - the main idea is not to apply a copy of the western example, but to use new and modern methods in the development of one's own musical culture, to compose folk melodies. Writing and publishing sheet music, creating orchestras and choirs to perform works, starting to use polyphony in Turkish music, processing folk melodies with modern techniques and composing original works, training valuable artists and teachers, state support of many young people to study music abroad sending to Europe, opening of music departments in the faculties of various universities, inviting people who can contribute to Turkish music like Bela Bartok and Paul Hindemith to Turkey were realized precisely as a result of Atatürk's reforms in the field of culture. During Bela Bartok's tenure in Turkey, Turkish folk music gained its true value and took a much higher position in intellectual musical circles. At the same time, it was with the support of P. Hindemith that Ankara State Conservatory and State Opera were established and the Turkish Polyphonic Music Education Program was created.

Keywords: Turkish, music, Ataturk, education, Bela Bartok, Paul Hindemith, conservatory, philharmonic, orchestra

CƏFƏROVA Lalə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Əməkdar müəllim

TÜRK DÜNYASININ BƏSTƏKARLARI

Türk xalqlarının birliyi, tarix boyu çətin sınaqlardan uğurla çıxıb desək, yəqin ki, yanılmarıq. Tarixi köklərə, ortaq mədəniyyətə, dəyərlərə mənsub olan türkdilli xalqların bu gün bir birilə əlaqələri daha da sıxlaşır və möhkəmlənir. Ümumiyyətlə, Türk dünyasının bəstəkarları deyəndə ilk növbədə Üzeyir Hacıbəyli və Əhməd Adnan Sayqun, Qara Qarayev və digər görkəmli bəstəkarların adları böyük ehtiramla xatırlanır. Elə bir musiqiçi yoxdur ki, Üzeyir Hacıbəyovun adını eşitməsin, onun haqqında bilməsin. Deyə biləsən ki, onun "Arşın mal alan" əsəri Azərbaycanı bütün dünyada tanıtdı və bu əsər müxtəlif dillərə tərcümə olundu. Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan tarixində həm də mütəfəkkir, publisist, jurnalist kimi də xidmətləri böyük olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, dövlət səviyyəsində Üzeyir bəyə "Dahi" statusu verilmişdir.

Türk xalqlarının əlaqələrini möhkəmlədən qurumlardan biri də TÜRKSOY-dur. Qeyd edək ki, belə təşkilatlar təşkil etdikləri tədbirlər, görüşlər, konfranslar, nəşr etdikləri kitablar vasitəsilə o birliyi daha da möhkəmləndirirlər. Türk ölkələrinin mədəniyyət səylərini birləşdirən beynəlxalq təşkilat – "Türksoy" təşkilatı, 1993-cü il 12 iyuldan fəaliyyət göstərməyə başladı. Bu təşkilat türkdilli ölkələr arasında qurulan ilk beynəlxalq təşkilat olan Beynəlxalq Türk Mədəniyyəti Təşkilatıdır. Məlumdur ki, müasir dövrümüzdə müstəqil Türk dövlətləri həm ayrı-ayrılıqda, həm də birgə, çoxtərəfli münasibətlərdə, yəni beynəlxalq təşkilatlar çərçivəsində fəaliyyət göstərirlər. Türk mədəniyyəti və incəsənətinin inkişafı üzrə Beynəlxalq Təşkilat (TÜRKSOY), Azərbaycan Respublikası və Türkiyə Cümhuriyyətinin təşəbbüsü ilə 1992-ci ildə İstambul və Bakı şəhərlərində keçirilmiş Azərbaycan, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Özbəkistan, Türkiyə və Türkmənistan respublikaları mədəniyyət nazirlərinin görüşləri gedişində əldə edilmiş razılaşmalar əsasında yaradılmışdır. TÜRKSOY-un yaradılması haqqında ilkin fikirlər hələ 1992-ci ildə irəli sürülmüşdür. Bu təşkilatın yaradılması ilə bağlı Bakı və İstanbul şəhərlərində bir sıra görüşlər keçirilmişdir. Qeyd edək ki, TÜRKSOY-un yaradılması və fəaliyyət prinsipləri haqqında Müqavilə həmin ölkələrin mədəniyyət nazirləri tərəfindən 1993-cü il iyulun 12-də Qazaxıstan Respublikasının keçmiş paytaxtı Almatı şəhərində imzalanmışdır. TÜRKSOY-un Baş direktorluğu Türkiyə Cümhuriyyətinin paytaxtı Ankara şəhərində yerləşir və rəsmi dili isə Türk dilidir.

TÜRKSOY təşkilatı hər il ənənəvi olaraq həyata keçirdiyi müxtəlif layihələrlə Türk dünyasının sənət adamlarını – rəssamları, fotoqrafları, teatr xadimlərini bir araya gətirir, onlar arasında yaradıcılıq ünsiyyəti, qarşılıqlı mübadilə yaradır. Belə layihələrdən biri də "TÜRKSOY-un bəstəkarlar görüşü"dür. 2017-ci ildə TÜRKSOY-un təşəbbüsü və Bolunun Seben Bələdiyyəsinin dəstəyi ilə qədim tarixi məkanda – eramızdan əvvəl frikyalılar tərəfindən istifadə edilən və günümüzə qədər gəlib çatan "Solaklar qaya evləri"nin ətəyində "Türk dünyası sənət kəndi" yaradılıb. Burada inşa edilən evlərin Türk dünyasının korifey bəstəkarlarının xatirəsinə onların adları ilə adlandırılıb. Sənət evlərindən birinə Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin adı verilib. "Sənət kəndi", hər il Türk dünyası bəstəkarlarının yaradıcılıq görüşünün məkanına çevrilir. Bu evlərin ilk qonaqları Azərbaycan, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Türkiyə, Türkmənistan, Başqırdıstan və Tatarıstanın bəstəkarları olmuşlar". [1]

Yaradıcılıq evlərindən danişarkən Azərbaycan Prezidenti hörmətli Cənab İlham Əliyevin sərəncamı ilə bəstəkarlar, yazıçılar və rəssamlar üçün Şabranda tikilən yaradıcılıq evlərini də xüsusilə qeyd etmək istəyirəm. Prezident İlham Əliyev, Birinci xanım Mehriban Əliyeva və ailə üzvləri 2022-ci il dekabrın – 29 da Şabran rayonu, Pirəbədil kəndində yerləşən istrahət Kompleksinin açılışında iştirak ediblər. Həm də yaradıcılıq mərkəzi kimi xidmət göstərən bu Kompleksdə bəstəkarlar, yazıçılar və rəssamlar üçün də koteclər də nəzərdə tutulub. 2023-cü il iyulun – 1 dən bu koteclərə 10 bəstəkar yola salındı. Bu bəstəkarlardan biri də mən idim. Eləcə də burada yazıcılar və rəssamlar da yerləşdirildi. Bu gözəl mənzərəli məkan, istrahət etmək və yaradıcılıqla məşğul olmaq üçün çox əlverişli yer oldu. Belə ki, iyulun – 8-də yaradıcı kollektivlərin açılış tədbirində Akademik İsa Həbibbəyli və Xalq yazıçısı Anar çıxış edərək, yaradıcı insanlar üçün belə gözəl şəraitin yaradılmasına görə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevə dərin təşəkkürlərini bildirdilər. Bəstəkarlar və musiqişünaslar üçün iyulun 1-dən, 31-ə kimi koteclərdə həm istrahət etmək, həm də yaradıcılıqla məşğul olmaq üçün vaxt ayrıldı. İyulun 15-də Şabran

Wellbeing Resort oteldə bəsrəkarların əsərlərindən ibarət "Fortepiano gecəsi" adlı konsert təşkil olundu. Yaradıcı insanlara göstərilən bu qayğı, bəstəkarları daha yeni-yeni əsərlər yazib yaradmağa sövq edir. Onu da qeyd edək ki, 2023-cü il üçün Türk dünyasının mədəniyyət paytaxtı Azərbaycanın Şuşa şəhəri seçilib. Bu barədə qərar, Beynəlxalq Türk Mədəniyyət Təşkilatına (TÜRKSOY) üzv ölkələrin Mədəniyyət Nazirlərinin Daimi Şurasının Türkiyənin Bursa şəhərində keçirilən iclasında qəbul olunub.

Türk Respublikasının yarandığı dövrdən XX əsrin ortalarınadək aktiv fəaliyyət göstərən və akademik türk musiqisini dünya səviyyəsinə qaldıran türk yenilikçi bəstəkarlar qrupuna "Türk beşliyi" adı verildi. Bu adlandırma, qərbdə rus musiqisinin " Qüdrətli dəstə" adı ilə tanınan beş bəstəkarına verilən "rus beşliyi" ifadəsinə analogiya kimi seçilmişdir [2].

Həmin bəstəkarlar Əhməd Adnan Saygun (1907-1991), Ülvi Camal Erkin (1906-1972), Camal Rəşid Rey (1904-1985), Həsən Fərid Alnar (1906-1978), Necil Kazım Ağsəs (1908-1999) olmuşlar. Yaşları iyirmi-otuzdan çox olan bu bəstəkarlar, inqilabi sürətdə böyümüş, yeni rejimin gözlədiyi üslubu inkişaf etdirmək kimi ağır yükün altına düşdülər. Lakin o dövrlərə xas olan əzmkarlıq və zəhmətkeşliklə yaşlarına, təcrübələrinə görə həddən artıq çox olan, yüksək məsuliyyət tələb edən bu vəzifəni yerinə yetirmək istəyirdilər. Türkiyə Cümhuriyyəti həm Osmanlı İmperatorluğunun parçalanma dövründə hər cür qaynaqlarını itirməsi, həm də yeni rejimin bu sahədə bir mərhələ yaratmaq istəyi nəticəsində böyük sürətlə yeni qurumların açılmasına və tətbiqlərin başlamasına böyük əhəmiyyət verirdi. Gənc bəstəkarlar az-çox bilirdilər ki, belə bir mühitdə atdıqları hər addım, hazırladıqları hər əsər, başlatdıqları hər təcrübə yeni rejimdə yaşaması üçün, onlar ən yaxşısını etmək və tarixdə bütün bunların qalıcı olması və yaşaması üçün əllərindən gələni edirdilər.

Türk beşlikləri ilə rus beşlikləri arasındakı fərq təkcə musiqinin intellektual çərçivəsi və şüurlu praktikaya çevrilib-çevrilməməsində deyildi. "Beşlik" adlandırılan bəstəkarların ən mühüm ortaq cəhəti onların eyni nəslə mənsub olmaları idi. **Ən böyüyü** ?1904-cü ildə Reyada, ən kiçiyi Akses 1908-ci ildə anadan olub. Alnarla Erkin eyni yaşda idilər (1906), Saygun isə onlardan bir yaş kiçik idi.

Türk dünyasının dünya şöhrətli bəstəkarlarının çoxu, Azərbaycan bəstəkarları olmuşlar və bu gün də onların və Azərbaycanın müasir bəstəkarlarının əsərləri, dünya səhnələrinin incilərinə cevrilir. Bunlardan, dahi Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Aqşin Əlizadə, Arif Məlikov, Firəngiz Əlizadə və başqalarını nümunə gəstərmək olar. Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948), Azərbaycan professional musiqisinin banisi olmaqla yanaşı, XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının Cəlil Məmmədquluzadə, Nəriman Nərimanov, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev kimi yazıçılar nəslinə mənsubdur. Xalqın həyatına, məişətinə dərindən bələd olan Üzeyir Hacıbəyov, yaradıcılığının ilk günlərindən inqilabi – demokrarik ideyalara yiyələnmiş, XX əsrin alovlu publisisti, mahir tənqidçisi və dramaturqu kimi tanınmış, dünyanın böyük bəstəkarları səviyyəsinə qalxmışdır. Ənənə və novatorluğu Üzeyir Hacıbəyli həmişə vəhdətdə götürmüş, bu barədə öz müdrik fikirlərini söyləmişdir. Üzeyir Hacıbəyli azad və xoşbəxt cəmiyyət uğrunda mübarizə aparan ədəbi simalardan idi. Sənətkarın fikrincə, zəngin xalq ədəbiyyatına, klassik irsə, eyni zamanda mütərəqqi dünya ədəbiyyatına mükəmməl bələd olmayan, ondan yaradıcı istifadə etməyi bacarmayan qələm sahibi kamil sənət nümunəsi yarada bilməz [3, 5]. Çünki folklorun və klassik irsin mütərəqqi ənənələri həmişə müasir ədəbiyyat üçün tükənməz mənbə olmuşdur. Üzeyir Hacıbəylinin yazdığı əsərlər nəinki Azərbaycan şəraitində, bəlkə Yaxın Şərq aləmində inqilabi və mütərəqqi bir rol oynamaqla, musiqili komediya janrı olaraq birinci dəfə Azərbaycanda Üzeyir qələminin qüdrəti ilə yaradıldı. Üzeyir Hacıbəyli musiqi və ədəbi yaradıcılığında folklorun bir sıra janrına müraciət etmiş, ondan bəhrələnmişdir. O, el aşıqlarının yaradıcı əməyini həmişə alqışlamış və yüksək qiymətləndirmişdir. Sənətkarın aşıqlar haqqında məqalələri bu baxımdan diqqəti cəlb edir. Üzeyir Hacıbəyli deyirdi: "Mənim yazdığım "Koroğlu" operası əsasən aşıq sənəti əsasında qurulmuşdur" [4, 11]. Ümumiyyətlə, sənətkarın bütün əsərləri, bunlardan bir neçəsinin adını çəksək – "Leyli Məcnun" muğam operası, "Arşın mal alan", "Ər və arvad", "O olmasın, bu olsun" musiqili komediyaları, "Aşıqsayağı" triosu və s. əsərləri muğamlarımızın, aşıq musiqimizin zəngin köklərinə dayaqlanmışdır. Öz xəlqiliyi, milliliyi və orijinallığı ilə adamı valeh edən komediyalarında və ümumiyyətlə, ədəbi əsərlərində dramaturq maraqlı, orijinal üslubu ilə, dərin mənalı, təsirli gülüşü, yüksək dil mədəniyyəti ilə seçlən dahi sənətkardır. Azərbaycan ədəbiyyatı və mədəniyyəti tarixində xüsusi bir mərhələ təşkil edən Ü.Hacıbəyov irsinin böyüklüyü onun dərin realizmində, müasirliyində, klassiklərə xas olan sənətkarlığında və böyük ideyalarla bağlılığındadır.

Türk dünyasının ən böyük bəstəkarlarından biri Qara Qarayevdir. Azərbaycan simfonik musiqisinin inkişafında ən mühüm səhifələrdən biri, Qara Qarayev musiqi yaradıcılığı ilə bağlıdır. Q.Qarayevin simfonik musiqisi öz bədii ifadə vasitələri cəhətindən rəngarəngdir, formasına görə yetkin və orijinaldır, ehti-

raslı və güclüdür, hiss və əhval-ruhiyyə cəhətdən incə xüsusiyyətlərlə zəngindir. Simfonik musiqinin müxtəlif janrları üzərində illər boyunca işləyərkən, illər boyu Q. Qarayev mühüm yaradıcılıq prinsiplərinə daim sadiq qalmışdır. İncəsənətdə bəstəkar o vaxt "yol carçısı" ola biər ki, o, öz mövzusunu açmaq üçün təkrara yol verməsin. Bədii forma axtararkən milli mədəniyyətin əsrlərdən bəri davam edən nailiyyətlərini mütərəqqi dünya musiqisi ilə üzvi surətdə yaxınlaşdırmağı bacarsın. Q. Qarayev, simfoniya, poema, süitalarında muğamlardan, xalq mahnı və rəqslərindən, aşıq yaradıcılığından ustalıqla istifadə etmişdir. O, doğma musiqi sənətimizi rus klassik musiqisininın bir sıra üsul və prinsipləri ilə zənginləşdirmişdir. Zəngin ifadə palitrası bəstəkara fəlsəfi ümumiləşdirməyə nail olmağa, həm də incə psixoloji ştrixlər verməyə, həm də həyatın bir çox hadisələrini gözəl boyalarla ifadə etməyə imkan verir. Bəşəriyyətin azadlığı uğrunda mübarizə aparan insan!.. Əlbəttə, bu, Q.Qarayev əsərləri üçün yeni mövzu deyildir. Bu mövzu "Leyli Məcnun" poemasında, "Yeddi Gözəl" və "İldırımlı yollarla" baletlərində, "Don-Kixot" simfonik qravüründə və bir çox başqa əsərlərində əks edilmişdir. Lakin bəstəkarın üçüncü simfoniyası bu əsərlər arasında xüsusi yer tutur. Bu əsərdə işıqlı gələcəyi quran adamların duyğu və fikirləri təsvir olunmuşdur. Bu, eyni zamanda bəstəkarın özünün hiss və fikirlər aləmidir. Simfoniyanın süjet proqramı olmasa da, onun dili qəliz və mürəkkəb olsa da, əsərin hər bir xanəsində biz, musiqisi böyük emosional anlayışı ilə fərqlənən Q. Qarayevin üslub və xəttini hiss edirik. Qeyd edək ki, 3-cü simfoniya 1965-ci ilin aprelində Moskvada, iki ay sonra isə Bakıda "Zaqafqaziya baharında" ifa olunmuş, dinləyicilərin rəğbətini qazanmışdır.

Q.Qarayev yaradıcılığında simfonizmin yaranması musiqi mövzu materiallarında harmoniya və kontrapunktun yeni prinsiplərinə, girişlə əlaqədar olan yeni prinsipial mərhələyə dəlalət edir. "Yeddi Gözəl", "İldırımlı Yollarla" baletlərinin, 3 simfoniya, "Don Kixot" simfonik qravür kimi əsərlərin müəllifi olaraq, bəstəkarın yeni istifadə üsulları realist musiqinin ifadə vasitələrinin genişləndirilməsi yolunda hədsiz imkanlar olduğunu sübut edir.

Türk dünyasının görkəmli bəstəkarlarından biri də Arif Məlikov olmuşdur. Görkəmli türk şairi və dramaturqu Nazim Hikmətlə Arif Məlikov dost olublar. İllər bu dostluğu ata-oğul münasibətlərinə qədər gətirib çıxardıb. Bakıya yolu düşəndə hamı onu öz evinə dəvət edirdi. Nazim Hikmət isə "öncə oğluma dəyməliyəm" deyərmiş. Arif Məlikov da bu məhəbbətə öz oğulluq sevgisini məhz Nazim Hikmətin "Məhəbbət əfsanəsi" pyesi əsasında eyni adlı baletini yazmaqla cavablandırdı.

Baletə böyük həyəcanla baxan Nazim Hikmət tamaşadan sonra belə söyləmişdi: "Arif Məlikov mənə deyəndə ki, "Məhəbbət əfsanəsi" baleti yazmaq istəyirəm, həmin gün mən çox şad oldum. Bu gün gördüklərim təsdiqlədi ki, mən nahaq yerə sevinməmişəm. Bir daha əmin oldum ki, balet muzey incəsənəti deyil, bu, müasir incəsənətdir. Mən çox həyəcanlanırdım ki, səhnədə Şərq necə görünəcək. Arif Məlikov baletdə Şərq adamına müasir insanın dünyabaxışı ilə baxıb. Buna görə də əsərdə "şirin" Şərq, "Əlibaba və qırx quldur" nağılından əsər-əlamət yoxdur. Və bu da yeni baleti çox teatr tamaşalarından fərqləndirib".[5]

Adını çəkdiyimiz balet, dünyanın yüzdən artıq teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulub. Rusiya, Özbəkistan, Çexiya, Bolqarıstan, Türkiyə, Polşa, Almaniya, Macarıstan, Finlandiya, Sloveniya, Amerika Birləşmiş Ştatları, Yaponiya, Misir, eləcə də keçmiş sovet respublikalarının əksəriyyətini nümunə göstərə bilərik. Nazim Hikmət dramında çox şey ənənədən irəli gəlir. Təbii ki, görkəmli dramaturq Nizaminin yaradıcılığının təsirindən qaça bilməzdi. Belə ki, Nazim Hikmətin "Məhəbbət əfsanəsi", Nizaminin "Xosrov və Şirin" poeması kimi sevginin və insanın ruh gücünün himnidir. N.Hikmət "Məhəbbət əfsanəsi" əsərini 10 illik həbsi həyatı dövründə (1948) yazdığına baxmayaraq, əsər həyat sevgisi, işıq, sevinc hissləri ilə doludur. Ədib dramaturji inkişafı mənəvi kateqoriyalar yönümünə keçirərək dram əsərində dərin problemlər qarşıya qoyur. Müəllif yazır: "Mən, Fərhad köhnə əfsanəni işləyib, insanın sevgisini və bu sevgi uğrunda mübarizəsini göstərərək əfsanə formasında insanın xüsusiyyətini ifadə edən əsər yaratmaq istəmişəm".[6]

Arif Məlikov musiqisindən danışarkən, qeyd etmək lazımdır ki, o, balet musiqisində simfoniyalaşmış prinsiplərə müraciət etmişdir. Onun musiqisi, emosional mühit, həyat sevgisi, azadlıq, xoşbəxtliyə meyl, ehtiraslardan ibarətdir. Arif Məlikov alətşünaslığı isə, XX əsr Azərbaycan və dünya balet musiqisinin zirvələrindən birini təşkil edir. Sənətkar öz əsərlərində milli musiqi ənənələrini XX əsr musiqisinin ən yeni qabaqcıl nailiyyətləri ilə birləşdirərək mütərəqqi təfəkkürə malik sənətkar kimi çıxış edir. Orkestr düşüncəsində yer tapmış parlaq özünəməxsus, orkestr effektliliyinin incəliyi, yüksək professionalizm kimi keyfiyyətlər, nəinki balet musiqisində, onun bütün simfonik əsərlərində öz təzahürünü tapır.

Arif Məlikovun VII simfoniyası isə, Ehsan Doğramacının xahişi ilə yazılmışdır. Ehsan Doğramaci, Türkiyə Cümhuriyyəti Ali Məktəb Rektorları Şurasının ilk sədri, pediatr, Alman Milli Elmlər Akademi-

yasının fəxri üzvü olmuşdur. Bu simfoniyanın ifası üçün Doğramaci, 15 milyon dollara bina tikdirir. Bu binanın konsert zalında yeddinci simfoniyanın premyerası oldu. VII simfoniyada bəstəkar, türk və azəri musiqisini qovuşdurmuş, sintezdə vermişdir.

XX əsrin Türk dünyası qadın bəstəkarlarının arasında Firəngiz Əlizadənin yeri məxsusidir. 60-cı illərindən F.Əlizadə yaradıcılığı müasir klassik musiqisi tarixində şərəfli yerlərdən birini tutur. XXI əsrin başlanğıcının ilk günlərindən F.Əlizadə yaradıcılığının parlaq qığılcımları öz yenilikçi işləri ilə özünə yer alır. Əsərlərində milli mənəviyyat və eyni zamanda bəstəkarın dünyagörüşünün genişliyi fəth olunur, yerli və xarici musiqinin əhəmiyyətli fenomeninə heç vaxt biganə qalmır. F.Əlizadə Azərbaycan və Almaniyanın Bəstəkarkar İttifaqının üzvüdür. Bəstələdiyi əsərlər Avropa və Amerikanın ən prestijli festivallarında, dünyanın ən yaxşı səhnələrində səslənir. O.İvan Moniqetti, Evelina Qlenni, Yo-Yo Ma, Mstislav Rostropoviç kimi görkəmli musiqiçilər, violonçel ifaçısıları ilə əməkdaşlıq edib.

Məlum olduğu kimi, XX əsrin ikinci yarısı orkestirləşdirmə sahəsində böyuk yeniliklərlə xarakterizə olunur. Bununla yanaşı Azərbaycanda milli simfonizm məktəbinin inkişafı ilə əlaqədar, orkestrdə əsas yeri, milli xarakterli səslənmə sahəsində yeni-yeni axtarışlar təşkil edirdi. Belə ki, orkestrin bütün sirlərinə yiyələnərək, dünya musiqi dəyərlərinə yüksək qiymət verən bəstəkar kimi, bunları yeni milli ənənələr yönəmində sındıraraq orkestrin bütün imkanlarından istifadə edən Firəngiz Əlizadə xalq sənəti janrına, xalqa doğma janr olan mugama muraciət edir. Azərbaycan musiqi sənətində xalq dühasının ən parlaq yaradıcılıq məhsulu olan muğamlar musiqimizin təməl daşı, onun bünövrəsi, onun dayaq sütunudur. Muğam, mahnılarımız və oyun havalarımız, simfonik əsərlərimiz, opera və baletlərimiz üçün tükənməz və gözəl təranələr mənbəyidir. Yaradıcılıgında mugamlara muraciət edən F.Əlizadə özündən əvvəlki sənətkarların başqa janrlardakı təcrübəsini öz əsərlərində inkişaf etdirərək mugam sənəti və simfonik musiqinin prinsiplərinin sintezinə nail olur.

Nümunə üçün, F.Əlizadənən əsərlərindən birinin – "Nəsimiyə ithaf" əsərinin təhlilinə nəzər salaq. Bu əsərdə Şərqin, ümumiyyətlə türk dünyasının keçmiş və indiki zamanının mənəvi mədəniyyətinin, ədəbi, təsviri sənət, musiqi kimi geniş assosiasiyaları ilə əks olunub. "Nəsimiyə ithaf" əsəri 2018-ci il fevralın 12 də Azərbaycan Dövlət Milli Akademik Dram Teatrında səhnəyə qoyuldu. Avropa-simli alətləri və milli alətlərin sintezindən istifadə edən bəstəkar, klassik və milli musiqi mədəniyyətlərinin nailiyyətlərindən bəhrələnərək, bu iki üslubun əlamətini modelləşdirərək öz təfəkküründə onları yeni orqanik bir tərzdə dəyişdirmişdir. İmadəddin Nəsimi (1369-1417) görkəmli Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri olmuşdur. Görkəmli Azərbaycan şairi İmadəddin Nəsiminin 600 illik yubileyi ilə əlaqədar F.Əlizadənin "Nəsimiyə İthaf" əsəri i ilk dəfə 18 may 2017-ci ildə YUNESKO-nun qərargahında göstərilmişdi. Bu əsər dunyanın bir çox ölkələrini fəth edərək dinləyicilərin rəğbətini qazanmışdir. Qeyd etmək istəyirəm ki, "Nəsimiyə ithaf" əsəri, "Dərviş" və "Mugamsayagı" əsərlərinin sintezindən yaranib. Hələ 1993-cü ildə NyuYorkun məşhur "Lincoln Center"ində Kronos Quartetinin ifasında F.Əlizadənin "Mugamsayagı" əsərinin premyerası keçir. "Dərviş" əsəri isə 2000-ci ildə dünya şöhrətli violoncel ifacısı Yo Yo Manın "İpək yolu" transkontinental layihəsinə cəlb olunur. Hər iki əsər dünyanın bir çox olkələrində ifa olunmuşdur və olunmaqdadır. Bəstəkarın dediklərinə əsasən 2000-ci ildə əsər Çikaqoda səslənərkən Yo Yo Ma səhnəyə çıxmış əsər haqda gözəl sözlər söyləyərək qeyd etmişdir ki, o, M.L.Rostropoviçdən şəxsi dərslər almasa da hər zaman özünü onun tələbəsi sayıb. Bəstəkarın dediklərinə görə "Dərviş" əsərində dərvişin ruhu məhz violonçel alətində öz əksini tapmışdı.Məhz 2018-ci ildə Bakı şəhərində ilk dəfə premyerası olan "Nəsimiyə İthaf" əsəri "Dərviş" və "Mugamsayagı" əsərlərinin sintezindən yarandı. Bəstəkarın dediklərinə görə bu əsərə bir çox əlavələr də olunub."Nəsimiyə ithaf" əsərdə xalq melodiyalarına və ritminə, muğamlarımıza müraciət edən bəstəkar, onları müasir ifadə üsulları vasitəsilə bədii şəkildə yeniləşdirir. Bunun nəticəsində əsərdə milli koloritin təzəliyi, lad improvizə zənginliyi, muğamlardan irəli gələn cərəyanlı inkişafı, açıq-aşkar müşahidə edirik.

"Nəsimiyə İthaf" əsərinin musiqisi, melodik özünəməxsusluq, milli kolorit incəliyi, maraqlı ritm, ecazkar ansambl yazısının, tembr və faktura rəngarəngliliyinin sehri dünya səhnələrində dinləyicini valeh edir. Təqdim olunan təhlildən nəticə çıxararaq belə demek olar ki, müəllif düşüncəsində önəmli bir element kimi çıxış edən tembr və faktura, musiqi obrazlarının inkişafının və bədii fikrin qurulmasını möhkəmlədən bir faktor kimi çıxış edir. F.Əlizadə yaradıcılıgı musiqi təfəkküründün fəlsəfi mahiyyətinin inkişafında orijinal və təkrarsızdır. Sənətkar öz əsərlərində milli musiqi ənənələrinin XX əsr musiqisinin ən yeni qabaqcıl nailiyyətləri ilə birləşdirərək mütərəqqi təfəkkürə malik sənətkar kimi çıxış edir. Dünyanın hansı ölkəsində olmasından asılı olmayaraq F.Əlizadə öz əsərləri ilə vətənini təblig və tərənnüm edir. O,

vətəninə olan sonsuz sevgisini bütün yaradıcılıgı boyu dünyanin bir çox ölkələrindən keçirərək, dinləyicilərdə dogma diyarı haqqında misilsiz təəssüratlar yaradır. Məqaləmin sonunda xüsusi qeyd etmək istəyirəm ki, Azərbaycanda hər il sentyabr ayının 18-də, Üzeyir Hacıbəylinin doğum günündə, Milli Musiqi Günü qeyd olunur. Bu gün həm də təkcə Azərbaycan üçün deyil, bütün türk dünyası üçün böyük bayramdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Mədəniyyət.- 2017.- 31 may.- S.10
2. "İdeolojik Savunu ve Eleştiri Malzemesi Olarak 'Türk Beşleri' Efsanesi". 2017-11-09 tarixində arxivləşdirilib. İstifadə tarixi: 2014-04-10.
3. A.Abasov. Ü.Hacıbəyovun sənətkarlığı. Gənclik Bakı 1976, 138 s.
4. Ü.Hacıbəyov.Əsərləri, II cild, 1965, səh. 280
5. https://kulis.az Nazim Hikməti heyrətləndirən azərbaycanlı.
6. Назим Хикмет. Избр. соч. М.,1957. Т2. 330

Xülasə

Türk xalqıarının birliyi, tarix boyu çətin sınaqlardan uğurla çıxıb desək, yəqin ki, yanılmarıq. Tarixi köklərə, ortaq mədəniyyətə, dəyərlərə mənsub olan türkdilli xalqların bu gün bir birilə əlaqələri daha da sıxlaşır və möhkəmlənir. Türk dünyasının bəstəkarları deyəndə ilk növbədə Üzeyir Hacıbəyli və Əhməd Adnan Sayqun, Qara Qarayev və digər görkəmli bəstəkarların adları böyük ehtiramla xatırlanır.Türk xalqlarının əlaqələrini möhkəmlədən qurumlardan biri də TÜRKSOY-dur. Qeyd edək ki, belə təşkilatlar təşkil etdikləri tədbirlər, görüşlər, konfranslar, nəşr etdikləri kitablar vasitəsilə o birliyi daha da möhkəmləndirirlər. Onu da qeyd edək ki, 2023- cü il üçün Türk dünyasının mədəniyyət paytaxtı, Azərbaycanın Şuşa şəhəri seçilib. Bu barədə qərar, Beynəlxalq Türk Mədəniyyət Təşkilatına (TÜRKSOY) üzv ölkələrin Mədəniyyət Nazirlərinin Daimi Şurasının Türkiyənin Bursa şəhərində keçirilən iclasında qəbul olunub.

Açar sözlər: Türk, musiqi,Ü.Hacıbəyli, A.Sayqun, TÜRKSOY.

ДЖАФАРОВА Лала
доцент БМА им. У.Гаджибейли
кандидат искусствоведения,
заслуженный педагог, композитор и пианист

КОМПОЗИТОРЫ ТУРЕЦКОГО МИРА

Резюме

Если мы скажем, что единство турецкого народа успешно преодолело трудные испытания на протяжении всей истории, мы, вероятно, не ошибемся. Отношения между тюркоязычными народами, принадлежащими к историческим корням, общей культуре и ценностям, сегодня становятся все теснее и крепче. Когда речь идет о композиторах тюркского мира, с большим уважением упоминаются имена Узеира Гаджибейли, Ахмета Аднана Сайгуна, Гара Гараева и других выдающихся композиторов. ТЮРКСОЙ является одним из институтов, улучшающих отношения между турецкими народами. Следует отметить, что такие организации еще больше укрепляют это единство посредством мероприятий, встреч, конференций и опубликованных книг. Следует также отметить, что азербайджанский город Шуша избран культурной столицей тюркского мира на 2023 год. Такое решение было принято на заседании Постоянного совета министров культуры стран-членов Международной турецкой организации культуры (ТЮРКСОЙ), состоявшемся в турецком городе Бурса.

Ключевые слова: Турецкий язык, музыка, У.Гаджибеков, А.Сайгун, ТЮРКСОЙ.

JAFAROVA Lala
Doctor of Philosophy in Art History,
Associate Professor, composer and pianist,
honored teacher Baku Music Academy named after U. Hajibeyli

COMPOSERS OF THE TURKISH WORLD

Summary

If we say that the unity of the Turkish people has successfully come out of difficult trials throughout history, we probably won't be wrong. Relations between Turkic-speaking peoples, who belong to historical roots, common

culture and values, are getting closer and stronger today. When it comes to the composers of the Turkish world, the names of Uzeyir Hajibeyli and Ahmet Adnan Saygun, Gara Garayev and other prominent composers are mentioned with great respect. TURKSOY is one of the institutions that improve the relations between the Turkish peoples. It should be noted that such organizations further strengthen that unity through the events, meetings, conferences and published books. It should also be noted that the city of Shusha of Azerbaijan has been chosen as the cultural capital of the Turkic world for 2023. The decision was made at the meeting of the Permanent Council of Ministers of Culture of the member countries of the International Turkish Culture Organization (TURKSOY) held in Bursa, Turkey.

Keywords: Turkish, music, U. Hajibeyov, A. Saygun, TURKSOY.

ƏHƏDZADƏ Məleykə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
"Simli alətlər" kafedrasının professoru,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, əməkdar müəllim

TÜRK KLASSİK MUSİQİSİ BAKI MUSİQİ AKADEMİYASININ **MƏDƏNİ ƏLAQƏLƏRİ** KONTEKSTİNDƏ

Bu il, 2023-cü 29 oktyabr tarixində bütün Türk xalqları üçün qürur mənbəyi olan Türkiyə Cumhuriyyəti özünün 100 illiyini qeyd edir. Türkiyə bu bir əsr ərzində uğurla inkişaf edərək siyasi-ictimai və mədəni sahədə çox sürətlə irəli getmişdir. Onun hər bir sahədə əldə etdiyi çoxsaylı müvəffəqiyyətləri, qarşısına çıxan bütün problem və maneələrin həllində göstərdiyi şücaətli duruşu çox əsrli tarixə malik olan bu xalqın beynəlxalq müstəvidə nüfuzlu və qüdrətli bir dövlət kimi tanınmasına zəmin yaratmışdır.

Türkiyənin xarici siyasətində müxtəlif türk dövlətləri ilə yaxın və qardaşlıq əlaqələri ön plandadır. Ən kiçik, azsaylı türk xalqlarından tutmuş müstəqillik qazanan böyük türk dövlətlərinə qədər Türkiyəni və onun nailiyyətlərini dəstəkləyir, birlik, həmrəylik nümayiş etdirirlər. Qarşılıqlı mübadilələr sayəsində Türk-İslam sivilizasiyası, çox əsrlik tarixi ənənələrə malik olan ortaq dil, din, mədəni dəyərlər və adət-ənənələr daha da dərindən mənimsənilir və inkişaf etdirilir. Türkiyənin əldə etdiyi hər bir uğur bütün türk dünyası tərəfindən sevilərək qarşılanır və ölkənin işıqlı gələcəyinə inamı daha da artırır.

Türkiyə Cumhuriyyətinin yaranması nəinki türk dünyasının həmçinin, bütün müsəlman Şərqinin çoxəsrlik tarixində yeni bir səhifə açdı. Bu gün Türkiyə beynəlxalq aləmdə müstəqil siyasət yeridən, güclü iqtisadiyyat və hərbi sənayeyə malik dövlət kimi tanınır. O, dünya dövlətləri arasında öz sözünü ucadan və qətiyyətli deməyə haqqı çatan dövlətə çevrilmişdir.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev və Türkiyə Prezidenti Rəcəb Tayyib Ərdoğan arasında olan sıx qardaşlıq münasibətləri əsasında ölkələrimiz arasında bütün sahələrdə əlaqələr daha da inkişaf edərək yüksək vüsət alır. İki qardaş ölkə arasında elm, mədəniyyət sahəsində birgə əldə edilən nailiyyətlər qürurverici və sevindirici hal kimi qiymətləndirilə bilər. Bu da Azərbaycan-Türkiyə əlaqələrinin yüksək səviyyədə daha da genişlənməsinə əsas verir.

Türkiyə Cümhiriyyəti 100 illik bir dövrdə böyük inkişaf yolu qət edərək müxtəlif çətinlik və maneələrə sinə gələrək, sosial-iqtisadi və siyasi müstəvidə böyük uğurlara imza atmışdır. O, özünün modern ordusunu quraraq, ölkəni hərtərəfli surətdə gücləndirərək regional və beynəlxalq məsələlərdə söz sahibinə çevrilmişdir.

Türk dövlətlərinin mədəniyyət və incəsənət sahəsində həyata keçirdikləri tədbirlərin təşkili diqqətə layiqdir. Belə tədbirlərin müntəzəm surətdə keçirilməsi ölkələrimiz arasında əlaqələrin genişlənməsinə yeni töhfələr verəcəyinə böyük imkanlar yaradır.

Azərbaycan-Türkiyə arasındakı mədəni əlaqələrin yaranması və inkişafında Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rolu danılmazdır. Bu qocaman ali musiqi ocağı Türkiyə və bütün türk dövlətlərinin mədəniyyəti sahəsində müxtəlif səpkili tədbirlərin keçirilməsinə ev sahibliyi etmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının, instrumental və orkestr ifaçılarının yaradıcılıqlarında Türkiyə ilə bağlı ən mükəmməl əsərlərin ərsəyə çıxması ölkələrimiz arasındakı mədəni fəaliyyətin daima yüksələn xəttlə inkişafına təkan verir. Bəstəkarlarımız Türkiyənin həyatı ilə bağlı bir çox sənət əsərlərini yaradaraq bununla da qardaş ölkəyə öz dərin hörmət və sevgilərini nümayiş etdirirlər.

Belə tədbirlərin müxtəlifliyi və rəngarəngliyi mədəniyyətimizin zəngin, dərin köklərə istinad etməsinin bariz nümunəsidir.

1997-ci ilin 18 aprelində Orqan və kamera musiqisi zalında Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının müəllimləri Xalq artisti, bəstəkar Azər Rzayev (violin) və Fəridə Əhmədbəyova (f-no) türk bəstəkarı Adnan Sayqunun violin və fortepiano üçün sonatasını böyük müvəffəqiyyətlə ifa etmişlər.

1997-ci ildə 30 avqust tarixində Bakıda Türkiyənin Zəfər günü münasibətilə keçirilən tədbirdə Azərbaycanın Xalq artisti, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın professoru, görkəmli bəstəkar Musa Mirzəyevlə BMA-nın "simli alətlər" kafedrasının müəllimi Məleykə Əhədzadənin birgə çıxışları tədbir hamının rəğbətini qazandı. Bu tədbirdə qələbə mövzusunda və müxtəlif bəstəkarların əsərləri yüksək peşəkarlıqla səslənərək Türkiyənin bu şad gününü daha da möhtəşəm etdi. Konsertin proqramında həmçinin, "Türk Ordusunun marşı" (f-no üçün işləyəni M.Mirzəyevdir), Ü.Hacıbəylinin "Döyüşçülər marşı", H.Nemətovun "Döyüşçünün andı", Q.Qarayevin "Təbrik marşı" əsərləri də səslənmişdir.

1998-ci ilin 8 mayında Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın "kamera ansamblı" kafedrasının müəllimləri Arzu Əlizadə (violin) və Fəridə Əhmədbəyova (f-no) İstanbul konservatoriyasında, 10 may tarixində isə Kuzey Kıbrısd keçirilən II beynəlxalq festivalda T.Bakıxanovun 8 saylı "Azərbaycan", 5 saylı "Türk", 10 saylı "Caza bənzər" sonatalarını və Türk rapsodiyasını böyük məharətlə ifa etmişlər.

1998-ci ilin avqustun 30-da Türkiyənin şanlı Zəfər günü tədbirində M.Mirzəyev və M.Əhədzadə dueti yenidən Bakıda öz uğurlu çıxışlarını etdi. Konsertin proqramında olan A.Zeynallının Muğam üslubunda, Q.Qarayevin "Yeddi gözəl" baletindən Adajio, P.Çaykovskinin Melodiya, F.Kreyslerin Sevginin əzabı, D.Şostakoviçin Romans, M.Mirzəyevin Pitsikato, Kansona, Adajio və vals-skerso, Perpetium mobile, Lirik rəqs, Romantik vals-poema və s. əsərlər yüksək səviyyədə ifa olundu. Bu tədbirin sonunda Türkiyə səfirliyi tərəfindən violin ifaçısı Məleykə Əhədzadə "Türk Kara silahlı kuvvetleri ataşeliği" xatirə medalı ilə təltif olundu.

30 AĞUSTOS ZAFER BAYRAMI KONSER PROGRAMI
(29 AĞUSTOS 1998)

1NCİ BÖLÜM (30 DAK.)

BESTECİNİN ADI	ESERİN ADI	SÜRESİ
1.MUSA MİRZAYEV (İŞLEYENİ)	TÜRK ORDUSUNUN MARŞI	2,5 DAKI
2.ÜZEYİR HACIBEYOV	DÖĞÜŞÇÜLER MARŞI	3 DAK.
3. ASAF ZEYNALLI	MUGAM USLUBUNDA	3 DAK.
4.HACIAĞA NİMETOV	DÖĞÜŞÜNÜN ANDI	2,5 DAK.
5.GARA GARAYEV	"YEDİ GÜZEL." BALESİ ADEJİO	5 DAK.
6.MUSA MİRZAYEV	LİRİK DANS	3 DAK.
7. MUSA MİRZAYEV	KANSONA	3 DAK.
8.EFRASİYAP BEDELBEYLİ	"KIZ KALESİ" BALE DANS	3,5 DAK.
9.PYOTR ÇAYKOVSKİ	MELODİ	3 DAK.

2.NCİ BÖLÜM

1. GARA GARAYEV	TEBRİK MARŞI	3,5 DAK.
2.FRİS KRAYSLER	SEVGİNİN AZABI	3 DAK.
3. MUSA MİRZAYEV	ROMANTİK VALS-POYEMA	5 DAK.
4.MUSA MİRZAYEV	ADAJİO	3 DAK.
5.MUSA MİRZAYEV	VALS-SKERTSO	3 DAK.
6. MUSA MİRZAYEV (İŞLEUENİ)	TÜRK ORDUSUNUN	2,5 DAK.

SANATÇILAR

1.AZ.C.EMEKDER İNCE SANAT HADİMİ BESTECİ MUSA MİRZAYEV (PİYANO)

2.MELEYKE EHEDZADE (KEMAN)

2007-ci il mart ayının 6-da Türkiyə Cümhuriyyəti Bakı Böyükelçiliyi Kültür və Tanıtma Müşavirliyinin dəstəyi ilə Alman – Azərbaycan Mədəniyyət Birliyinin Kapelhauz konsert zalında Xalq artisti, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın profesoru Tofiq Bakıxanovun Türk və Kuzey Kıbrıs xalq musiqisinin əsasında yazılmış əsərlərindən ibarət konserti keçirilmişdir. Bu konsertdə bəstəkarın Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın baş müəllimi, respublika müsabiqəsi laureatı, violin ifaçısı Məleykə Əhədzadə pianoçu Svetlana

Əhmədovanın müşayiəti ilə Kuzey Kıbrıs fəsilləri (7 hissəli), Kuzey Kıbrıs süitası (7 hissə), Respublika və beynəlxalq müsabiqələr laureatı, tar ifaçısı Sahib Paşazadə Türk Rapsodiyası, BMA-nın professoru, viola ifaçısı Tofiq Aslanov Türk eskizləri (8 hissəli) əsərlərini yüksək peşəkarlıqla səsləndirmişlər. Konsert proqramının son əsəri isə T.Bakıxanovun violin və kamera orkestri üçün konsertinin ilk ifası oldu. Bu əsəri BMA-nın "kamera ansamblı" kafedrasının baş müəllimi peşəkar violin ifaçısı Talehə Əliyeva və Azərbaycanın ilk qadın opera-simfonik dirijoru olan Məleykə Əhədzadənin dirijorluğu ilə BMA-nın tələbə kamera orkestri çox məharətlə səsləndirmişlər.

Tədbirin sonunda çıxış edən Xalq artisti, BMA-nın professoru, görkəmli bəstəkarımız Arif Məlikov T.Bakıxanovu təbrik etdi və Türkiyə ilə Azərbaycan bəstəkarlarının böyük mədəni əlaqələrinin olmasını vurğuladı. A.Məlikov həmçinin, BMA-nın tələbə kamera orkestrinin müvəffəqiyyətli çıxışını xüsusi qeyd edərək konsertin çətin metro-ritmik xüsusiyyətli olduğunu, orkestrin isə bu çətinliyin öhdəsindən çox yaxşı gəldiyini söylədi.

2007-ci il 10 mayda Bakı Musiqi Akademiyasının Böyük Zalında Türkiyə bəstəkarı Hasan Ferid Alnar və Azərbaycan bəstəkarı Tofiq Bakıxanovun əsərlərindən ibarət konsert keçirildi. Bu tədbir Hasan Ferid Alnarın anadan olmasının 100 illiyinə həsr olunmuşdu.

Ferid Alnar virtuoz kanon ifaçısı, bəstəkar və dirijor kimi tanınmış bir musiqiçi olmuşdur. O, bir bəstəkar kimi "Türk Beşləri" adlandırılan, Türkiyə Cümhuriyyətinin ilk nəslindən olan aparıcı sənətkarlar arasında yer almışdı. Alnar türk musiqisinin muğamlarına və üsullarına uyğun olaraq polifonik Qərb musiqisi qaydalarını bir arada çox bacarıqla tətbiq edən sənətkar idi. Onun violonçel üçün konserti bütün bu özəllikləri özündə əks etdirən bir əsərdir.

Bəstəkarın kanon və kamera orkestri üçün bəstələdiyi konsert də çox yaxşı tanınan əsərlərindəndir. Bu əsər virtuoz kanon ifaçısı Tahir Aydoğlunun ifasında tez-tez səsləndirilmiş və müəllifinə uğur gətirmişdir. Kanon və kamera orkestri üçün konsert bəstəkarin yaradıçılığında önəmli yer tutur.

F.Alnarın əsərlərinin harmoniya zənginliyi, köhnə ilə yeninin sintezində gətirdiyi özünəməxsus yol və professional səviyyəli orkestrləşdirmə texnikası çoxsəsli çağdaş türk musiqisinin tanınmasında önəmli rol oynadı. Bəstəkarın əsərlərinin ilk ifası əsasən Vyana və Praqada olmuşdur.

O, Vyanada təhsilini bəstəkar və dirijor kimi bitirdikdən sonra İstanbul Şəhər Teatrında musiqi direktoru, konservatoriyada müəllim vəzifələrində işlədikdən sonra 1936-cı ildə Ankaraya köçür. Burada o, Cümhurbaşkanlığı simfonik Orkestrinin ikinci dirijoru təyin olunur, eyni zamanda Dövlət konservatoriyasında kompozisiyadan dərs verir.

1941-1946-cı illərdə Karl Ebertin səhnələşdirdiyi operalarda simfonik orkestri idarə etmiş, Dövlət Operasının musiqi direktoru vəzifəsinə qədər yüksəlmişdir. Türkiyədə o dövrdə mövcud olan bütün orkestrlərlə dirijor kimi çalışmışdır. Xaricdə isə Afina Dövlət, Sofiya Radio-Televiziya, Vyana Radio, Vyana Simfonik və Münhen Filarmoniyası orkestrlərini idarə etmişdir.

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında baş tutan tədbirdə bəstəkarın kanon və kamera orkestri üçün konserti Ege Universiteti nəzdindəki Dövlət Türk Musiqisi Konservatoriyasının müəllimi mahir kanon ifaçısı Halil Altınköprü və BMA-nın tələbə kamera orkestrinin ifasında səslənmişdir. Orkestin rəhbəri və dirijoru Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın "simli alətlər" kafedrasının baş müəllimi M.Əhədzadə idi. Bu əsər Bakıda ilk dəfə səslənmişdir.

Tədbirdə Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın elmi işlər üzrə prorektoru, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz xanım Abdullazadə Türkiyə bəstəkarı Hasan Ferid Alnarın yaradıcılığından, söz açaraq bu tədbirin iki qardaş ölkə arasında mədəni əlaqələrin inkişafı fonunda keçdiyini, Azərbaycan bəstəkarı T.Bakıxanovun türk musiqisinə istinadən bəstələdiyi əsərlərini vurğulayaraq ön sözlə çıxış etdi. Konsertdə "Türkiyə Cumhuriyyəti Bakı Böyükelçiliyi Mədəniyyət və Tanıtma Müşaviri" Dos.Dr. Fethi Gedikli çıxış edərək BMA-da belə maraqlı tədbirin keçirilməsi üçün institutun rektoru Xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyliyə öz dərin təşəkkürlüyünü bildirdi.

Konsertdə H.F.Alnarın kanon və kamera orkestri üçün konsertindən başqa M.Əhədzadənin dirijorluğu altında BMA-nın "kamera ansamblı" kafedrasının baş müəllimi, mahir violin ifaçısı Talehə Əliyevanın ifasında T.Bakıxanovun violin və kamera orkestri üçün Türk konserti və vokal ifaçısı Leyla Dadaşovanın ifasında isə (fortepianoda müşayiət edən Svetlana Əhmədova) oxumaq və piano üçün işlədiyi "Yüce dağ başında", Azəri gözəlim" mahnıları da çox uğurla səsləndi.

2009-cu il oktyabr ayının 10-da Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının Böyük Zalında Türkiyə Cümhuriyyətinin 86-cı il dönümü böyük təntənələ qeyd olundu. Konsert T.Bakıxanovun əsərlərindən təşkil olunmuşdur. Tədbirdə Türkiyənin Azərbaycandakı səfiri Hulusi Kılıç çıxışında bu tədbirin təşkilinə görə BMA-nın rektoru professor F.Bədəlbəyliyə, bəstəkar T.Bakıxanova və konsertdə iştirak edən bütün ifaçılara öz təşəkkürünü bildirdi. O, "Ünlü sanatçımızın bu eserler kardeşliğin en güzel eserlerini yansıtmakta ve Türkiyede de çok sevilmektedir" demişdir. Sonra Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın rektoru, Xalq artisti, professor F.Bədəlbəyli çıxış edərək T.Bakıxanovun böyük sənətkarlığından danışmış və sonda belə konsertin azad Şuşada keçirilməsini arzu etmişdir.

Konsert T.Bakıxanovun Türkiyə Cümhuriyyətinin yaradıcısı Mustafa Kamal Atatürkə həsr etdiyi "Dünya durduqca yaşa" mahnısı ilə açıldı. Əsəri Musiqili Teatrın aparıcı artisti vokal ifaçısı Ramil Qasımov çox məharətlə və xüsusi coşğu ilə ifa etdi. Onu BMA-nın dosenti M.Əhədzadənin dirijorluğu ilə tələbə kamera orkestri müşayiət etdi. Əsər ilk dəfə idi ki, səslənirdi. T.Bakıxanovun digər oxumaq və piano üçün işlədiyi "Azeri güzeli", "Yüce dağ başında" bu dəfə müəllif tərəfindən səs və kamera orkestri üçün işlənmiş və ilk dəfə olaraq bu səhnədə ifa olunmuşdu. Bu mahnıları vokal ifaçısı Leyla Dadaşova məharətlə ifa etdi. Xalq artisti, professor məşhur vokal ifaçısı Fidan Qasımova isə bəstəkarın "Bağışla məni" əsərini çox böyük ustalıqla dinləyicilərə çatdırdı. Bütün bu əsərlər M.Əhədzadənin dirijorluğu altında çox məharətlə ifa olunmuşdur. Konsertdə T.Bakıxanovun violin və fortepiano üçün "Türk" sonatasını, əsərin ilk ifa-

çıları olan mahir violin ifaçısı, BMA-nın baş müəllimi Talehə Əliyeva və beynəlxalq müsabiqələr laureatı, BMA-nın professoru, görkəmli pianoçu Fəridə Əhmədbəyova böyük müvəffəqiyyətlə səsləndirmişdilər.

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın böyük zalında Türkiyə Cümhuriyyətinin 86-cı il dönümünə həsr olunan T.Bakıxanovun əsərlərindən ibarət konsert qardaş ölkədə çıxan Bülten jurnalında işıqlandırılmışdır.

Çox sevindirici haldır ki, tədris proqramında da türk bəsətəkarlarının əsərlərinə yer verilir. Buna misal olaraq bu ilin 21 fevralında BMA-nın Böyük Zalında 3-cü kurs tələbəsi Ağayev Rəşad (f-no) və Renata Abubəkirova (violin) (F.Əhmədbəyovanın sinfi) ilk dəfə türk bəstəkarı Fazil Sayın violin və fortepiano üçün sonatasını uğurla ifa etmişlər.

Belə tədbirlərin keçirilməsi iki Türk dövlətinin daha da yaxınlaşmasına, dostluğuna, qardaşlığına öz bəhrəsini verməkdədir. Bundan sonra da iki qardaş ölkə arasında mədəni əlaqələr inkişaf edib güclənəcəkdir.

Xalq artisti, professor, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, beynəlxalq müsabiqələr laureatı, görkəmli pianoçu F.Bədəlbəyliyə məxsus xor və simfonik orkestr üçün Türkiyə-Azərbaycan əsərində deyildiyi kimi

Türkiyə-Azərbaycan bir millət iki dövlət
Türkiyə-Azərbaycan igidlik, namus, qeyrət
Əl-ələ verək qardaş, Var olsun Ana Vətən!
Biz ki, türkük, ay qardaş, hey! Canımız Ana Vətən
Haydı, haydı türklər, Zəfər bizim olsun hey!
Haydı, haydı türklər, Allah bizi qorusun!

Xülasə

Bu məqalə Türkiyə Cümhuriyyətinin 100 illiynə həsr olunmuşdur. Bir əsr müddətində Türkiyə siyasi, iqtisadi, hərbi, mədəni sahələrdə çox sürətlə inkişaf etmişdir. Məqalədə Türkiyə Cumhuriyyətinin yaranması nəinki türk dünyasının həmçinin, bütün müsəlman Şərqinin çoxəsrlik tarixində yeni bir səhifə açmış olması qeyd olunur. Müəllif Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın müəllim və tələbələri tərəfindən türk bəsətəkarlarının əsərlərinin ifası və həmçinin, Azərbaycan bəstəkarlarının və ifaçılarının türk musiqisinə müraciəti iki qardaş ölkə arasında mədəni əlaqələrin möhkəmliyinə səbəb olmasını vurğulamışdır.

Açar sözlər: Türkiyə Cümhuriyyətinin 100 illiyi, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası, Azərbaycan bəstəkarları, türk bəstəkarları, Türkiyə-Azərbaycan mədəni əlaqələri, violin ifaçısı və Azərbaycanın ilk qadın opera-simfonik dirijoru Məleykə Əhədzadə.

АХАДЗАДЕ Малейка
БМА им. У.Гаджибейли
профессор кафедры «Струнные инструменты»,
доктор философии по искусствоведению,
заслуженный учитель

ТУРЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ С БАКИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИЕЙ

Резюме

Эта статья посвящена 100-летию Турецкой Республики. В течение столетия Турция очень быстро развивалась в политической, экономической, военной, культурной сферах. В статье отмечается, что создание Турецкой Республики открыло новую страницу в многовековой истории не только тюркского мира, но и всего мусульманского Востока. Исполнение произведений турецких композиторов преподавателями и студентами БМА имени У.Гаджибейли, а также обращение азербайджанских композиторов и исполнителей к турецкой музыке способствует укреплению культурных связей между двумя братскими странами.

Ключевые слова: 100-летие Турецкой Республики, Бакинская Музыкальная Академия имени У.Гаджибейли, азербайджанские композиторы, турецкие композиторы, турецко-азербайджанские культурные связи, скрипачка и первая женщина-оперно-симфонический дирижер Азербайджана Малейка Ахадзаде.

AKHADZADE Meleika
BMA named after U.Hajibeyli
Professor of the Department of String Instruments,
Doctor of Philosophy in Art History,
Honored Teacher

TURKISH CLASSICAL MUSIC IN THE CONTEXT OF CULTURAL RELATIONS OF THE BAKU MUSIC ACADEMY

Summary

This article is dedicated to the 100th anniversary of the Republic of Turkey. During a century, Turkey has developed very rapidly on the political, economic, military and cultural spheres. In that article it notes along with the establishment of the Republic of Turkey, the Turkic world and the entire Muslim East have opened a new page in the centuries-old history. By teachers and students of The Hajibeyli Baku Academy of Music performance of works by Turkish composers and of course appeal of Azerbaijani composers to Turkish music led to the strength of cultural ties between the two brotherly countries.

Key words: 100th anniversary of the Republic of Turkey, Baku Music Academy named after U. Hajibeyli, Azerbaijani composers, Turkish composers, Turkish-Azerbaijani cultural relations, violinist and first female opera-symphony conductor of Azerbaijan Maleyka Ahadzade.

ƏHMƏDOVA-YUSİFOVA Könül
Ü.Hacibəyli adına BMA-nın
elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

ATATÜRK DÖVRÜNDƏ MUSİQİ SİYASƏTİ

Türk dünyasında türk olma qürurunu bizlərə bir daha sevdirən, hiss etdirən "Ne mutlu Türküm deyene" ifadəsini söyləyən dahi şəxsiyyət, böyük lider, siyasətçi və sərkərdə Mustafa Kamal Atatürkün siyasi, iqtisadi istiqamətdə tətbiq etdiyi yenilikləri musiqi sahəsində də öz əksini tapmışdır. Atatürkün bu istiqamətdə əsas hədəfi Qərbin qabaqcıl musiqi qurumlarının bənzərinin Türkiyədə yaradılması, bu qurumların iş prinsiplərinin öyrənilməsi, müasir yazı texnikası vasitəsilə Anadolu xalq musiqisini inkişaf etdirmək, çağdaş bir səviyyəyə qaldırmaq və tanıtmaq, ifaçılıq və opera janrının inkişafı və s. idi.

19 may 1919-cu il Mustafa Kamal Atatürkün "Ya istiqlal, ya ölüm" şüarı ilə başlatdığı "Türk inqilabı"nın 26-cı günü oxuduğu "Dağ başını duman almış" misraları ilə başlayan marşın ifa olunduğu günü **"Türk musiqi inqilabı"** günü kimi dəyərləndirsək yanılmazdıq. "Bu marşın milli mücadilə günlərində önəmli bir yeri vardır. Mustafa Kamal 13 iyun 1919-cu il Havzadan sadə bir vətəndaş kimi yola çıxır. Oturduğu köhnə və üstü açıq avtomobil Amasya yoluna gedən təpələri aşdıqca dan yeri ağarırdı. Təpənin üstündə bir dağ kəndində avtomobildəki baş verən nasazlığa görə dayanmalı olurlar. Mustafa Kamal avtobomildən düşür və piyada getmək məcburiyyətində qalır. Ətraf yenicə işıqlanmağa başlamaqda, bir-birini izləyən dağlar isə bəyaz buludların qoynunda səhər yuxusundan oyanmaqdadır. O vaxt üfüqün çəhrayı rəngləri arasından çıxan ilk işıqlar, yüksək bir qayanın başından boz kalpaklı Mustafa Kamalın üzərini işıqlandırarkən o, bu marşı zümzümə edirdi" [6, s.219-220]. Səsləndirilən bu fikri daha sonralar Atatürk öz çıxışında xatırlamışdır: "Dostlar, mən 1919-cu ilin may ayında Samsuna yola çıxdığım gün əlimdə maddi heç bir güc yox idi. Yalnız böyük Türk millətinin ləyaqətindən doğan və mənim vicdanımı dolduran yüksək və mənəvi bir qüvvət vardı. Belecə, mən bu milli qüvvətə, bu Türk millətinə güvənərək işə başladım. Samsundan Anadolunun daxilinə qırıq bir avtomobillə gedirdim. Hər zaman yanımda olan köməkçim Cevat Abbas var idi. O qırıq avtomobil Anadolu yollarında irəlilədikcə, mən daim düşünür və köməkçimə sizin indi oxuduğunuz mahnını ("Dağ başını duman almış" marşı) oxudurdum. Mən Türk üfüqlərində bir gün mütləq bir günəş doğacağına, bunun hərəkət və qüvvətinin bizi isidəcəyinə, bundan bizə bir güc gələcəyinə o qədər əmin idim ki, bunu sanki gözlərimlə görürdüm. O mahnını oxudub təkrar etdirməkdə məqsədim Türkün bu günəşi doğduğu zaman məqsədinə nail olacağını başa düşməsi idi" [8,

s.250]. Bütün bu deyilən fikirləri izlədikcə yuxarıda söylədiyimiz fikrin tamamilə doğru olduğunu düşünürük. Qeyd edək ki, "...20.06.1938-ci il, 3466 saylı qanunla mayın 19-u "Gənclər və İdman Bayramı" ("Gənclik ve Spor Bayramı") elan olunaraq, "Bayram"ın marşı da "Dağ başını duman almış" misrası ilə başlayan "Gənclik marşı" təyin olunmuşdur" [4, s.56-57].

1922-ci il Türkiyə Böyük Millət Məclisi (TBMM 1 oktyabr 1922-ci il) padşahlığı ləğv etmişdir. 29 oktyabr 1923-cü il Türkiyə Cümhuriyyəti elan olunduqdan sonra Məqam-i Xilafət Musiqisi heyəti Atatürkün istəyilə, Üngörün rəhbərliyi altında Ankarada Rumeli mühacirlərinə konsert vermək üçün çağırılmışdır.

11 mart, 2 aprel tarixlərində baş tutan uğurlu konsertlərdən sonra 6 aprel 1924-cü il Türkiyə Büyük Millət Məclisinin (TBMM) qərarı ilə bu heyət Riyasət-i Cumhur Musiqi Heyəti (Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti) rəsmi adını aldı. Riyasət-i Cumhur Musiqi Heyəti 3 bölümdən ibarət idi: Riyaset-i Cumhur Orkestrı (Orkestr heyəti), Riyaset-i Cumhur Bandosu (Bando heyəti) və Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti (Fasıl heyəti). Orkestr Ankarada ardıcıl olaraq xalq üçün konsertlər verirdi. 1926-cı ildə isə gənc dövləti tanıtmaq məqsədilə (7 iyun və 5 sentyabr) Riyasət-i Cumhur Musiqi Heyəti Marsel, Genuya, Venesiya, Barselona, Liverpul, London, Almaniya, Hamburq, Kopenhagen, Amsterdam, Batumi, Odessa və s. liman şəhərlərində konsert verir.

1932-ci ildə isə Riyasət-i Cumhur Musiqi Heyəti mülki status alaraq, Atatürkün istəyilə Riyasət-i Cumhur Filarmoniya Orkestri adlandı. Orkestrin baş dirijoru Zeki Üngör idi.

"Atatürk 1923-cü il 1 mart TBMM-nin açılış çıxışında Türk uşaqlarına veriləcək təhsilin milli və çağdaş olmasının lazımlılığını vurğulayaraq musiqi mövzusunda bunları söyləyir: "Praktik və hərtərəfli təhsil üçün ölkə sərhədləri daxilində vacib mərkəzlərdə konservatoriyalar qurmaq lazımdır".

Türk musiqisinin tarixi inkişaf yolunda modernləşmə istiqamətindəki "pillə"lər yeniləşmə, qərbləşmə, çağdaşlaşma olaraq inkişaf etmiş, biri digərini hazırlamışdır. Bu "pillə"lərin formalaşmasında və inkişafında xarici ölkələrdən dəvət olunmuş musiqiçilərin müfəssəl xidmətlərilə yanaşı, yerli musiqiçilərin də böyük rolu olmuşdur. Belə ki, ("Darulelhan"ın direktoru) bəstəkar Musa Sürayye bəy, Şərq musiqi bölümünün skripka müəllimlərindən Kevser xanım, musiqi tarixində "Eyyubi, Kamani, Rebabi" adı ilə tanınan Mustafa Sunar, Nuri Duyguer, Reşat Erer, məşhur ud ifaçısı Ahmet Sedat Öztoprak, bəstəkar, musiqişünas və ney ifaçısı Rauf Yetka bəy, türk klassik bəstəkarı Manyasizade Refik Bəy, qanun müəllimi Muazzez Yürcü, kamança müəllimi Ruşen Ferit Kam, ud ifaçısı Hayriye Örs, santur ifaçısı Ziya Santur, Türk bəstəkarı və musiqi müəllimi İsmail Hakkı Bəy, Türk klassik musiqi bəstəkarı və tambur ifaçısı Faize Ergin, Dürrü Turan və usul müəllimləri Ahmed Irsoy ya da Hafız Ahmed Efendi, Üsküdarlı Ziya Bey (Hanende Ziya Bey), bəstəkar və ney ifaçısı Mehmed Emin Yazıcı; Qərb bölümündə isə bəstəkar, dirijor, skripka ifaçısı Osman Zeki Üngör, bəstəkar, pianoçu və dirijor Cemal Reşit Rey, Türkiyənin ilk qadın opera müğənnisi Nimet Vahid Hanım, bəstəkar və musiqiçi (musiqiçi – musiqi ixtisasında müəyyən dərsləri icra edən müəllim) Mehmed Zati Arca, klarnet ifaçısı Mehmet Veli Bey, bəstəkar və musiqiçi Seyfettin Asal və qardaşı Sezai Asal, bəstəkar və violonçel ifaçısı Mesut Cemil Tel (Mesut Ekrem) və digər yerli, xarici musiqiçilər fəaliyyət göstərmişdir.

1927-ci il yanvarın 22-sindən Atatürkün vaxtilə söylədiyi kimi "Darulelhan" "İstanbul konservatoriyası" adlandırıldı. Konservatoriya adlandırıldıqdan sonra Türk musiqisi bölümü müəyyən geriləmələr yaşasa da, konservatoriyanın ilk illərində görülən işlərlə Türk folklor musiqisinə əvəzsiz töhvələr verilmişdir.

Cümhuriyyətin qurucusu Atatürkün paytaxt elan etdiyi Ankara şəhərində də ATATÜRK İNQİLABININ ən mürəkkəb və lazımlı olan istiqamətlərindən biri – "Musiqi inqilabı" öz təzahürünü tapmaqda idi. "Ölkəmizdə çalınan Türk musiqisi deyildir. Bir Bizans aksiomasıdır. Bizim milli musiqimizi ancaq kəndlərdə çobanlar çalır. Lakin onu da Qərb musiqisinin indiki səviyyəsinə yüksəltmək üçün təxminən dörd əsr lazımdır. Bu qədər gözləmək çoxdur. Onun üçün Avropa musiqisini köçürməyə çalışırıq" [5, s.101] söyləyən Atatürk bu istiqamətdə bütün lazımlı addımları atmışdır. Belə ki, 1 noyabr 1924-cü il Atatürkün istəyilə Ankarada "Musiqi Müəllimlər Məktəbi" (MMM) yaradılır. Burada təhsil alan gənclərə Qərb musiqinin tədrisi yollarını öyrətməklə yanaşı, gələcəkdə simfonik orkestrda ifa etmək üçün ifaçılar da hazırlanırdı. Məktəbdə təhsil alanlardan bəzi istedadlı gənclər təhsillərini davam etdirmək üçün Avropaya göndərilirdi. Məktəbin müdiri Osman Zeki Üngör, ilk müəllim heyəti Riyaseti Cumhur Filarmoniya Orkestrinin ifaçıları, ilk şagirdləri isə "Kişi Müəllim Məktəbi"nin" ("Erkek Muallim Mekteb"i) və "İstanbul Balmumcudakı Kimsəsizlər Evi"nin (İstanbul Balmumcudaki Öksüz Yurdundan) şagirdləri olmuşdur. 12 nəfərlə təhsilə başlayan məktəbdə 1935-1936-cı illərdə 67-si qız olmaqla, təhsil alanların sayı 147 nə-

fərə çatmışdır. Məktəbdə təhsil 2 pillədən ibarət idi. 4 il təhsil aldıqdan sonra türk dili və xarici dil istisna olmaqla, digər keçirilən fənnlərdən və musiqi nəzəriyyəsindən imtahan verilirdi. Növbəti 2 ilin sonunda məzunlar türk dili, xarici dil və ixtisas fənnindən imtahan verirdi.

Qeyd edək ki, 1933-cü il 29 oktyabr Cümhuriyyətin 10-cü ildönümü münasibətilə təşkil olumuş mərasimdə Atatürk bu sözləri söyləyir: "Milli mədəniyyətimizi çağdaş mədəniyyət səviyyəsinə yüksəldəcəyik". Və beləliklə, Türk inqilabının bir istiqaməti olan Türk musiqi inqilabının birinci mərhələsini geridə qoyaraq, ikinci mərhələsinə keçid başlandı.

Bu çıxışdan sonra Osman Zeki Üngör ilə tələbələri Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin və s. ibarət İdarə Heyəti təşkil olundu. Və 1934-cü ildə həmin heyət qanun layihəsini TBMM-ə təqdim etdi. 25 iyun 1934-cü il 2541 saylı Milli Musiqi və Nümayəndə Akademiyası Təşkilatı (Temsil Akademisi Teşkilat) Qanunu təqdim olundu. 4 iyul 1934-cü il 27431 nömrəli Rəsmi Qəzetdə (Resmi Gazete de) çap olunaraq, qüvvəyə mindi. Qəbul olunmuş qanunun icrasında böyük çatışmazlıqlar olmasına baxmayaraq, bu qanunun qəbul edilməsini Türk musiqisində yeni bir inqilab hesab etmək olar.

Bu mərhələdə Avropadan tanınmış, məşhur musiqiçilərin dəvət olunması qarşıya məqsəd qoyuldu. Bunalardan Paul Xindemit, Yozef Marks, Eduard Zukmayer, Ernst Praetorius, Bela Bartok, Karl Ebert nəzərdə tutulmuşdur.

"Cümhuriyyət dövründə Türk musiqi tədris sistemi Atatürkün rəhbərliyi altında, dinin tədrisi ilə əlaqəli çox məhdud, xüsusi qaydalar istisna olmaqla, bütünlüklə dünyəvi musiqi qanunlarına əsaslanan çağdaş təhsil sisteminə çevrildi". [2, s.14] "Cümhuriyyət yaranan gündən Cumhurbaşkanı Qazi Mustafa Kamal Atatürkün Müasir Mədəniyyət ideyasından qaynaqlanan çağdaş nizam, çağdaş təhsil, çağdaş məktəb, çağdaş müəllim ideyasına əsaslanan əsas istiqamətlərdən ən başlıcası musiqi sənəti, musiqi təhsili və tədrisi məsələləri idi [2, s.14].

Atatürk bu inqilabın çətin və uzun bir yol olduğunu bilmiş və xüsusilə bu inkişafın mövcud bütün istiqamətlərə təsir və gücünü dəfələrlə vurğulamışdır. "Atatürk inqilabları içərisində ən çətin olan hansıdır?" sualı ünvanladığı adamlardan onu qane edən cavab almadığından, Atatürk sualına özü belə cavab verir: "Ən çətin inqilabımız musiqi inqilabıdır". İzahı isə belə bildirir: "Çünki, musiqi inqilabı insanda öncə daxili dünyanı unutdurmalı, sonra da yeni bir aləmə yönəlməlidir. Çox çətindir, amma edəcəyik" [1, s.2]. Atatürk, belə çətin bir inqilabın niyə lazım olduğunu və necə etmək lazım olduğunu isə 1 noyabr 1934-cü il Türkiyə Böyük Millət Məclisinin açılış nitqində söyləyir: "... Bu gün dünyaya dinlətmək istədiyimiz musiqi bizim deyildir. Bu səbəbdən də üz ağardıcı olmaqdan çox uzaqdır. Bunu açıq şəkildə bilməlisiniz. Milli, incə duyğuları, düşüncələri anladan melodiyaları toplamaq, onları bir an öncə yeni musiqi qanunlarına görə işləmək lazımdır. Türk musiqisi, ancaq bu yolla yüksələ bilər, dünya musiqisində yerini ala bilər" [7, s.378].

Hədəflərini öncədən görən dahi lider sonuncu söylədiyi maddəni məhz musiqi vasitəsilə xalqa mənimsətmişdir. Belə ki, illər sonra (1919-cu ildə İstanbuldan çıxmış, 1927-ci ildə geri qayıtmışdır) İstanbula gələn Atatürk çıxışı zamanı xüsusilə bu fikri xalqa çatdırmışdır: "Yazın ərəb yazısı deyildir. Musiqin isə bu səhnədə səslənən musiqi deyildir" [3, s.511]. Çıxışdan sonra Atatürk Zeki Üngörü yanına çağıtdırır və ona xalqın yeni hərfləri tez mənimsəməsi üçün sadə marş yazmağı tapşırır. Marş 1 sentyabr 1928-ci ildə "Cümhuriyyət qəzeti"ndə "Hərflər marşı" adı ilə dərc olundu. Marş Ankarada "Qızılay Meydanı"nda günlərlə xalq üçün ifa olundu. 1 noyabr 1928-ci il TBMM-nin qərarı ilə "Türk hərfləri" qanunu qəbul edildi.

Çağdaş Türk musiqisinin formalaşmasında, yeni Türkiyənin dünyada tanınmasında dövlət hesabına xaricdə təhsil alan tələbələrin xidmətləri də xüsusilə vurğulanmalıdır. Atatürk dövründə xaricdə təxminən 700 nəfət müxtəlif ixtisaslar üzrə – kimya, tibb, arxeologiya, idman, musiqi və s. təhsil alırdı. Musiqi sahəsində 1920-ci ildə Parisə göndərilən Cemal Resit Rey, 1922-ci ildə Berlin Stern Konservatoriyasında təhsil alan Nurullah Şevket Taşkıran, Lepsik Konsevatoriyasında təhsil alan Cevad Memduh Altar, 1925-ci ildə Paris Konservatoriyasında təhsil alan Ülvi Cemal Erkin, 1926-cı ildə Vyana Dövlət Musiqi Konservatoriyasında təhsil alan Necil Kazım Akses, 1927-ci ildə Vyana Dövlət Musiqi Akademiyasında təhsil alan Hasan Ferit Alnar, 1928-ci ildə Parisdə təhsilini davam etdirən Ahmed Adnan Saygun 30-cü illərin əvvəllərində vətənə qayıdaraq yorulmadan, böyük şövqlə çağdaş türk musiqisinə töhfələr bəxş etmişdir.

Cümhuriyyətin ilk günlərindən "Musiqisiz inqilab olmaz" fikrini söyləyən dahi şəxsiyyət bu xüsusda dünyada köklü dəyişikliklər edən liderlər içində özünəməxsus və təkrarsızdır. O, cəmiyyətdə müasir musiqi təfəkküründün formalaşması üçün öz ruhuna yaxın olan musiqilərdən belə imtina etmişdir. Bəşəriy-

yətin “dili” olan musiqinin ölkəsində inkişafı üçün, bütün istiqamətlərdə tez bir zamanda yüksək nəticələr əldə etmək üçün ardıcıl göstərişlər vermişdir. Türkiyə musiqi mədəniyyətinin təşəkkülü və inkişafında tərəqqi etdirib, Qərb musiqisinin bu gün işğal etdiyi zirvəyə çatmağını arzulamışdır. Görülən işlər mütləq ki, bu gün Türk musiqisini qismən dünyada tanıtsa da, bir gün bəşər mədəniyyətini zənginləşdirəcək töhfələr verəcəyinə inanırıq.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Çambel, Perihan. Atatürk, Evrim, Devrim ve Müzik.N9. Türk Tarih Kongresi Bildirileri, Cild III, TTK yayınları, Ankara, 21-25 Eylül 1981
2. Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet müzik eğitimi, Müzik eğitimi yayınları, 2012
3. Falih Rıfkı Atay.Çankaya. Pozitiv Yayınları, Ankara, 2009
4. Hacı Angı, Marşlarda – Türkülerde Atatürk, Angı Yayınları No.3, Ankara, 1979
5. Karal, Enver Ziya. Atatürkden Düşünceler, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1986
6. Niyazi Ahmet Banoğlu. Nükte ve Fıkralarla Atatürk. İstanbul, 1954, Cild I
7. TBMM açış nutku; 1 Kasım 1934, cilt 1
8. Turgut Gürer,Cevat Abbas Gürer. Cebheden Meclise Böyük Önder ile 24 yıl. C.İstanbul, 2006

Xülasə

Məruzədə Mustafa Kamal Atatürkün Cumhuriyyətə rəhbərlik etdiyi dönəmdə Türkiyənin musiqi mədəniyyətində tətbiq etdiyi islahatlardan bəhs olunur. O, türk millətinin gücünə mükəmməl bələd olduğundan, 1919-cü ildə “Ya istiqlal, ya ölüm” şüar ilə başlatdığı “Türk inqilabı”nın 26-cı günü “Dağ başını duman almış” marşının ifası haqqında fikrini bu şəkildə bildirmişdir: “O mahnını oxudub təkrar etdirməkdə məqsədim Türkün bu günəşi doğduğu zaman məqsədinə nail olacağını başa düşməsi idi”. Bu marşın səsləndiyi günü “Türk musiqi inqilabı” günü kimi dəyərləndirsək yanılmazdıq. Sonralar bu marş 1938-ci il iyunun 20-də 3466 saylı qanunla mayın 19-u “Gənclər və İdman Bayramı” elan olunmuş, “Bayram”ın marşı da “Dağ başını duman almış” misrası ilə başlayan “Gənclik marşı” təyin edilmişdir.

Atatürkün istəyilə Ankarada Rumeli mühacirlərinə konsertlər verilmiş, bəstələnən əsərlərdə xalq mahnı və rəqslərindən istifadə olunması tələb olunmuş, xalqın yeni hərfləri tez mənimsəməsi üçün qısa zamanda sadə marşın bəstələnməsi tapşırılmış və marşda öncə sait səslərin sonra isə samit səslərin səslənəcəyini bildirmişdir. Həmçinin Atatürkün istəyi ilə ilk yerli Türk operası bəstələnmiş və səhnəyə qoyulmuşdur.

“Musiqisiz inqilab olmaz” fikrini söyləyən dahi şəxsiyyət cəmiyyətdə müasir musiqi təfəkkürünün formalaşması üçün öz ruhuna yaxın olan musiqilərdən belə imtina etmiş və Türkiyə musiqi mədəniyyətinin təşəkkülü və inkişafında tərəqqi etdirmiş, Qərb musiqisinin bu gün işğal etdiyi zirvəyə çatmağını arzulamışdır.

Açar sözlər: Atatürk, musiqi mədəniyyəti, islahat, siyasət, tədris, marş.

АХМЕДОВА-ЮСИФОВА Кёнуль
БМА им. У.Гаджибейли
научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории,
доктор философии по искусствоведению

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА В ПЕРИОД АТАТЮРКА

Резюме

В докладе говорится о реформах в музыкальной культуре Турции, проведенных Мустафой Кемалем Ататюрком в период, когда он возглавлял республику. Поскольку он хорошо осознавал мощь турецкой нации, он на 26-й день «турецкой революции», начатой им в 1919 году с лозунгом «Или независимость, или смерть» высказал свое мнение по поводу исполнения гимна «Горная вершина, покрытая туманом» таким образом: «Моя цель в его исполнении и повторении заключалась в том, чтобы турок понял, что, когда взойдет солнце он достигнет своей цели». Мы не ошибемся, если оценим день, когда прозвучал этот марш, днём «турецкой музыкальной революции». Позже, 20 июня 1938 года, Законом № 3466 19 мая был объявлен «Днем молодежи и спорта», а марш «Байрам» был признан как «Марш молодежи», начинающийся со стиха «Вершина горы покрыта туманом».

По просьбе Ататюрка в Анкаре были даны концерты для иммигрантов из Румели, в композициях требовалось использовать народные песни и танцы. Им было поручено за короткое время сочинить простой марш и, чтобы народ быстрее выучил новые буквы, он поручил, сначала в марше были слышны гласные звуки, а затем согласные. Также по просьбе Ататюрка была написана и поставлена первая турецкая опера.

Гений, выразивший мнение, что «без музыки не бывает революции», чтобы сформировать в обществе современное музыкальное мышление и добиться успехов в становлении и развитии турецкой музыкальной культуры, отказался даже от музыки, которая была близка его душе, и пожелал, чтобы турецкая музыка достигла того пика, которое занимает сегодня западная музыка.

Ключевые слова: Ататюрк, музыкальная культура, реформа, политика, преподавание, марш.

AHMADOVA-YUSIFOVA Konul
BMA named after U.Hajibeyli
Researcher at a research laboratory,
Doctor of Philosophy in Art History

MUSIC POLICY DURING ATATURK'S PERIOD

Summary

The report talks about the reforms in the musical culture of Turkey carried out by Mustafa Kemal Ataturk during the period when he headed the republic. Since he was well aware of the power of the Turkish nation, on the 26th day of the "Turkish Revolution", which he began in 1919 with the slogan "Either independence or death," he expressed his opinion on the performance of the anthem "Mountain Peak Covered in Fog" in this way: My purpose in repeating it was to make the Turk understand that he will achieve his goal when this sun rises." We will not be mistaken if we evaluate the day when this march was performed as the day of the "Turkish musical revolution". Later, on June 20, 1938, Law No. 3466 declared May 19 as "Youth and Sports Day", and the Bayram march was recognized as the "Youth March", starting with the verse "The top of the mountain is covered with fog."

At Atatürk's request, concerts were given in Ankara for immigrants from Rumeli; the compositions required the use of folk songs and dances. They were instructed to compose a simple march in a short time and so that the people would quickly learn new letters, and he instructed that in the march vowel sounds should be heard first, and then consonants. Also, at the request of Atatürk, the first local Turkish opera was written and staged.

The genius, who expressed the opinion that "there is no revolution without music", in order to form modern musical thinking in society, and will achieve success in the formation and development of Turkish musical culture, refused even the music that was close to his soul, and wished that Turkish music would reach the peak that Western music occupies today.

Key words: Ataturk, musical culture, reform, politics, teaching, march.

ƏLİYEVA Leyla
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin
"İnstrumental ifaçılıq" kafedrasının baş müəllimi

TÜRK PİANOÇULARININ YARADICILIĞINA BİR NƏZƏR

Simli klavişli musiqi aləti olan fortepiano Qərbi Avropa ilə yanaşı, Şərq ölkələrində də geniş yayılmışdır. Bu mənada Türkiyədə fortepiano ifaçılıq sahəsinin inkişafı xüsusilə maraq doğurur. Türkiyədə professional musiqi mədəniyyətinin formalaşması XX əsrin əvvəllərinə təsadüf etsə də, fortepiano musiqisi daha əvvəl yaranaraq inkişaf edirdi. Təsadüfi deyildir ki, "Türk beşliyi"ni təmsil edən bəstəkarlar – Əhməd Adnan Sayqun, Ülvi Camal Erkin, Camal Rəşid Rey, Həsən Fərid Alnar və Necil Kazım Aksesin musiqi alətləri ilə tanışlığı məhz fortepiano alətindən başlamışdır. Müasir türk dövlətinin qurucusu M.K.Atatürkün xarici ölkələrə təhsil almaq üçün göndərdiyi tələbələrin arasında olan gələcək "Türk beşliyi"nin üzvləri vətənlərinə qayıtdıqdan sonra musiqinin bir çox sahələrində olduğu kimi, fortepiano musiqisinin də inkişafına təsir göstərmişlər. Tədricən geniş inkişaf yoluna qədəm qoyan türk fortepiano ifaçılıq sənəti uzun illər ərzində bacarıqlı və istedadlı pianoçularla təmsil olunmuşdur. Bu baxımdan yanaşsaq, türk fortepiano mədəniyyətini təmsil edən pianoçuların yaradıcılıq fəaliyyətinə nəzər salmaq böyük maraq doğurur.

Türkiyə fortepiano ifaçılıq mədəniyyətini professional şəkildə təmsil edən ilk pianoçu Fərhundə (Rəmzi) Erkin (1909-2007) olmuşdur. F.Erkin Türkiyənin ilk pianoçu qadını və fortepiano müəllimi olmuşdur. F.Erkinin hərbçi olan atasının musiqiyə böyük həvəsi var idi və o, ud, violin, qanun alətlərində ifa etməyi bacarırdı. Buna görə də o, uşaqlarının musiqi istedadını hələ kiçik yaşlarında görmüş və məmur

kimi getdiyi müxtəlif yerlərdə onların musiqi ilə məşğul olmasına şərait yaratmağa çalışmışdır. Onun ilk musiqi müəllimi macar mənşəli H.Berger olmuşdur. 1926-cı ildə Ankarada qardaşı ilə birlikdə konsert verən F.Erkinin ifasını M.K.Atatürk izləmiş və onunla görüşərək təhsillərinin davam etdirilməsi üçün imkan yaradacağını bildirmişdir. 1928-ci ildə F.Erkin qardaşı ilə birlikdə Almaniyanın Leypsiq konservatoriyasına təhsil almaq üçün göndərilir. Təhsilini tamamlayaraq 1931-ci ildə vətəninə dönən F.Erkin ömrünün sonuna qədər istedadlı türk gənclərinin professional musiqi təhsili alması üçün köməyini əsirgəməmişdir.

"Türk beşliyi"nin üzvlərindən olan Ülvi Camal Erkinin həyat yoldaşı olması isə F.Erkinə bu birliyin digər bəstəkarlarının fortepiano əsərləri ilə yaxından tanış olmaq imkanı vermiş və eyni zamanda fortepiano üçün yazılmış müəyyən əsərlərinin pedaqoji repertuara salınmasına səbəb olmuşdur. Fərhundə (Rəmzi) Erkin müntəzəm şəkildə Ülvi Cemal Erkinin və digər türk bəstəkarlarının əsərlərini ifa etmişdir. Onun uzun müddət çalışdığı Suna Kan ilə birlikdə verdiyi kamera musiqisi konsertləri Türkiyədə klassik musiqinin təbliği istiqamətində mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Ankara Dövlət Konservatoriyasının fortepiano şöbəsində çalışan F.Erkin bir çox türk pianoçularının yetişməsində yaxından iştirak etmişdir. Otuz altı il fasiləsiz olaraq, pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olan F.Erkin gənc türk pianoçularının Avropa ifaçılıq üsullarını dərindən mənimsəməsində mühüm rol oynamışdır. Tələbələri arasında Fərhundə Erkinin fortepiano məktəbini davam etdirən Kamran Gündəmir, Hüseyn Sermet, Nimet Karatekin, bəstəkarlar Nevit Kodallı, Bilge Aydın, Filiz Ali, Madlen Saydam, Tekin Alp Ulusoy və Zeren Dirimin adını xüsusilə vurğulamaq lazımdır.

Həm konsert, həm də pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olan F.Erkin P.Xindemit, H.Rosbaud kimi dünyaca məşhur dirijorlarla çıxış etmiş və bir səhnəni bölüşmüşdür. Antonio Saldarelli, Martin Boçman və Qaspar Qassado kimi məşhur violonçel ifaçıları, həmçinin violin ifaçısı Likko Amar və qardaşı Necdet Rəmzi Atak ilə çoxsaylı kamera musiqisi konsertləri verən F.Erkin hər zaman yüksək professional ifa tərzi nümayiş etdirməyə nail olmuşdur. O, konsertlərinə müasir musiqi əsərlərini də daxil etmişdir. 1943-cü ildə İkinci Dünya Müharibəsi zamanı Fritz Zaunun dirijorluğu ilə Berlin Şəhər Orkestri ilə həyat yoldaşı Ü.C.Erkinin fortepiano konsertini ifa edərkən şəhər bombalar altında idi və sənətini hədsiz sevən F.Erkin səhnəni tərk etmək fikrində deyildi [7]. Çalışdığı müddətdə F.Erkin tələbələrinin professional ifaçılıq bacarıqlarına yiyələnməsinə nail olmuş və türk ifaçılıq məktəbinin ənənələrinin formalaşmasında yaxından iştirak etmişdir.

Tanınmış türk pianoçularından olan Hülya Saydam (1940-1995) daha çox pedaqoji fəaliyyətə üstünlük vermiş və bacarıqlarını bu istiqamətə yönəltmişdir. Əvvəlcə İstanbul Dövlət Konservatoriyasında, ardınca isə Münhen Musiqi Akademiyasında təhsil alan H.Saydam beynəlxalq səviyyəli festivallarda çıxış etsə də, bu uzun müddət davam etmir və o, tələbələrlə məşğul olmağa üstünlük verir [8]. Onun yetirmələri arasında hazırda türk bəstəkarlıq məktəbinin tanınmış nümayəndəsi olan Özkan Manavın adı xüsusilə qeyd edilməlidir.

Türkiyənin tanınmış pianoçuları arasında Emre Şenin (1973) adı xüsusilə qeyd olunmalıdır. Bilkənt Universitetinin məzunu olan E.Şeni yüksək ifaçılıq imkanlarına və dinləyicini özünə cəlb edən qeyri-adi ifasına görə vətənində "Emre Şopen" deyə adlandırırlar. O, tələbəlik illərindən başlayaraq, iştirak etdiyi beynəlxalq səviyyəli müsabiqə və festivallarda uğurlu ifalar təqdim edərək, müxtəlif mükafatlar qazanmağa nail olmuşdur. E.Şen 17 yaşında İstanbulda keçirilən V.A.Motsarta həsr olunan müsabiqədə birinci yerə layiq görüldükdən sonra Rusiya, Almaniya, İtaliya, Fransa, İngiltərə, İsrail və digər ölkələrdə geniş konsert proqramı ilə çıxış etmişdir [9]. Hazırda E.Şen konsert fəaliyyəti ilə yanaşı, pedaqoji fəaliyyətlə də məşğul olur və ifaçılıq bacarıqlarını tələbələri ilə bölüşür.

Müasir türk ifaçılıq məktəbinin tanınmış ifaçılarından olan Fazıl Say (1970) dörd yaşından başlayaraq fortepianoda ifa etməyi öyrənmişdir. Ankara Dövlət Xüsusi İstedadlı Uşaqlar üçün Konservatoriyada təhsil alan F.Say 1987-ci ildə buranı fortepiano və bəstəkarlıq ixtisası üzrə bitirir. O, təhsilini davam etdirmək üçün Almaniyanın Düsseldorf Musiqi Məktəbinə daxil olur. 1991-ci ildə konsert solisti diplomunu alan F.Say 1992-ci ildə Berlin Dizayn Sənəti və Musiqi Akademiyasına fortepiano və kamera musiqisi müəllimi təyin edilir.

F.Sayın səhnə fəaliyyəti çox erkən yaşlarında başlamışdır. Belə ki, doqquz yaşında o, Türkiyənin tanınmış sənətçilərinin iştirak etdiyi uşaq festivalında öz əsərlərini uğurla ifa edir. 1994-cü ildə isə Avropanın müxtəlif ölkələrindən gənc istedadların iştirak etdiyi "Gənc konsert solistləri" adlı müsabiqədə birinci yeri qazanan Say konsert karyerasına 1995-ci ildə Nyu-Yorkda keçirilən qitələrarası müsabiqədə qalib olmaqla başlayıb. O, eyni zamanda bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə məşğul olur və oratoriyalar, fortepiano

konsertləri, müxtəlif formalı orkestr, kamera və fortepiano əsərləri, səs və fortepiano üçün mahnılar bəstələməyə başlayır. Bu əsərlər arasında fortepiano və orkestr üçün dörd konsert, Sürix Universitetinin sifarişi ilə Albert Eynşteynin xatirəsinə yazdığı orkestr əsəri və Vyanada V.A.Motsartın anadan olmasının 250-ci ildönümü münasibətilə təşkilat komitəsinin sifarişi ilə bəstələnmiş "Patara" adlı xoreoqrafik əsərini xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

F.Say öz yaradıcılığında türk professional musiqisini Avropa ənənələri ilə sintez etməyə çalışır. Bu barədə bəstəkar və pianoçu F.Say belə bildirir: *"Mənim uşaqlığımdan bu dövrə qədər Türkiyənin Qərbləşmə prosesi ilə bağlı ortaya çıxan bir gerçəklik var: Mən klassik Qərb musiqisi ilə məşğulam, amma türkəm. Türk xalqına çox tanımadığı, bəşəri bir şeyi təqdim edirəm. Betxoveni, Şopeni Türkiyənin bölgələrində, Anadoluda ifa edirəm. Bir bəstəkar kimi də bu torpaqlara məxsus olan musiqini, folkloru, bütün incəlikləri mənimsəyib dünyanın müxtəlif bölgələrində səsləndirirəm. Onsuz da xalqlar öz musiqilərinə sahiblənirlər, sadəcə bu sahiblənmə üçün arada bir "tərcüməçiyə" ehtiyac var"* [5].

F.Say yaradıcılıq fəaliyyəti boyu Nyu-York, Sankt-Peterburq, Vyana, Çexiya və İsrail Filarmoniyası orkestrləri, Fransa Milli Orkestri və Tokio Simfonik orkestri kimi dünyaca tanınmış musiqi kollektivləri ilə birlikdə çıxışlar etmişdir. Onun ən möhtəşəm ifalarından biri 2007-ci il Florensiya Festivalının bağlanış konsertində Zubin Mehtanın dirijorluğu ilə Florensiya Orkestri ilə iyirmi min nəfərin izlədiyi açıq havada verdiyi konsert olmuşdur.

Maraqlısı budur ki, F.Say konsertlərini dünyanın hər bir guşəsində verməyə qadirdir. Onun ifasında olan sehr sanki harada yaşamasından və hansı sənətdə çalışmasından asılı olmayaraq hər kəsi özünə cəlb edir. F.Say konsertləri ilə bağlı belə bildirir: *"Mənə verilən mükafatlara, dünyanın hər yerində hər il 120-dən çox konsertimə baxsaz, marağı görərsiz. Mən türk bəstəkarıyam, əlbəttə Türkiyədən bir şeylər təqdim etmək daha çox marağa səbəb olur. Mən Almaniyaya gedib alman kimi bəstəkar olsam, bu, maraqsız olar. Tutaq ki, Türkiyədən gedən bir adam niyə alman kimi bəstələsin ki? Musiqilər əslində bəşəri dostluğu formalaşdırır, musiqilər sayəsində insanlar bir-birini tanıyırlar. Sözlərin anlada bilmədiyini not səsləri deyir. Məsələn, Şopeni Hakkaridə ifa etsək, Şopenin içindəki tənhalığı Hakkaridəki insan da başa düşər. Şopen polşalıdır deyə, polyak dilində danışmaq lazım deyil, musiqi hər şeyi izah edir. Bu, mənim "körpü qurma" özəlliyimi formalaşdırır. Məsələn, "Dörd Şəhər" sonatası Sivas, Hopa, Ankara, Bodrumu işləyir və Türkiyənin 4 ayrı coğrafiyasının folklorunu özündə ehtiva edir. Hopa hissəsində Qafqaz rəqsi və folklor var. Onu pianoda ifa edərək Nyu-Yorka, Tokyoya əslində Hopadan bəhs edirik"* [5].

2007-ci ildə Montrö Caz Festivalında fortepiano üzrə münsiflər heyətinin sədri olan F.Say burada Aşıq Veyselin "Qara torpaq" adlı mahnısına əsaslanaraq yazdığı fortepiano əsərini təqdim edir. Dinləyicilər tərəfindən böyük maraqla qarşılanan bu əsər F.Sayın daha bir uğurlu çıxışı kimi dəyərləndirilə bilər. 2022-ci ildə F.Say dahi alman bəstəkarı İ.S.Baxın "Qoldberq variasiyaları" əsərindən ilhamlanaraq klavesin üçün bəstələdiyi "Qoldberq İstanbulda" əsərini pianoçu İklim Tamkana həsr etmiş və bu əsər İ.Tamkanın musiqi albomunda yer almışdır.

Ədəbiyyata böyük maraq göstərən F.Say bir sıra mahnıların da müəllifidir. Onun mahnılarından ibarət musiqi albomlarının yaranması bu marağın məhsuludur. F.Say 2015-ci ildə Türkiyədə ilk dəfə olaraq, "Nazım Hikmət" xorunu yaratmış və onun musiqi rəhbəri olmuşdur. 2015-ci ildə ilk konsertini verən xor Ankarada Bilkent Odeon Konsert Salonunda bəstəkar və pianoçu F.Sayın "Nazim Hikmət" oratoriyası ilə çıxış edərək, müəllifə böyük uğur gətirmişdir. Musiqi sahəsində səmərəli fəaliyyətinə görə, F.Say 2008-ci ildə Avropa İttifaqı tərəfindən "Mədəniyyət səfiri" təyin edilmişdir.

Hər zaman çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyəti ilə məşğul olan F.Say 2023-cü ildə Türkiyə Cümhuriyyətinin 100 illiyi münasibətilə türk şairi Aytən Mutlunun "Ver elini" şeiri əsasında "100-cü il marşı" adlı himnini bəstələmişdir. Əsər ilk dəfə 23 aprel 2023-cü ildə Türkiyədə hər il keçirilən "Milli Suverenlik və Uşaq Bayramı" çərçivəsində İzmir şəhərində səsləndirilmişdir.

F.Sayın yaradıcılığı Azərbaycan tamaşaçıları üçün də tanışdır. Belə ki, 2022-ci ildə Heydər Əliyev Sarayında dünya şöhrətli türkiyəli pianoçu və bəstəkar Fazıl Sayın konserti təşkil edilmişdir. Həmin konsertdə F.Say F.Şubertin və özünün seçilmiş əsərlərini ifa etmişdir. İlk dəfə olaraq, F.Sayın canlı ifasını dinləyən tamaşaçılar onu böyük maraq və alqışlarla qarşılamışlar.

"Ən böyük fəlsəfə yaşatmaq üzərinə olmalıdır" deyən F.Say yaradıcılıq fəaliyyətini yüksələn istiqamət üzrə davam etdirərək, repertuarını daim həm dünya bəstəkarlarının, həm də özünün müəllifi olduğu əsərlərlə zənginləşdirir [5].

Onu bildirək ki, Türkiyədə musiqi təhsilinin və fortepiano ifaçılıq sənətinin formalaşmasında türk pianoçuları ilə yanaşı, Azərbaycan pianoçularının da rolu olmuşdur. Müxtəlif illərdə Türkiyənin müxtəlif şəhərlərində fəaliyyət göstərən tanınmış pianoçular Z.Adıgözəlzadə, N.Sultanov, hazırda isə Y.Sayutkin, S.Mirzəyev burada fortepiano mədəniyyətinin inkişafına öz töhfələrini vermişdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında üslub xüsusiyyətləri / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Elm və həyat, – 1996. – 118 s.
2. Hüseynova, F. Azərbaycan-Türkiyə mədəni-kulturoloji əlaqələri // Bakı: Musiqi dünyası, – 2005. №1-2(23), – s.183.
3. Seyidov, T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: Pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı / T.M.Seyidov. – Bakı: Təhsil, – 2016. – 336 s.
4. Саюткин, Ю.С. Зарубежная деятельность представителей азербайджанской фортепианной школы / Ю.С.Саюткин. – Баку: Мутарджим, – 2016. – 184 с.

Saytoqrafiya

5. Ən böyük fəlsəfə yaşamaq üzərində olmalıdır - Fazıl Say / [Elektron resurs] / URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/Faz%C4%B1l_Say
6. Fazıl Say / [Elektron resurs] / URL: https://manera.az/index.php?newsid=5314
7. Ferhunde (Remzi) Erkin / [Elektron resurs] / URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ferhunde_Erkin
8. Hülya Saydam / [Elektron resurs] / URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/H%C3%BClya_Saydam
9. Emre Şen / [Elektron resurs] / URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/Emre_%C5%9Een

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Türkiyədə fortepiano mədəniyyətinin inkişafı kontekstində ilk pianoçu qadın Fərhundə (Rəmzi) Erkin, H.Saydam, E.Şen və müasir dövrün tanınmış pianoçusu, dünya şöhrətli Fazıl Sayın yaradıcılıq fəaliyyətinin xüsusiyyətlərindən bəhs edilir. Məqalədə fərqli dövrləri təmsil edən pianoçuların türk ifaçılıq mədəniyyətinin inkişafında rolu işıqlandırılır. Məqalənin əsas məqsədi türk pianoçuların ifaçılıq sənətinin dünya səviyyəsində tanıdılmasında əhəmiyyətini vurğulamaqdır.

Açar sözlər: türk pianoçuları, fortepiano, pedaqoji fəaliyyət, konsert.

АЛИЕВА Лейла
Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств
Старший преподаватель кафедры «Инструментальное исполнительство»

ВЗГЛЯД НА ТВОРЧЕСТВО ТУРЕЦКИХ ПИАНИСТОВ

Резюме

В представленной статье подчеркиваются особенности творческой деятельности первой женщины-пианистки Фархунды (Рамзи) Эркин, Х.Сайдам, Э.Шен и всемирно известного пианиста современной эпохи Фазиля Сая в контексте развития фортепианной культуры Турции. В статье освещается роль пианистов в развитии исполнительской культуры Турции, представляющих разные эпохи. Основная цель статьи – подчеркнуть значение турецких пианистов в продвижении исполнительского искусства на мировом уровне.

Ключевые слова: турецкие пианисты, фортепиано, педагогическая деятельность, концерт

ALIYEVA Leila
Azerbaijan State University of Culture and Arts
Senior Lecturer at the Department of Instrumental Performance

A LOOK AT THE WORK OF TURKISH PIANISTS

Summary

The presented article highlights the features of the creative activity of the first female pianist Farkhunda (Ramzi) Erkin, H.Saidam, E.Shen and the famous pianist of the modern era, the world famous Fazil Say in the context of the development of piano culture in Turkey. The article highlights the role of pianists representing different eras in the development of the performing culture of Turkey. The main goal of the article is to emphasize the importance of Turkish pianists in promoting the art of performance at the world level.

Keywords: *Turkish pianists, piano, teaching activities, concert*

ƏLİZADƏ Nərgiz
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
"Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq" kafedrasının dosenti

TÜRKİYƏ İLƏ MƏDƏNİ ƏLAQƏLƏRİN İNKİŞAFINDA AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ ROLU

Azərbaycan və Türkiyə dövlətləri arasında mədəni əlaqələrin tarixi çox qədim ənənələrə əsaslanır. Bu iki qardaş dövlət arasında mövcud olan münasibət həmişə dostluq və qardaşlıq bağları üzərində qurulmuşdur. Xüsusilə, Azərbaycan müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra iki müstəqil dövlət arasında milli dövlətçilik maraqlarının və strateji müttəfiqliyin təmin edilməsi baxımından unikal təcrübə formalaşmış və münasibətlərdə yeni mərhələ başlanmışdır.

Türkiyə ilə mədəni əlaqələrin formalaşmasında Azərbaycan bəstəkarları mühüm rol oynamışlar. Hələ sovetlər dövründə Azərbaycanın tanınmış ifaçıları, bir çox sənətkarlar – dirijor, maestro Niyazi, Arif Məlikov, Rəşid Behbudov, Zeynəb Xanlarova, Lütfiyar İmanov və başqaları Türkiyədə çıxışlar edən zaman Azərbaycan-Türkiyə əlaqələrinin qurulmasına çalışmışlar.

Görkəmli bəstəkar, SSRİ Xalq artisti Arif Məlikovun türk şairi Nazim Hikmətlə yaxın dostluq münasibətlərində olması onun bir çox əsərlərinin yaranmasına təkan vermişdir. Təsadüfi deyildir ki, Arif Məlikovun dünya şöhrətli "Məhəbbət əfsanəsi" baleti, vokal silsilələri məhz Nazim Hikmət poeziyasından qaynaqlanır.

Arif Məlikovla yanaşı, görkəmli Azərbaycan dirijoru Niyazi də hələ sovetlər dönəmində Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələrini formalaşdıran şəxsiyyətlərdən biridir. Maestro Niyazi Türkiyədə dəfələrlə olmuş və bir çox tamaşaların səhnəyə qoyulmasında yaxından iştirak etmişdir. O, C.Verdinin "Aida", P.İ.Çaykovskinin "Yevgeni Onegin" və "Qu gölü" kimi möhtəşəm musiqili-səhnə əsərlərinin Türkiyədə tamaşaya qoyulmasında yaxından iştirak etmişdir. Niyazi özündə həm milliliyi, həm də bəşəriliyi birləşdirməklə nəinki Azərbaycanın, eləcə də bütövlükdə türk dünyasının mədəniyyətində dərin iz qoymağa nail olmuşdur. O, müxtəlif ölkələrdə Azərbaycan, Türkiyə və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinə dirijorluq etmiş və bu əsərləri bütün dünyaya tanıtmışdır.

Ümumiyyətlə, Türkiyədə müasir opera musiqisinin inkişafında Azərbaycan bəstəkarı və dirijoru Niyazinin xidmətləri ayrıca qeyd olunmalıdır. O, hələ sovet dövründə İstanbul opera teatrında Ə.A.Sayqunun "Koroğlu" operasına və "Yunus Əmrə" oratoriyasına, eləcə də Ü.Hacıbəylinin "Arşın mal alan" operettası ilə A.Məlikovun "Məhəbbət əfsanəsi" baletinə dirijorluq etmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi, Xalq artisti, dünya şöhrətli bəstəkar Firəngiz Əlizadə də Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələrinin yaranmasında mühüm rol oynamışdır. Bəstəkarın müəyyən bir müddət Türkiyədə fəaliyyət göstərməsi yaradıcılığında bir sıra əsərlərin yaranmasına təsir göstərmişdir.

Firəngiz Əlizadə 1990-cı illərdə Türkiyə Respublikasından iş fəaliyyəti ilə bağlı dəvət alır və bəstəkarın yaradıcılığında Türkiyə dövrü başlanır. Belə ki, F.Əlizadə Mersin şəhərində Opera və Balet Teatrının qurulması üçün dəvət almışdı və bu münasibətlə ona balet əsəri yazmaq təklif olunmuşdu. Türkiyə Mədəniyyət Nazirliyinin dəvəti bəstəkar tərəfindən müsbət qarşılanır və qısa müddət ərzində bəstəkar ona sifariş edilən balet üzərində işə başlayır. Sifarişə görə, qədim türk əfsanəsi əsasında türk yazıçısı Nicat Cüməlinin qələmə aldığı "Boş beşik" poeması əsasında iki pərdəli baleti qısa bir müddətdə tamamlamaq vacib idi. Əsəri *"tamaşaya qoymaq üçün Moskvanın Böyük Teatrından tanınmış baletmeysterlər olan Yuri Papko və Marci Skott Türkiyəyə dəvət olunur"* [2, s.340]. Nəhayət, 1993-cü il yanvarın 3-də azərbaycanlı dirijor Nazim Rzayevin rəhbərliyi ilə əsərin ilk tamaşası böyük uğurla Mersin şəhərində keçirilir. "Boş beşik" baleti ilə Mersin Opera və Balet Teatrı ilk açılışını edir. Baletin premyerasında Türkiyə dövlətinin o dövrdəki dövlət və hökumət nümayəndələri, Xalq artisti Tofiq Quliyev də iştirak etmişdir. "Boş beşik" baleti 1993-cü ilin iyun ayında ilk "Aspendos" Uluslararası Balet Festivalında və 1993-1996-cı illərdə Türkiyənin müxtəlif şəhərlərində – İstanbul, Ankara, Adana, Tarsusda uğurla nümayiş etdirilmişdir. "Boş beşik" Firəngiz Əlizadənin ilk baleti olmaqla yanaşı, həm də bəstəkarın gələcək yaradıcılığında mühüm addım olur. Məzmunu və fəlsəfi mənasına görə, *"Boş beşik" baletinin əsas mövzusu təbiətin bö-*

yük oyandırıcı qüvvəsi haqqındadır və burada insanla təbiətin əlaqəsi göstərilir. F.Əlizadə baletdə orkestr tərkibinin alət qruplaşmasına daima yeni alətlər, yəni türk xalq çalğı alətləri əlavə edərək sintezləşmiş orkestr tembr dəyişmələrinə də nail olmuşdur" [2, s.360]. Balet uzun zaman repertuardan düşməyərək Türkiyənin bir çox şəhərlərində tamaşaya qoyulmuşdur.

Firəngiz Əlizadə 1992-98-ci illər ərzində Türkiyədə yalnız bəstəkar kimi deyil, eyni zamanda pedaqoq olaraq fəaliyyət göstərir və bir çox türk musiqiçilərin yetişməsində mühüm rol oynayır. O, "Boş beşik" baletini yaratmaqla Azərbaycan bəstəkarlarını türk mövzularında əsər yazmağa istiqamətləndirir və eyni zamanda Azərbaycan-Türkiyə arasında musiqi sahəsində yeni mərhələnin əsasını qoyur.

Xalq artisti Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığı da Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələrinin yaranmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. O, 1998-ci ildə yazdığı "Çanaqqala" oratoriyasında türk xalqının qəhrəman oğlu M.K.Atatürkün yadelli işğalçılara qarşı mübarizəsini işıqlandırır. Oratoriya ilk dəfə Ankara şəhərində 1000 nəfərlik konsert salonunda 250 nəfərdən ibarət xor, solist və orkestrin ifasında səslənmişdir.

Türkiyə ilə bağlı səhifələr Xalq artisti Aqşin Əlizadənin yaradıcılığında da mövcuddur. Belə ki, 1994-cü ildə Türkiyəyə gedən A.Əlizadə əvvəlcə Trabzonun Qaradəniz Texniki Universitetində, sonra isə Van şəhərinin Yüzüncü İl Universitetində pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmuşdur. Təbiidir ki, yaşadığı mühit bəstəkarın yaradıcılığına öz təsirini göstərmiş və o, bu dövrdə türk şairi Şener Demirin sözlərinə xor üçün "Atatürk marşı"nı yazmışdır. Mətbuatda dərc olunan rəylər, eləcə də Türkiyənin TRT kanalı bu əsəri yüksək dəyərləndirərək əsərin təbliğ olunmasının vacibliyini vurğulamış və iki dövlət arasında olan mədəni bağlılığın mükəmməl nümunəsi kimi dəyərləndirmişlər.

Xalq artisti Sərdar Fərəcov da yaradıcılığında türkçülük ənənələrinə, türk mövzularına böyük əhəmiyyət verir və eyni zamanda onun təbliğatı ilə məşğuldur. Elə bunun nəticəsidir ki, S.Fərəcov 2013-cu ildə TÜRKSOY-un rəhbəri Düsen Kaseinov tərəfindən "TÜRKSOY" medalı ilə təltif olunmuşdur. S.Fərəcov türk yazıçıları Rəşad Nuri Güntəkinin əsəri əsasında "Bir günlük siğə" (2004) və Əziz Nesinin əsəri əsasında "Şəhərdə manyak var" (2008) operettalarını yazmışdır. Eyni zamanda 2009-2010-cu illərdə Azərbaycan teatr səhnəsində tamaşaya qoyulan Əziz Nesinin "Bir az gəlirmisiz" pyesinə musiqi bəstələmişdir. Bəstəkar simfonik yaradıcılığında da türk mövzularına müraciət etmişdir. Onun "Türk şöləni" uvertürası TÜRKSOY-un 20 illiyi münasibətilə həmin təşkilat tərəfindən bəstəkara sifariş edilmişdir. "Türk şöləni" uvertürası ilk dəfə 2013-cü ilin oktyabrında Ankarada Dövlət Simfonik Orkestr tərəfindən azərbaycanlı dirijor, Xalq artisti Rauf Abdullayevin rəhbərliyi ilə səslənmişdir. S.Fərəcovun Sevinc Atanın "Yar Bahsi" şeirinə yazdığı mahnı türk müğənnisi Çiydem Gürdalın ifasında 2015-ci ildə "Mahnıdan Şarkıya" layihəsində TRT-Avazda səsləndirilmişdir. Qeyd edək ki, layihənin şərtinə görə Azərbaycan bəstəkarları türk, türk bəstəkarları isə Azərbaycan şairlərinin sözlərinə mahnı bəstələməli idilər. Müxtəlif illərdə bu layihədə Türkiyə ilə yaradıcılıq əlaqələrində olan Firəngiz Əlizadə, Həsən Adıgözəlzadə də iştirak etmişlər.

S.Fərəcovun "Sonsuzluq karvanı" oratoriyasının yazılma tarixi maraq doğurur. Belə ki, bu əsər Türkiyədəki tanınmış musiqi dərnəklərindən birinin rəhbəri olan musiqişünas, təşkilatçı Salih Akkaşın məşhur türk şairi Necip Fazil Kısakürəyin sözlərinə oratoriya yazmağı S.Fərəcova təklif etməsi nəticəsində yaranmışdır. On iki hissədən ibarət olan "Sonsuzluq karvanı" oratoriyasının mətni türk dilində yazılmışdır. Ümumi həcmi 1 saat 30 dəqiqə sürən oratoriya səkkiz solist (qiraətçi, soprano, alt, tenor, bariton, ney, türk bağlaması olan saz, türkü ifaçısı), böyük simfonik orkestr və qarışıq xor üçün yazılıb. Hər bir musiqi nömrəsi müstəqil olsa da, fəlsəfi konsepsiyasından irəli gələrək hissələr müəyyən süjet xəttinə malikdir. "Sonsuzluq karvanı" oratoriyası ilk dəfə 9 dekabr 2017-ci il tarixində M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin qərarı ilə Sərdar Fərəcovun 60 illik yubileyinə həsr olunmuş yaradıcılıq gecəsində ifa edilmişdir. Həmin gecədə "Sonsuzluq karvanı"ndan üç hissə "Oyan yarım", "Aynalar", "Üç atlı" adlı musiqi nömrələri səslənmişdir.

Müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndəsi olan Aydın Əzimovu türk mövzularına bağlayan səbəblərdən biri də bu ölkədə fəaliyyət göstərməsi olmuşdur. Bəstəkar 1996-cı ilin sonunda Türkiyə Respublikasının Mersin Universiteti Dövlət Konservatoriyasına dəvət olunmuş və 2005-ci ilə qədər orada çalışmışdır. Bəstəkar burada Azərbaycan musiqi mədəniyyətini layiqincə təmsil etməklə yanaşı, həm də burada "bəstəkarlıq" kafedrasının yaradıcısı olmuşdur. Qeyd edək ki, A.Əzimovun yaradıcılığında türkçülük ənənələri, türkçülük məfkurəsi, əski türk musiqisi intonasiyalarına bağlılıq da nəzərə çarpır. Bəstəkarın 1992-ci ildə türk şairi Yunus Əmrənin sözlərinə yazdığı a kapella üçün "İki İlahi xor" əsərini xüsusilə vurğulamaq lazımdır.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndəsi, Xalq artisti Vasif Allahverdiyevin də yaradıcılığında türk musiqi ənənələrinə bağlılıq özünü büruzə verir. Onun yaradıcılığı Türkiyə-Azərbaycan ənənələrinin yaranmasında yeni mərhələ hesab oluna bilər. V.Allahverdiyevin yaradıcılığında türk musiqi ənənələrinə bağlılıqla, türk musiqi elementlərindən, xüsusilə ritmlərindən istifadə olunması ilə rastlaşmaq mümkündür. Bu xüsusiyyət bəstəkarın əsərlərinin musiqi dilində daha qabarıq nəzərə çarpır. Onun yaradıcılığının ilk dövrlərindən başlayaraq, Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələri ilə bağlı mövzulara müraciət etməsi nəzərə çarpır. Belə ki, V.Allahverdiyevin "Atatürk" simfoniyası Türkiyənin böyük şəxsiyyəti olan Mustafa Kamal Atatürkə həsr edilmiş ilk əsərlərdən biridir. Bəstəkarın eyniadlı türk xalq mahnısının əsasında yazdığı "Yüksək-yüksək təpələrə" türküsünün xor və orkestr üçün işləməsi (2001) yalnız bədii baxımdan deyil, həmçinin Türkiyə-Azərbaycan dövlətləri arasında mədəni əlaqələrin bir daha işıqlandırılmasına görə diqqətəlayiqdir.

Bəstəkar-musiqişünas Nərgiz Şəfiyevanın türk şairi Nazim Hikmətin sözlərinə bəstələdiyi "David Oystraxa məktubumdur..." adlı vokal dialoqunu metso-soprano və bariton, simli orkestr, solo violin, fleyta və fortepiano üçün nəzərdə tutsa da, son nəticədə əsər vokal və fortepiano üçün yazılmış şəkildə təqdim olunmuşdur. İlk dəfə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VII qurultayında səslənən bu əsər dinləyicilər tərəfindən uğurla qarşılanmışdır. "David Oystraxa məktubumdur..." (2007) adlı vokal dialoq məşhur türk şairi Nazim Hikmətin eyniadlı şeir-məktubu əsasında yazılmışdır.

Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrları – musiqili-səhnə, simfonik, xor və mahnı janrlarını əhatə edən çoxsaylı əsərləri Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələrinə bəstəkarlarımızın səmimi münasibətini və dərin ehtiramını nümayiş etdirir. Azərbaycan bəstəkarlarının müəyyən mərhələlərdə Türkiyədə fəaliyyət göstərməsi, türk ədəbiyyatına müraciət edərək, müxtəlif janrları əhatə edən əsərlər yazması mədəni əlaqələrin dərinləşməsində mühüm amildir. Bu əsərlər Azərbaycan-Türkiyə münasibətlərinin yeni mərhələdə inkişafına böyük töhfə olmaqla yanaşı, həm də janr və üslub, musiqi dilinin xüsusiyyətləri baxımdan da əhəmiyyətlidir. Bu gün Azərbaycan və Türkiyə arasında mədəni əlaqələr ən yüksək səviyyədə inkişaf edir. Xüsusilə musiqi sahəsində əməkdaşlıq və əlaqələr daha qabarıq nəzərə çarpır. Bu baxımdan Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri Türkiyə Respublikası ilə mədəni əlaqələrin formalaşmasında mühüm mərhələdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cilddə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c. 4. – 2019. – 823 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cilddə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c. 5. – 2020. – 669 s.
3. Abdullayev, M. Azərbaycan-Türkiyə əlaqələri / M.Abdullayev. – Bakı: Mütərcim, – 1998. – 112 s.
4. Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında üslub xüsusiyyətləri / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Elm və həyat, – 1996. – 118 s.
5. Hüseynova, F. Azərbaycan-Türkiyə mədəni-kulturoloji əlaqələri // Bakı: Musiqi dünyası, – 2005. №1-2(23), –183 s.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Türkiyə ilə mədəni əlaqələrin inkişafında Azərbaycan bəstəkarlarının rolundan bəhs olunur. Məqalənin əsas məqsədini Azərbaycan bəstəkarlarının Türkiyə ilə bağlı yaratdıqları əsərlərin müəyyən bir hissəsi haqqında məlumat vermək və onların bu ölkədəki fəaliyyətini işıqlandırmaq təşkil edir. Bu baxımdan məqalədə A.Məlikov, Niyazi, F.Əlizadə, S.Fərəcov və digər Azərbaycan bəstəkarlarının Türkiyə ilə bağlı əsərləri haqqında məlumat verilir.

Açar sözlər: mədəni əlaqələr, musiqi, bəstəkar, balet, operetta

АЛИЗАДЕ Наргиз
БМА им.У.Гаджибейли
доцент кафедры «Методики и специальной педагогической подготовки»

РОЛЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В РАЗВИТИИ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ С ТУРЦИЕЙ

Резюме

в представленной статье подчеркивается роль азербайджанских композиторов в развитии культурных связей с турцией. основная цель статьи – предоставить информацию о некоторых произведениях азербайджанских композиторов и осветить их деятельность в этой стране. в связи с этим в статье представлена

информация о произведениях А.Маликова, Ниязи, Ф.Ализаде, А.Ализаде, С.Фараджова и других азербайджанских композиторов, связанных с турцией.

Ключевые слова: культурные связи, музыка, композитор, балет, оперетта

ALIZADE Nargiz
BIA named after U.Hajibeyli
Associate Professor of the Department of Methodology and Special Pedagogical Training

THE ROLE OF AZERBAIJANI COMPOSERS IN DEVELOPMENT CULTURAL TIES WITH TURKEY

Summary

The presented article emphasizes the role of Azerbaijani composers in the development of cultural ties with Turkey. The main purpose of the article is to provide information about some works of Azerbaijani composers and highlight their activities in this country. In this regard, the article provides information about the works of A.Malikov, Niyazi, F.Alizade, A.Alizade, S.Farajov and other Azerbaijani composers associated with Turkey.

Keywords: cultural relations, music, composer, ballet, operetta.

ƏSƏDOVA (ƏLƏKBƏROVA) Aysel
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
"Xor-dirijorluğu" kafedrasının müəllimi,
doktorant

ATATÜRK VƏ SAYQUN

Milli Demokratik dövlət yaratmaq uğrunda mübarizə aparan Mustafa Kamal Atatürk öz məqsədinə çataraq, eyni etnik mənşəli türklərin siyasi-ideoloji birliyini qazanmaq və möhkəmləndirmək üçün çalışmışdır. Türk Cumhuriyyəti tarixdə ümumtürkçülüyün varisi kimi çıxış edən Atatürk, dilçi alim professor N.Cəfərovun təbirincə desək, *"etnosun ən qədim zamanlarından gələn potensialını ehtiva etmişdir"* və 1930-cu illərdən türk dünyası ilə etnik-mədəni bağların sağlam saxlanımasına çalışmışdır [3,2].

18 oktyabr 1921-ci ildə Ankarada Azərbaycan səfirliyi qarşısında çıxış edərkən söylədiyi fikirlər, keçirdiyi hisslər Atatürkün Azərbaycana sevgisini göstərirdi. *"Azərbaycan bayrağını Türk bayrağının yanında Türkiyə səmasında görmək bütün millətimiz üçün böyük bir bayramdır"* deyərək yalnız türklərin, türk dünyasının hisslərini ifadə edirdi [10].

Türkiyə Respublikasının qurucusu M.Kamal Atatürk bütün sahələrdə olduğu kimi incəsənət sahəsində, xüsusilə musiqidə islahatlar aparmış klassik məktəb nümunəsi yaratmağı bacarmışdır. O, incəsənəti, mədəniyyəti, elm və təhsili inqilabın köməkçisi kimi görüb *"İncəsənətdə uğur, bütün inqilabların müvəffəqiyyətli olduğunun sübutudur. İncəsənətdə uğur əldə etməyən xalqlar təəssüf ki, bütün başqa uğurlarına baxmayaraq, mədəniyyət bölməsində böyük insanlıq adıyla tanınmaqdan hər zaman məhrum olacaqlar. İncəsənətsiz qalan bir xalqın həyat damarlarından biri qoymuş deməkdir"* [5].

Atatürk dövrünün mədəniyyət və sənət siyasətinin nəticəsi kimi incəsənətin inkişafına və xalqın gündəlik həyatında müəyyən qədər iştirak etməsinə nail olmuşdur. Cumhuriyyətin elan edilməsinin ardından bir çox yeniliklərə imza atan Atatürk türk cəmiyyətinə milli musiqi ilə yanaşı, klassik musiqi və operanı da sevdirmək və tanıtmaq üçün böyük şücaət göstərmişdir. *"Osmanlı musiqisi Türkiyə Cumhuriyyətindəki böyük inqilabları söyləyəcək gücdə deyil. Bizə yeni musiqi lazımdır, bu, xalq musiqisinə söykənən çoxsəsli musiqi olacaq"*[6].

1939-cu il 10 noyabr "Ulus" qəzetinin Atatürkün ölümünü birinci ildönümündə Kəmal Ünal adı altında onun musiqi mövzusundakı vəsiyyətləri nəşr edilmişdir. *"Biz bir türk bəstəsini dinlədiyimiz zaman ondan keçmişin əhvalatını ürəyimizə girən oxlar kimi eşitmək istəyirik. Acı olsun, şirin olsun, biz bir bəstə dinlərkən və fərqində olmadan duyğularımızın dincəldiyini eşitmək istəyirik. Bütün bunlardan başqa musiqidən gözlədiyimizdə maddi, fikri və romantik oyanıqlıq və çevikliyin dəstəyi olduğuna şübhə yoxdur. Yəni şairlərimizdən, yazarlarımızdan musiqi bilginlərimizdən və xüsusi ilə səs sənətşilərimizdən istədiyimiz və axtardığımız budur"* [7].

Sənət təhsilinin həyati əhəmiyyətini göstərmək üçün Atatürk incəsənətə yenidən maraq oyadaraq Konservatoriya, Təhsil Akademiyası və bir şox layihələrin, bilavasitə incəsənətlə bağlı təhsil ocaqların açılmasını gündəmə çıxararaq xalqın yüksək təhsilli olmaları uğrunda böyük quruculuq işlərinin həyata keçməsi üçün sərəncamlar verirdi. Atatürkün dəvəti ilə Türkiyəyə gələn P.Hindemit, B.Bartok türk bəstəkarları ilə birlikdə yaradıcılıqla məşğul olmuşlar. Ankarada qurulan konservatoriya məhz elə P.Hindemitin adı ilə bağlıdır. 1924-cü ildə Muzikayı Hümayun Saray Orkestri İstanbuldan Ankara şəhərinə köçürülür "Riyaseti Cumhur Musıki Heyəti" indiki adı ilə Respublika Simfonik Orkestri qurulur. Orkestrin ilk dirijoru Osman Zəki bəy olur və ilk dəfə orkestr "Cumhuriyyət Marşı" ilə L.V.Betxovenin V simfoniyasını səsləndirir. Həmin bu orkestrin ifaçıları ilə "Musiqi müəllimi məktəbi" yaranır. Bunun nəticəsi olaraq, instrumental ifaçılıq sənətinin inkişafı başlayır. Orkestr ilə yanaşı, xor mədəniyyəti də inkişaf etdirilir. Bəstəkarlar türk xalq mahnılarını çoxsəsli xor üçün işləyir, oratoriya və opera səhnələrində çoxsəsli xordan geniş istifadə edirlər.

Atatürk musiqinin bütün istiqamətlərində inkişaf üçün lazımı şəraiti yaradır. Onun məqsədi türk simfonik orkestrini qurmaqla yanaşı, türk bəstəkarlarının simfonik əsərlər yaratması və dünya səviyyəsinə çıxması idi. 1924-cü ildən Atatürkün təşəbbüsü ilə türk gəncləri Avropanın bır sıra ölkələrində ali təhsil alır və öz vətənlərinə qayıdaraq fəaliyyət göstərirdilər. Bu gənclərin arasında Əkrəm Zəki Ün, Necil Kazım Akses, Ülvi Cəmal Erkin, Ferit Alnar və əlbəttə ki, A.Adnan Sayqun da var idi. Bu bəstəkarlardan əvvəl şəxsi vəsaiti hesabına xaricdə təhsil alıb 1923-cü ildə vətəninə qayıdan bəstəkar Camal Rəşid Rey gənc bəstəkarlarla birlikdə "Türk Beşliyi"nin yaranmasında yaxından iştirak edir. Bu birlik rusların "Qüdrətli dəstəsi", fransızların "Fransız altılığı" kimi bədii-mənəvi musiqi birliyinin davamı olaraq müəyyən oluna bilər. Yaşadıqları mühitin, sosial şəraitin reallıqlarını əsərlərində əks etdirən bəstəkarlar türk professional musiqisinin inkişafına böyük dəstək göstərmişlər. Mustafa Kamal Atatürk "Türk Beşliyi"nə böyük dəstək olur və onların əsərlərinin səhnələnməsi üçün bütün lazımı şəraiti yaradırdı. Bunun nəticəsində türk klassik musiqisi inkişaf edirdi.

Atatürkün ölümü ilə respublikada musiqi sahəsində inkişaf bir qədər zəifləyir və musiqiçilər arasında fikir ayrılıqları ortaya çıxır. Musiqiçilərin bir hissəsi Avropa ənənələrinə əsaslanan musiqisini davam etməyi düzgün yol kimi görür, digərləri isə milli musiqi köklərinə əsaslanmağı düşünürdülər. Belə düşünənlərdən biri də Ə.A.Sayqun idi. O, Atatürkün istədiyi kimi, milli köklər üstündə dünyəvi musiqi yaratmaq məqsədini əsas götürərək yaradcılığını inkişaf etdirir. Atatürk musiqini Vətən sevgisi, milli musiqi, xalq yaradıcılığını yaşatmaq üçün bu musiqi nümunələrini Avropa yazı texnikası ilə birləşdirməyi və milli dəyərləri dünya səviyyəsində tanıtmasını ən gözəl vasitə kimi görürdü.

Atatürkün adı ilə bağlı olan daha bir hadisə isə 1931-ci ildə fəaliyyəti dayandırılmış Türk Ocaqlarının yerinə 19 fevral 1932-ci ildə Xalq Evlərinin yaradılması olmuşdur. Atatürk Xalq Evlərinin açılmasını sosial və mədəni inqilabı olaraq xarakterizə edirdi. *"Partiyamız cəmiyyətləri ilə bütün vətəndaşlara qollarını açaraq vətəndə sosial və mədəni inqilab etdi"* [6].

Türkiyənin bu mənada inkişafı üçün İcma mərkəzlərinin vacib bir vəzifəsi olduğu ifadə edilirdi. Həqiqətən, sosial və mədəni sahələrdə getdikcə geniş yayılmış Xalq Evləri böyük işlər görmüşdür.

Xalq Evləri Atatürkün inqilabı prinsiplərini insanlar arasında təbliğ etmək və formalaşdırmaq üçün qurulurdu. Yeni bir həyat tərzi və bundan irəli gələn istiqamətə əsaslanan kamalçılar inqilabı millətin mənliyinə hopmalı idi. İcma mərkəzlərinin təkcə tədris və əzbərləmə müəssisələri deyil, yaşayış mühiti olması, insanların milli ruhunun rejimin ruhuna uyğun olaraq buradan inkişaf edəcəyinə dair fikirlər formalaşdırdı. Xalqın elm, incəsənət, ədəbiyyat, təsviri incəsənət, memarlıq kimi sahələrə marağını artırmaq, dəyərini anlatmaq üçün kurslar açılaraq dərslər verilirdi. Mümkün olan bütün şəhərlərdə musiqi şöbələri, xor və orkestr kollketivləri yaradılırdı. Xalq evlərinin incəsənət istiqamətində xidmətləri danılmazdır. Ə.A.Sayqunun xalq mahnılarının işləməsi "Musiqi icma mərkəzləri"ndə dərc edilərək qurumlara paylanılır, dövlət digər bəstəkarları da xalq rəqsləri folklor nümumələrinin toplanması və yayılması prosesinə cəlb edərək bu prosesi genişləndirirdilər.

Türk Cümhuriyyəti qurulduqdan sonra, elmin incəsənətin bütün istqamətlərində olduğu kimi musiqi elmi və bəstəkarlıq məktəbi də inkişaf yoluna başlayır. Mustafa Kamal Atatürkün təşəbbüsü ilə bir neçə istedadlı gənc xarici ölkələrə, əsasən də Fransaya təhsil almağa göndərilir. "Türk Beşliyi"nin yaradıcısı hesab olunan Ə.A.Sayqun öz üslubu ilə sanki əsərlərindəki ifadə üsullarını gələcək yeni nəsillərə ötürür.

Bəstəkar öz yaradıcılığında türk xalq musiqisilə yanaşı, təsəvvüf musiqinin melodik və metro-ritmik quruluşundan istifadə etmişdir. Təsəvvüf musiqisi türk bəstəkarlıq məktəbinin dəyərli xəzinəsi hesab olu-

nur. Səma bu gün həm bir ibadət növü, həm də türk bəstəkarlarının yaradıcılığında xalq musiqisi istiqamətinin araşdırılması istiqamətində əsas mənbədir.

Ə.A.Sayqundan sonra bu ənənə bəstəkarın tələbələri olan Hasan Uçarsu, Ali Özkan Manav yaradıcılığında da öz təcəssümünü tapır. Bu əsərlər arasında A.A.Sayqunun "Kərəm" operası, "Yunus Əmrə" oratoriyası, Hasan Uçarsunun violonçel, arfa, qanun, klarnet və vibrofon üçün yazılmış "Qədim İstanbulun" arxa küçələrində" (türk dilində: "Eski İstanbulun Arka Sokaklarında"), fortepiano və fleyta üçün yazılmış "Müvəqqəti ziddiyyətlər şəhəri İstanbul" (türk dilində: "Zamansal Çelişkiler Kenti İstanbul") və "Sən gülsən, mən bülbül" adlı a kapella xor əsərlərini, Ali Özkan Manavın 1990-cı il Azərbaycanda baş verən 20 yanvar faciəsindən təsirlənərək yazdığı "Simfonietta"sını (ikinci hissəsi təsəvvüf musiqi ənənələri əsasında yazılmışdır) qeyd etmək lazımdır.

Ə.A.Sayqunun Avropayönümlü musiqi təhsili alması onun düşüncələrində xristian dini musiqisində olduğu kimi, İslam dini və onun təriqətlərinin musiqiyə daxil olmasını müəyyənləşdirmək idi. Bu baxımdan Ə.A.Sayqunun millətçi yanaşmaları təsəvvüf fəlsəfəsinin də istiqamətlənməsinə təsirini göstərmişdir. Ə.A.Sayqunun təsəvvüf fəlsəfəsinə baxışları belə müəyyənləşdirmək mümkündür:

1. Həqiqət axtarışı ("Kərəm" operası);
2. Yaxşılıq və gözəlliyi birləşdirmək ("Yunus Əmrə" oratoriyası);
3. İnsanın böyük Yaradan olan ilahi sevgisi ("Kərəm" operası, "Yunus Əmrə" oratoriyası).

Millətinə və tarixi keçmişinə sıx bağlı olan Ə.A.Sayqun bütün bunları birlikdə sintez edərək, türk ruhunun təsəvvüf düşüncələri ilə qovuşmasının başlanğıcını yaratmağa nail olmuşdur. Sayqun öz çərçivəsində yazmaq və mücərrəd obyektlər yaratmaqdan daha çox, təsəvvüf elementləri ilə qovuşan musiqinin yazılmasına üstünlük vermişdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Araci, E. (2007). Ahmed Adnan Saygun Doğu- Bati Arasi Müzik Köprüsü, İstanbul: YKY. Azerbaycan Milli Elimler Akademisi, Azerbaycan Tarih Müzesi, (2002), Maestro Niyazi Kataloq, Mektup N0:201-25, Baki: Elm.
2. Aracı, E. (2001). Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü. İstanbul: Yapı Kredi Yay. – 2001. – s. 114.
3. N.Cəfərov. seçilmiş əsərləri
4. Sürəyya Ağayeva "100.doğum yılında Azerbaycanlı bestekar Niyazi (!912-84) və Türkiyə Müzik Kültürü" adlı məqalə, Müzik Dergisi,)
5. Duygulu, M. (2004). Ahmed Adnan Saygun'un Folklor ve Etnomüzikoloji Çalışmaları Üzerine. Ahmed Adnan Saygun. Biyografya 5. – İstanbul: Bağlam Yay. – 2004.–69-83.
6. Refiq, G. Ahmet Adnan Saygun ve Gekmişten Geleceğe Türk Müsikisi / G.Refiq. – Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, – 1991.
7. Refiq, G. Atatürk ve Adnan Saygun / G.Refiq. – Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, – 1991.
8. Saygun, A.A. Atatürk ve Musiki / A.A.Saygun. – Ankara: Sevda-Cenap And Vakfı, – 1987. –
9. Saygun, A.A. Türk Halk Musikisinde pentatonizm / A.A.Saygun. – İstanbul: Numune Matbaası, – 1936.
10. http://anl.az/down/meqale/kaspi_az/2010/noyabr/140406.htm

Xülasə

Türkiyə Respublikasının qurucusu M.Kamal Atatürk bütün sahələrdə olduğu kimi incəsənət sahəsində, xüsusilə musiqidə islahatlar aparmış klassik məktəb nümunəsi yaratmağı bacarmışdır. Atatürk dövrünün mədəniyyət və sənət siyasətinin nəticəsi kimi incəsənətin inkişafına və xalqın gündəlik həyatında müəyyən qədər iştirak etməsinə nail olmuşdur. Cumhuriyyətin elan edilməsinin ardından bir çox yeniliklərə imza atan Atatürk türk cəmiyyətinə milli musiqi ilə yanaşı, klassik musiqi və operanı da sevdirmək və tanıtmaq üçün böyük şücaət göstərmişdir. 1924-cü ildən Atatürkün təşəbbüsü ilə türk gəncləri Avropanın bır sıra ölkələrində ali təhsil alır və öz vətənlərinə qayıdaraq fəaliyyət göstərirdilər. Bu gənclərin arasında Əkrəm Zəki Ün, Necil Kazım Akses, Ülvi Cəmal Erkin, Ferit Alnar və əlbəttə ki, A.Adnan Sayqun da var idi. Bu bəstəkarlardan əvvəl şəxsi vəsaiti hesabına xaricdə təhsil alıb 1923-cü ildə vətəninə qayıdan bəstəkar Camal Rəşid Rey gənc bəstəkarlarla birlikdə "Türk Beşliyi"nin yaranmasında yaxından iştirak edir. Bu birlik rusların "Qüdrətli dəstəsi", fransızların "Fransız altılığı" kimi bədii-mənəvi musiqi birliyinin davamı olaraq müəyyən oluna bilər. Yaşadıqları mühitin, sosial şəraitin reallıqlarını əsərlərində əks etdirən bəstəkarlar türk professional musiqisinin inkişafına böyük dəstək göstərmişlər. Mustafa Kamal Atatürk "Türk Beşliyi"nə böyük dəstək olur və onların əsərlərinin səhnələnməsi üçün bütün lazımı şəraiti yaradırdı.

Açar sözlər: incəsənət, islahat, ənənə, bəstəkarlıq məktəbi, Türk Beşləri, M.A.Atatürk, A.A.Sayqun

АСАДОВА (АЛЕКБЕРОВА) Айсель
БМА имени У.Гаджибейли
преподаватель кафедры «Хоровое дирижирование»
докторант

АТАТЮРК И САЙГУН

Резюме

В статье освещается роль Мустафы Кемаля Ататюрка, как основателя Турецкой Республики, осуществившего реформы в музыкальной сфере особенно как и во всех областях искусства, создавая образец классической школы. После провозглашения республики, Ататюрк, подписавший множество нововведений, проявил большое мужество в популяризации и продвижении в турецком обществе классической музыки и оперы, а также национальной музыки. С 1924 года по инициативе Ататюрка турецкая молодежь получает высшее образование в ряде европейских стран и возвращается на родину для работы. Среди этих молодых людей были Акрам Заки Ун, Несил Казим Аксес, Ульви Джамал Эркин, Ферит Алнар и, конечно же, А.Аднан Сайгун. Эти же композиторы активно участвовали в создали «Турецкой пятерки» Этот союз можно определить как продолжение творческого и духовно-музыкального союза, такого как «Могучая кучка» у русских и «Французская шестерка», французов. Композиторы, отражающие в своих произведениях реалии окружающей их среды и социальных условий, внесли большой вклад в развитие турецкой профессиональной музыки. Мустафа Кемаль Ататюрк очень поддержал «Турецкую пятёрку» и создал все необходимые условия для постановки их произведений.

Ключевые слова: искусство, реформа, традиция, композиторская школа, Турецкая пятёрка, М.А.Ататюрк, А.А.Сайгун.

Asadova (Alakbarova) Aysel
BMA named after U.Hajibeyli
Lecturer at the Department of “Choral Conducting”
doctoral student

ATATURK AND SAYGUN

Summary

The article highlights the role of Mustafa Kamal Ataturk as the founder of the Turkish Republic, who carried out reforms in the musical field especially in, as in all areas of art, creating a model of the classical school. After the proclamation of the Republic, Ataturk, who signed many innovations, showed great courage in popularizing and promoting classical music and opera, as well as national music, in Turkish society. Since 1924, on the initiative of Ataturk, Turkish youth have received higher education in a number of European countries and returned to their homeland to work. Among these young men were Akram Zaki Un, Nesil Kazim Access, Ulvi Jamal Erkin, Ferit Alnar and, of course, A. Adnan Saygun. These same composers actively participated in the creation of the “Turkish Five.” This union can be defined as a continuation of the creative and spiritual-musical union, such as The Five (the “Mighty Handful”) of the Russians and the “Les Six” of the French. Composers who reflected the realities of their environment and social conditions in their works made great contributions to the development of Turkish professional music. Mustafa Kemal Ataturk greatly supported the “Turkish Five” and created all the necessary conditions for the production of their works.

Keywords: art, reform, tradition, composition school, Turkish Five, M.A. Ataturk, A.A. Saygun

GÜLMƏMMƏDOVA Şəmsə
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun böyük elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

XIX ƏSRDƏ QARABAĞDA FOLKLOR VƏ ETNOQRAFİYA PROSESİ

XIX əsrdə Azərbaycanın digər bölgələrində olduğu kimi Qarabağın ictimai-siyasi durumunda incəsənətinə inkişafı müşahidə olunurdu.

Tarixən Azərbaycan incəsənətinə çoxlu xanəndələr, musiqi ifaçıları, bəstəkarlar, dirijorlar, teatr xadimləri, şair və ziyalılar bəxş etmiş Qarabağın musiqi mühiti həddən ziyadə zənginliklərlə dolu idi.

Qafqazda musiqi ənənələrini öyrənən P.Vostrikov yazırdı: "Azərbaycanda ifa edilmək üçün əsas material ənənəsi xalq mərasimlərini əks etdirən və xalqın özü tərəfindən yaradılmış nəgmələr təşkil edir" (2, 34).

Muğamatın tərkibi müxtəlifdir. İfa üçün sözlərin seçilməsi xanəndənin özündən aslıdır. Müğənnini əhatə edənlər onu diqqətlə dinləyirlər, xanəndə oxumağı qurtarır, dinləyicilər başlarını qaldıraraq, dərindən nəfəs alaraq "çox sağ ol" deyirlər. F.Şuşinski muğamatla bağlı olaraq yazır ki, "muğamat Azərbaycan musiqi dilinin lüğətidir" (9, s.43). Dahi Hüseyn Cavidin oğlu Ərtoğrul yazır ki, bu material bir neçə böyük hissələrdən: peşəkar müğənnilər (xanəndələr), qeyri-peşəkar müğənnilər, aşıqlar, lotular, toy mərasimləri, digər mərasimlərdən (at yarışları, güləş, yallı, dini mərasimlər) ibarətdir.

Yüksək peşəkar ifaçılarla yanaşı Qarabağın mədəni həyatında həvəskar xanəndələr də dərin iz buraxmışlar. Şuşada o dövrdə bir neçə nəfər məşhur həvəskar xanəndələr var idi. Onların hərəsi bir sənət və iş sahibi olduqlarından məclisdə pul və ya digər mükafat almazdılar. Məşədi Dadaş Məşədəli oğlu Muradxanov, Ağdamlı Muxtar Qaryağdı oğlu, Qarazərli Kəlbə Baba professional sənətkarlardan seçilməyən ən məşhur əvəskar xanəndələr olmuşlar. Məşədi Dadaş (o, 1930-cu ildə Qarabağda vəfat etmişdir). Təbiət ona iki gözəllik, biri gözəl qamət ikincisi isə özəl səs vermişdir. Məşədi Dadaş tacir sinfindən olsa da tacirliyə meyli olmadığı üçün ticari işləri qardaşlarının ixtiyarına buraxmış, özü isə tanış məclislərdində, toy-düyünlərdə xanəndə kimi çıxış edərdi. Məşədi Dadaş səsinin tembri o qədər cazibəli olmuşdur ki, bu səsi eşidən ən zalım insan da müvəqqəti olaraq yumaşalardı. Xatirədə deyilir ki, bir gün Məşədi Dadaş "İsa" bulağında oxuyarkən əqli heyrətdə qoyacaq dərəcədə boz bülbüllər ağaclara toplanıb sanki səsləri ilə onunla yarışa çıxmışdılar. Məşədi Dadaşın səsi ilə şeyda bülbüllərin nəvazı meşənin ayrı bir rəngə salıb, guya ki, bütün kainat ruh qidası ilə dolu olub, insan həyatında heç bir qəm və kədər olmadığını göstərirdi. O vaxtlar yay fəsli Şuşaya toplaşmış müəllimlər fağır (kasıb) şagirdlərin şərəfinə üç dəfə teatr tamaşası verərdilər. Teatr erməni hissəsində olduğu üçün ermənilər də tamaşaya çox gələrdi. Tənəffüs vaxtı Məşədi Dadaş oxuyardı. Tamaşaçıların, xüsusilə erməni tələbələrin təkidli sifarişlərinə görə tənəffüs bir saata kimi davam edərdi. Faktdan göründüyü kimi, ermənilər Qarabağda öz milli teatr və musiqisini yox, məhz Azərbaycan muğamlarını və teatr tamaşalarını dinləyərdilər). Bu kimi məclislərdə Məşədi Dadaş musiqi ilahəsi idi. Muğamatlardan Bayatı-Şiraz, Bayatı-Kürd, Sarənc və Gilayini kimsə rəğbət etməz dərəcədə oxuyurdu. Səsi döş səsi ilə olub, ləhi və zənguləsi insanları valeh və heyran edəcək dərəcədə idi.

Qarabağda Novruz bayramına bir ay qalmış xalq kütləsi elliklə çillə çıxarmaq üçün şənliyə toplaşardılar. Şuşada bu daha təm-təraqlı keçirilərdi. Çillə çıxarmaq adətən axşamçağı keçirilərdi. Burada köhnə ilin kəsalətini, qəmini köhnə ildə qoyub yeni ilə şadlıq aparmaq üçün əhali adəti üzrə çalıb oxumağa, rəqs etməyə üstünlük verərdi. Bu şənlik el bayramı olduğu üçün böyükdən kiçiyə kimi hamı bu məclisdə iştirak edər, sözün əsl mənasında şadlıq edərdi.

Həmin müddətdə Qarabağda musiqi mədəniyyətinin "ağılar" ("qoşma") kimi qədim janrlarından biri inkişaf edirdi. Qarabağda geniş keçirilən şəbih tamaşalarında – yaslarda "ağı" deyilən zaman qadınlar adətən qoşmadan istifadə edirdilər. Şuşada bir neçə məşhur ağı ifaçıları var idi, onlardan ən məhşuru Mələk adlı qadın idi. Mələyin səsi məxməri və qəmli idi, buna görə də onu tez-tez yaslara dəvət edirdilər.

XIX əsrdə Qarabağda keçirilən toy məclisləri əsl kütləvi şadlığa çevrilmişdi. "Nişan aparma", "Paltar biçmə", "Xına yaxdı", "Toy", "Duvaq qapma" milli adətlərin əksi kimi yerli əhali tərəfindən ciddi əməl olunurdu. "Nişan aparma", "Paltar biçmə", "Xına yaxdı" adətləri gəlinlər və qadınlar tərəfindən icra olunurdu. Baxmayaraq ki, bu tədbirlərin toy ərəfəsində keçirilməsi musiqi ilə müşayət edilirdi, orada iştirakçıların kütləviliyi adət olurdu. Novruz və Qurban bayramlarında xonça aparma adəti qohumluq bayramına çevrilmişdi. Bu tədbirlərdə bütün el iştirak edirdi. Qarabağda toy adətən 3-14 gün olurdu. Toyun ilk iki günü "ye gəl" adlanırdı, daha doğrusu, toya gələn qonaqlar toya gəlməmişdən əvvəl evdə yeməli idilər. Üçüncü gün gecəsində toy sahibi qonaqlara plov verirdi. Qarabağ toylarında "toy-xanəni" idarə edən (tamada) və fərraşlar (xidmətçilər) olurdu. C.Bağdadbəyov yazır ki, toy-xananın seçilməsi cəmiyyətdəki vəziyyətdən və toy yiyəsinin xasiyyətindən asılı olurdu. (6, 62). Məsələn, toy sahibinin xasiyyəti ağır olduqda, xan missiyanı Mirzə Ələsgər Novruza həvalə edirdilər; toy sahibi şadlıq sevən olduğu zaman, məclisi Kəlbəlai Şükürə həvalə edirdilər. Toy- xanı seçilən məzəli və zarafatçıl xarakteri olan adam kimi tanınan Kəlbəlai Şükür toyu öz maraqlı rəqsləri və əmrləri ilə idarə edirdi. Toy məclisləri bir neçə gün davam edirdi və adətən axşam kişi məclisləri daha maraqlı keçirdi. Zəngin toy sahibləri toya bir neçə musiqi qrupu dəvət edirdi və hər gün məşhur xanəndələrin deyişmələrini diqqətlə dinləyirdilər. Bir neçə xanəndənin toy məclisində iştirakı toy məclisi iştirakçılarını daha da qızışdırırdı, xanəndə və ifaçılar isə öz usta-

lıqlarını göstərməyə cəhd edirdilər. Kənd toylarına xanəndə qrupundan başqa zurnaçı və aşıq qrupların da dəvət edirdilər. Burada bir xüsusiyyəti qeyd etmək lazımdır. Təbiətən poeziya və musiqi qabiliyyətlərinə malik olan Qarabağ əhalisi toy məclislərini maraqlı və məzmunlu keçirirdilər. Qarabağ toylarında yüzlərlə insan iştirak edirdi, buna görə də toylar kütləvi şadlıqlara çevrilirdi. Məhz bununla izah olunur ki, musiqiçilər toylara daha ciddi hazırlaşırdılar və onlara böyük diqqət ayırırdılar. Təsadüfi deyil ki, xanəndə və ifaçılar toy məclislərini əsl səhnə və ya yeni başlayan musiqiçilərin ustalığının cilalanması "məktəbi" adlandırırdılar.

Qarabağ toylarında, adətən, "yallı" rəqsi ifa olunurdu. Şuşada olduğu kimi, yallı kəndlərdə də geniş yayılmışdı. Şəhərdə yallı rəqsini adətən 20-50 yaşlı kişilər ifa edirdilər. Toy şənliklərində yallı oynayan kişilərin sayı 30 nəfər təşkil edirdi. Yallı oynayanlar qrupunun aparıcısının əlində yaylıq əvəzinə çubuq olurdu ki, aktdan çıxan rəqqası bu çubuqla yerinə qaytarsın. Azərbaycanın digər yerlərində olduğu kimi, Şuşada da yallı oynayanlar tədricən rəqsin surətini artırırdılar. Qarabağ kəndlərində keçirilən toylarda yallı rəqsini qadınlar kişilərlə birlikdə ifa edirdilər. Bu rəqs zurnaçılar qrupu tərəfindən ifa olunan müsiqi ilə müşayət olunurdu (zurna, dəmkeş, nağaraçı, bəzi hallarda çubuqla ifa olunan nağara istifadə' olunurdu).

Novruz bayramında geniş xalq kütləsi Qarabağda qışın gedişi bayramına toplanırdılar. Şuşada bu çox təntənəli keçirilirdi. Dinin buna çox güclü təsiri olmasına baxmayaraq, ruhanilər bu şənliyin keçirilməsinə mane ola bilmirdilər. Qışın yola salınmasını adətən axşama yaxın keçirirdilər. Burada əhali mahnı oyuyar və rəqs edərdilər ki, bütün pis, qəmli olanlar keçən ildə qalsın və özləri ilə yeni ilə ancaq sevincli şeylər götürsünlər. Bu şənlik ümumxalq olurdu, kiçikdən böyüyə kimi hamı bu məclisdə iştirak edir və ürəkdən sevinirdilər. Bütün ziyalılar, dövlətlilər və kasıblar, Şuşanın məşhur və tanınmayan musiqiçiləri bu şənliklərdə iştirak edirdilər.

XIX əsrdə Qarabağda Məhərrəmlik ayında dini şəbihlər keçirilirdi. Adətən Məhərrəmlik ayından bir neçə ay əvvəl məscidlərdə və məhərrəmliyin keçirildiyi yerlərdə təmizlik işləri həyata keçirilirdi. Bunun şahidi olan C.Bağdadbəyov yazırdı: "Heydər-Səftər" keçirilməsi üçün cavanar məscid tərətindən təşkil olunan – nağaraçı, sincdə ifa edən və yaxşı səsi olan üç nəfərdən ibarət qruplarla qapıdan qapıya gedirdilər və cır-cındır və piy yığırdılar ki, gecə məşəl yandırsınlar. (6, s.63).

"Heydər-Səftər" qrupu öz missiyasını yerinə yetirdikdən sonra əsanı, nağara və sinci məscid otaqlarından birinə qoyurdular və hamı məscidə girib "Nohə" ifaçılarını dinləyirdilər. Nohəxanları peşəkar müğənni deyildilər. İmamlar haqqında şeir deyən ifaçılar xanəndə olmağa cəhd göstərirdilər bu məqsədlə öz səslərini açmaq istəyirdilər. Köhnə xanəndələr isə günahlardan təmizlənmək və öz ruhlarını xilas etmək üçün oxuyurdular.

Şairlər tərəfindən ifa olunan "Nohə" kədər qəm gətirən Bayatı-Qacar, Qatar və bəzi ağır təsniflər ritminin üzərində qurulurdu. Şuşanın ən məşhur "Nohə" oxuyanı Sərbəf İbrahim və Sərbəf Həbib olmuşdur. Hər iki nohəxan öz yaradıcılığı ilə geniş kütlənin, xüsusilə də ruhanilərin hörmətini qazanmışlar. Mərsiyəxanların Kərbəla hadisələri haqqında söhbətindən və əhalinin ağlaşmasından sonra məclis axşam saat 10-da bitirdi. Məhərrəm ayında ağı üzərində qurulan tamaşalar üzrə dini musiqinin inkişafı və onun təsiri sahəsinin genişlənməsi haqqında mülahizə yeritmək olar. Mərasim musiqi janrlarından biri olan ağının təsir sahəsi musiqinin intonasiyasından və şerlərin məzmunundan aslı idi. Bu nöqteyi-nəzərdən, ruhanilər oxunan nohə və mərsiyənin sözlərinə və musiqisinə daha çox diqqət verirdilər.

XIX əsr Qarabağ həyatının maraqlı və rəngarəng ənənələri içərisində sünni dərvişliyin geniş yayılması idi ki, bu təriqətlərin keçirilməsində musiqidən geniş istifadə edilərdi. Bu təriqətlər dini mahiyyət daşısa da onların etnoqrafiya və ffolklor baxımından öyrənilməsi maraq doğurur. Onların keçirilməsi və burada musiqinin rolu barədə qısa da olsa məlumat verməyi məqsədəuyğun sayırıq. Azərbaycan möhvumatın güclü olan rayonlarında, o cümlədən Qarabağda sünnilik təriqətlərinin sektalarından ayrrılmış "Sufilik şeyxlisi" ənənə olaraq davam etdirilirdi. Sufi şeyxlərinin ənənəsində mövcud olan "Ladunu" elmi – yəni allaha yaxın olmaq elmini məhz onların icad etməsi və bu elm vasitəsi ilə sufilərin möcüzələr yaratması haqda müxtəlif mənbələrdə yazılar dərc edilmişdir. Sufi cərəyanına mənsub müridlər bu dünyada könül arzularının, kamlarının yerinə yetməsi və o dünyada isə cənnət veriləcəyi ümidinə inandıqları üçün öz şeyxləri ətrafında sıx birləşərdilər. Sufi şeyxləri də onlara inanan müridləri qısqanclıqla qoruyar, öz məclislərinə onlardan başqalarını buraxmazdılar. Bu baxımdan onların məclisləri qapalı və xəlvət keçirilərdi. Sufi şeyxinin mənzildə axşamçağı məclisə toplaşmış müridlər dua oxuyar və sufi rəqslərini icra edərdilər. Qadınlar əvvəlcədən yuyunar, üst-başları təmiz şəkildə məclisə toplaşardılar. Onlar əqidəyə

görə allaha yaxın olan şeyxlərinə, onun hökmlərinə sadiq qalardılar. Məclis iştirakçıları zikr deyibbi saata yaxın dualarını oxuduqdan sonra şeyx içəri girərkən ayağa qalxıb "Allah-allah" kəlmələrini xor şəklində oxuyub şeyxi qarşılardılar. Şeyx duasını oxuduqdan sonra zərb alətlərinin müşaiyəti ilə əvvəlcə ağır ritm altında çiyinlərini oynadar, sonra isə sufi rəqslərini ifa edərdilər. Bu rəqsə qoşulan müridlər şeyxin ardınca tədicən dövtə vurar, sonra isə get-gedə itiləşən rəqsin bihuşedici melodiyasında daha sərbəst rəqs edərdilər. Kişilər dualar oxuyub taqətdən düşənə qədər oynayardılar. Bihuş olmuş məclis iştirakçıları bu anı allahla təmas məqamı adlandırardılar. Sufi məclislərində musiqidən psixoloji amil kimi istifadə olunaraq rəqslərin köməkliyi ilə allahın dərgahına pənah gəirilməsinə vasitə kimi baxılması musiqiyə böyük qiymət verilməsi demək idi. Həqiqətən də sufi məclislərində musiqiyə xüsusi diqqət yetirilərdi. Sufi musiqisi fikrimizcə, xarakterik xüsusiyyətlərinə görə muğam sənətində olan əsnif janrı ilə müqayisə oluna bilər.

Məzhəb tərıqətlərindən ayrılan dərvişlər verilən məlumatlara görə 22 sektalara, tərıqətlərə bölünmüşdür. Bunların arasında Üşşağı, Əcəm, Xakiskar, Səbzəlil şahi, Sürxəli şahi tərıqətləri Azərbaycanda geniş yayılmışdı. Dərvişlik tərıqətlərinin öyrənilməsi göstərir ki, bu tərıqətlər dinlə bağlı olmayıb kökləri daha qədimə, Şaman ənənələrnə gedib çıxan bir mərasimdir ki, dövrümüzə gəlib çıxmışdır. Şaman ənənələrindən danışan M.Allahverdiyev yazır ki, "Vaxtı ilə şaman mərasimlərində çalıb-oxumaq, oynamaq kimi yayılmışdı. Qam - aman mərasimində "oyun" iki üç gün davam edir və burada musiqinin, rəqsin, söz sənətinin nümayişi olurdu. Onlar professional rəqqasələr və xanəndələr kimi musiqi və vokalın, rəqsin bütün incəliklərini araşdırmağı bacarırdılar" (10, 139). Şamanlar kimi Dərvişlər də cadugərliklə, kimyagərliklə, təsxirlə, hipnozla, ilan tutmaq və oynatmaqla, həkimliklə, cindarlıqla, nağıl-əfsanə söyləməklə, falçılıqla və musiqi ilə məşğul olardılar.

Dərvişlərin böyük əksəriyyəti subay olar və bir yerdə, şəhərdə qalmağı çox sevməzdilər. Azərbaycanda ən məşhur dərvişlərdən Muğanlı Dərviş ilə Mirzə Əliqulunu göstərmək olar. Yazılı mənbələrdə əsas dərvişlərin cənubi Azərbaycandan çıxdığı qeyd olunur. Dərvişlər məscidlərdə, təkiyələrdə, bazar və karvansalarda tez-tez iştirak etdikləri üçün geniş xalq kütləsi onları yaxşı tanıyırdı. Dərvişlərin oxuduğu şerlərin əksəriyyəti Azərbaycan, bəziləri də fars şairlərinin əsərlərindən olardı. Azərbaycan şairlərindən Dəxil, Qumru, Raci, Şəms Təbrizi və s. fars şairlərindən Sədi. Hafiz, Cəmaləddin Rumi Şeyx Əttar və başqalarının şerləri tez-tez oxunurdu. Dərvişlərin çoxunun gözəl səsi olardı. Onlar əsasən muğam üstündə olan təsniflər ifa edər şah nəfir ney, dəf, zərb aləti, bəzi hallarda isə simli alətlər çalardılar. Qarabağda məscidlərdə iştirak etmiş əsli cənub Azərbaycandan olan Mirzə Razi, Mirzə Rizayi Qaradaği, Mirzə Qulam, Pullili-Puli dərviş kimi xalqın böyük etimadını qazanmışdılar. Mirzə Razi şair, musiqiçi, rəssam Mir Möhsün Nəvvabdan icazə alıb şerini gözəl səslə oxuyanda bazar başında, meydanda çoxlu adam toplaşardı. Dərvişlər şah nəfirin çıxardığı qorxunc səslərdən uzaq məsafələrə gedən zaman meşədə, çöldə dərilərə bürünüb açıq havada yatarkən geniş şəkildə istifadə edib müxtəlif heyvanları qovardılar. Dərvişlik sənəti dastan-əfsanə, hikmətli sözlər söyləmək, cadugərlik və çalıb çağırmaq kimi bir neçə sənəti sintez şəklində özündə birləşdirdiyi üçün, onların göstərdiyi tamaşalar həmişə maraqlı olardı və geniş xalq kütləsinin diqqətini cəlb edərdi.

XIX əsrin ikinci yarısını Azərbaycanın, xüsusilə də Qarabağın mədəniyyətinin inkişaf və çiçəklənmə dövrü adlandırmaq olar. Bu illərdə Azərbaycanın qabaqcıl ziyalıları hesabına Azərbaycan dili elmi və ədəbi dil kimi daha geniş inkişafını tapdı. Qarabağda Şuşada 1882-ci ildən etibarən teatr tamaşaları geniş şəkildə göstərilməyə başladı. Həmin tamaşaların fasilələrində tamaşaçılar üçün Qarabağın tanınmış xanəndələri və ifaçıları öz füsunkar sənətlərini nümayiş etdirirdilər. Bunun özü musiqi sənətinin xalq kütləsi qarşısında səhnədən səsləndirilməsinə imkan açırdı. Məşhur xanəndələrin üçlüklərin (tar, kamança və xanəndə) tədricən səhnə mədəniyyətinə uyğunlaşması yeni inkişaf mərhələsini təmin edirdi. Qarabağın tarixi və mədəniyyəti ilə bağlı yazılmış "Qarabağnamə"lərdə XIX əsrin mədəni inkişafı haqqında tam təsəvvür yaranır. Mirzə Yusif Qarabaği, Mirzə Camaloğlu, Rzaqulubəy, Əhməd Cavanşir, Həsənəlibəy Qaradağinin, digər alim və yazıçılarımızın əsərlərindən məlumdur ki, XIX əsrdə Qarabağın musiqi mədəniyyətinin inkişafında əsas aparıcı rolu muğam sənətinin inkişafı tutmuşdur. Bu sənətin tərəqqisində şer və musiqi məclislərinin rolu xüsusi olaraq qeyd edilməlidr.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan incəsənəti: Monoqrafiya Востриков П. «Музыка и песня у азербайджанских татаров» СМОМП. – Тифлис 1912. Вып. 42, отдел 11, с.34
2. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı tarixi., Bakı: Maarif. 1978.234 s. -Bakı: İşıq, 1992, s. 196-198
3. Bədəlbəyli Ə. Musiqi lüğəti. - Bakı Elm. 1969. 163 s.
4. Ərtoğrul Cavidin yarımçıq qalmış əsərləri. Bakı. 2015 s.25

5. İmrani R. Muğam tarixi - Bakı Elm 1998.S.62 - 64
6. Şuşinski F.Azərbaycan xalq musiqiçiləri. - Bakı yazıçı 1985. Азербайджана. Инв № 149
7. Архив Института Архитекры и Искусства НН.
8. Багдад беков Дж. Воспоминания: Рукопись. Архив Института Архитектуры Искусства АН Азербайджана, с 61-69 Багдад веков Дж. Воспоминания: Рукопись. Архив Института Архитектуры и Искусства АН. Азербайджана. с. 28
9. Фонд института рукописей Азербайджанской Республики. Инвентарный № Б-Б007/25967. Рукопись А.Аливердибекова. Тема « Азербайджана музыка» с. 175- 178

Xülasə

Məqalədə biz Azərbaycan bölgəsinin folkloruna, janr rəngarəngliyi və zənginliyinə, orijinallığına, poetik məzmununa və ənənəvi musiqisinə xüsusi diqqət yetiririk. Qarabağın əhalisinin folkloru mahnı, muğam, aşıq janrları ilə zəngindir. Musiqi mədəniyyətinin inkişafında xalq sənətkarlarının böyük rolu olmuşdur. Ritual ənənələri əks etdirən xalq mahnıları, "Novruz bayramı", "Heydər Səftər", "Sufi ayinləri" və s. Qarabağda yazılmış arxiv materiallarına və traktatlara istinad edərək əhalinin mədəni və sosial mühitində musiqi elminin inkişafının böyük əhəmiyyətini göstərməyə çalışmışıq.

Açar sözlər: Qarabağ, folklor, etnoqrafiya, muğam, aşıq.

ГЮЛЬМАМЕДОВА Шамса
старший научный сотрудник Института
Архитектуры и Искусства НАНА,
доктор философии по искусствоведению

ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В КАРАБАХЕ В XIX ВЕКЕ

Резюме

В данной статье обращается особое внимание на фольклор, разнообразие и богатство жанров, оригинальность, поэтическое содержание традиционной музыки Азербайджана в Карабахском регионе. Население Карабаха изобилует песенными, мугамными и ашугскими жанрами. Деятели искусства сыграли большую роль в развитии музыкальной культуры. Значимы были народные песни, отражающие обрядовые традиции, «Новруз байрам», «Гейдар Сафтар», «Обряды Суфи» и др. Ссылаясь на архивные материалы и трактаты написанные в Карабахе, подчёркивается большое значение развития музыкальной науки в культурно-социальной среде населения.

Ключевые слова: Карабах, фольклор, этнография, мугам, ашуг.

GULMAMADOVA Shamsa
Senior Researcher at the Institute of Architecture and Art of ANSA,
Doctor of Philosophy in Art History

THE PROCESS OF FOLKLORE AND ETHNOGRAPHY IN KARABAGH IN THE 19TH CENTURY

Summary

In this article, we pay special attention to the folklore, diversity and richness of genres, originality, poetic content and traditional music of Azerbaijan in this region. The population of Karabakh abounds in singing, mugham and ashug genres. Art workers have played a big role in the development of musical culture. Folk songs reflecting ritual traditions, "Novruz Bayram", "Heydar Saftar", "Sufi Rites" and others were significant. Referring to archival materials and treatises written in Karabakh shows the great importance of the development of musical science in the cultural and social environment of the population.

Key words: Karabakh, folklore, ethnography, mugham, ashik.

HƏSƏNZADƏ Xatirə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
"Musiqi tarixi" kafedrasının dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
əməkdar müəllim

TÜRK XALQLARININ MUSİQİSİ GENOFORMULU HAQDA

"Bəşəriyyətdə mövcüd olan xarakter və adətlərdəki bənzərlik, hadisələrdəki təkrarlar belə bir nəticəyə gətirir ki, bütün dünya vahid bir ölkəni xatırladır və burada baş verən bütün proseslər qırılmaz tellərlə bir-birinə bağlıdır".

E.Taylor

Hər hansı bir xalqın mədəniyyətinin, tarixinin, təfəkkür tərzinin öyrənilməsi milli köklərə, onların araşdırılmasına aparır. Bu köklər informasiya mənbəyinin daşıyıcısı, yaddaş olaraq daima tədqiqatçıların diqqət mərkəzində durur.

Hər bir xalqı təmsil edən incəsənətin hansısa bir sahəsi olsun, fərq etməz, musiqisi olsun, öncə o xalqın tarixi, yerləşdiyi coğrafi ərazisi (bununla bağlı həyat tərzinin, məişətinin, qavradığı biliklərin, vərdişlərin), qonşu olduğu xalqlarla sıx əlaqələri, onların adət-ənənələrinin, mərasimlərinin, öncə inanclarının, daha sonra dini baxışlarının, nəhayət musiqi intonasiyalarının bir-birinə təsiri nəticəsində bütövlükdə o xalqın mədəniyyəti formalaşır.

Hər bir xalqın həyatında onu daima "müşayiət" edərək ayrılmaz bir hissəciyə çevrilən, insana bəxş olunan nemətlərdən biri onun avaz etməsi, oxuma bacarığıdır. Ünsiyyət vasitəsi olan oxuma insan üçün hər zaman həm özünü ifadəetmə tərzi, həm də mənəvi qida olmuşdur. "Onsuz nə ibtidai din, nə əxlaq, nə kollektiv tayfanın yaddaşı olan tarix və ya fəlsəfənin rüşeymləri, nəhayət, poeziya mövcud ola bilməzdi. İctimai əhəmiyyət kəsb edən hər hansı bir fikrin fərdə çatdırılması, nəsillərin yaddaşında kök salması, mütləq bu oxumalarda- nəğmələrdə də öz təzahürünü tapmış olur" [9.12].

Cəmiyyət və onunla üzvi əlaqədə olan insan şüurunun inkişafında baş verən proseslər zaman keçdikcə oxumada "rəmzlər" şəklində yaşamağa davam edir. A.Lomaksın fikrincə istər məişətdə insanı müşayiət edən özü-özlüyündə "zümzümə etmə, istərsə də dinləyicinin zövqünü oxşayaraq səhnə üçün nəzərdə tutulan oxuma zamanın ümumi intonasiya ab-havasından formalaşaraq müəyyənləşir [10.13]

Türküləri sevə-sevə oxuyub zümzümə etməkdən böyük zövq alan M.K.Atatürk onları "cəmiyyətin aynası" sayardı.

Öz həyatını yaşamağa davam edərək oxuma mahnıda yeni həyata qədəm qoyur. Xalq mahnısı, el havası (jır, yır, türkü və s.) tükənməyən bir mənbə olaraq öz xalqını tərənnüm edən nadir xəzinədir. Hər bir sənət əsəri kimi o, insanda eşitmə, qavrama, estetik qiymətvermə, zövqalma vərdişlərini müəyyənləşdirərək yaddaşlarda yaşayır. Folklor nümunələrində bu prosesləri tədqiq edən A.Yusfinin fikrincə insan beyni mürəkkəb bir mexanizm olaraq daima tədqiqat obyektidir. Onun (beyinin) xüsusiyyətlərindən biri eşidilən hər hansı bir musiqi nümunəsini artıq beyində formalaşaraq (kod şəklində) mövcüd olan bir "sistemə" uyğunlaşdırmaqdır. Bunun da əsas səbəbi ondadır ki, insan səslənən hər hansı bir nümunəni yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, artıq beyində müəyyənləşmiş sabit stereotipə uyğunlaşan, modelləşdirilən "eşitmə təcrübəsi" vasitəsilə (yəni artıq beyində model halına düşərək) qəbul edir. Nəticədə musiqini eşitmə, onu qəbul etmə və ya qavrama yox, bu nümunə ilə bağlı olan yaddaşı "oyatma" (katalizator) funksiyasını daşıyır [4.148].

Ümumiyyətlə, tədqiqatlar göstərir ki, insan üçün onun zövqünü, ovqatını oxşayan, onu mənən təmin edən mahnı və melodiyalar və ya onların variantlarını icra etmək (və ya qavramaq) yeni nümunələri yaratmaqdan daha çox səciyyəvidir. Əsrlərlə külli miqdarda variantlar şəklində xalq arasında yayılan mahnılarda kollektiv təfəkkürün məhsulu olan "özək" saxlanılır. Tədqiqatçı alim R.Məmmədova "Azərbayan xalq musiqisinin etnomorfoloji təhlili barədə" məqaləsində "özək" intonasiya – genoformula haqda söhbət açaraq bu anlamın tarixən yaranan kateqoriya olub lakonik, dəqiq, minimal intonasiyaya uğrayan quruluş olmasını qeyd edir [7.57.]. Daha sonra fikrini davam edərək mədəni identifikasiya üzəində aparılan iş prosesində etnotipologiyanın rolunun tədqiqinin mürəkkəm problemlərdən biri olmasından söhbət açaraq mədəniyyətin tipologiası ilə bir çox nüfuzlu alimlərin araşdırmalar aparmasını xatırladır [8.60]. Tədqiqat-

çı alim İ.Zemtsovski bu anlamı Dünya Ağcına bənzədərək deyir: "Dünya Ağacı metodunun həyata keçməsi, real həyatın "qalmaqalı" ilə nəzəri götürülsə "qayda-qanunun" idealı arasında mümkün olan balansı ağrısız saxlamaq qədər çətin başa gələcək bir anlamdır…" [6.30].

Hər avazın, hər havanın, oxumanın milli musiqi təfəkkürü ilə bağlı müəyyən qanunayğunluqları var ki, onlar ifaçı tərəfindən istənilən şəkildə və istənilən vaxt pozula bilməz. Bunun da səbəbi ondadır ki, hər bir musiqi sistemində sabit və dəyişkən elementlər və bu elementlərin sabit və dəyişkən əlaqələndiriciləri mövcuddur. Məhz bu elementlər (invariantlar) musiqi təfəkkürünün qanunlarını müəyyənləşdirən əsas amillərdəndir [5.16].

Böyük bir regionu əhatə edən türk xalqlarının mədəniyyətini, musiqisini araşdırmaqdan ötrü mahnı janrı əlverişli nadir xəzinədir. Bu gün xalqların inteqrasiyası, milli süurun "oyanışı" dövründə özünüdərketmə nə qədər vacibdirsə, türk xalqlarının mahnı janrında əlaqələri axtarmaq bir o qədər önəmlidir. Türk etnoslarının, mədəniyyətinin mütəmadi olaraq qarşılaşması, çarpazlaşması nəticəsində mahnının bir janr kimi formalaşması prosesində oxşar cəhətlətlə yanaşı, fərqli xüsusiyyətləri yaranmışdır. Qeyd etdiyimiz kimi, bu xüsusiyyətləri üzə çıxarmaqdan ötrü öncə türk xalqlarının tarixinə, yerləşdiyi coğrafi məkana, dini baxışlarına və aid olduğu dil bölgüsünə nəzər salınır.

Geniş əhatədə məskunlaşan türk xalqlarının mahnılarında "intonasiya özəklərini" (genoformulu) araşdırarkən növbəti mərhələ musiqinin bütövlükdə, onu yaradan əsas tərəfləri – melodiya, səsyüksəkliyi, ladfunksionallığı, ölçü, forma kimi anlamların digər faktorlarla – poetik mətn, ifa tərzilə üzvi əlaqədə öyrənilməsidir. Məhz musiqinin bu baxımdan təhlili əsasında türk xalqlarının mahnılarında olan intonasiya əlaqələrini və onların eyni kökdən törənən mədəniyyətlərə malik olmalarını üzə çıxarmaq mümkündür.

Mahnı canlı bir orqanizmdir. Burada yaşayan intonasiya özəkləri bir başqa nümunədə onun variantı kimi daha geniş şəkildə inkişafa uğrayır və yaxud başqa nümunədə sonrakı həllini taparaq yeni həyatını yaşayır. Bu bir sonsuzluğa bənzəyir. İntonasiya dilində olan "zərrəciklər" zaman keçdikcə (stabil dayanacaqlarla bağlı olan intonasiya kodu saxlanılaraq) cilalanır. Stabil modellərə əsaslanaraq "müstəqilləşən" mahnılar miqrasiya edərək müxtəlif türk xalqlarının mahnıları arasında tədricən yaşamaq hüququnu əldə edir.

Məlimdur ki, yer üzündə yaşayan xalqların əksəriyyəti böyük dil ailələrində birləşir və bu ailələr də qruplara bölünür. Türkoloq alim F.Zeynalov türk dillərinin təsnifini verərkən bu dillərin daşıyıcısı olan türk xalqlarının tarixi inkişaf prosesini onun dövrləşdirilməsilə sıx əlaqələndirərək, bəlkə də elə eyni bir proses olmasını qeyd edirdi [3.58].

Türk xalqlarının formalaşması çox müəkkəb bir proses olub əsrlər boyu müxtəlif tarixi səbəblər üzündən gah birləşib, gah da ayrılmışdır. Bu xalqlar nəinkli bir-birilə əlaqədə, eyni zamanda başqa qonşu xalqlarla qarşılıqlı təmasda inkişaf etmişlər. Tarix boyu müxtəlif amillər bu xalqların inkişaf prosesinə-dilinə, dini baxışlarına, adət-ənənələrinə və b. sahələrə təsir göstərmişdir. "Dillərin dəyişməsi (hətta ayrı-ayrı tayfaların getməsi və ya gəlməsi) bütövlükdə yerli-köklü əhalinin (assimilyasiyaya uğrasa da) sıxışdırılıb sonradan çıxarılması, izsiz-əlamətsiz itib getməsi demək deyil" [2.10].

Hələ bəşər tarixinin başlanğıcında insanların ünsiyyət vasitələri olan müxtəlif intonasiyalar, çağırışlar, çığırtılar, təbiətdə mövcüd olan səsləri, ritmik vurğuları ifadə edən, səsləndrən ilkin alətlər sonradan nitqin, ibtidai anlamda olan musiqinin yaranması üçün ümumi rüşeymlərdən olmuşdur. Zaman keçdikcə həm nitqin, həm də musiqinin inkişafı ilə onların özünəməxsus dialektləri, müəyyən intonasiyaya malik dönmələri və b. çalarları özünü büruzə verməyə başlayır.

Və əlbəttə hər bir xalqın yerləşdiyi coğrafi məkanına, iqlim şəraitinə, yaşam tərzinə, hansı dilin daşıyıcısı və bir çox başqa səbələrə görə onun özünəməxsus vibrasiyası (dalğası, titrəyişi) mövcuddur. Xalılarda həmahəngliyi yaradan – özək çeşnilər, onların yerləşməsində, rənglərdə və s., təsviri sənətdə – rənglərin, rəmzlərin ahəngində və s., poeziyada – sözlərdə hecaların vurğusunda, səsərin titrəyişində və s., nəhayət musiqidə – qısa yadda qalan avazda, sələrin uzun və qısa paylara bölünərək vurğulanması zamanı səslər arasında yaranan həmahənglik – titrəyiş prosesi nəticəsində yaddaşda həkk olunan intonasiya özəklərində olduğu kimi görmək olar.

Yuxarıda qeyd olduğu kimi mahnıda yaşayan intonasiya özəyi bir başqa havada onun variantı kimi yeni, müstəqil həyatını yaşayır. Belə halları daha çox bir dil qrupuna daxil olan türk xalqlarının mahnılarında görmək olur. Bəzən də dil qrupuna görə paylaşan xalqların mahnı intonasoiyalarında bu əlaqələrin "itməsi" möcuddur. Və ya bir dil qrupuna aid olan nümunənin variantını digər dil qrupuna aid olan bir havada (miqrasiya prosesində) müşahidə etmək olur.

Türk xalqlarının geniş arealı əhatə edərək bir qism türk xalqlarının şimal ərazilərdə yerləşməsi məlumdur. Bu xalqların yaşadıqları coğrafi ərazi, iqlim şəraiti, onların son zamanlara kimi müəyyən qədər təcrid olunmuş halda yaşamaları musiqisindəki arxaik intonasiyaların qismən də olsa günümüzə kimi saxlanılmasına səbəb olmuşdur:

1. bir səsin təkrarlanaraq sanki özək mövzunun başlamasına təkan verməsi;
2. iki səs arasında yaranan differensiasiya prosesi;
3. özək mözunun "qapadılmaması";
4. "boğaz" ya "qırtlaq" oxumaları;
5. özək mövzu daxilində, ya sonda qlissamdovari səs sürüşmələri;
6. üç və ya dörd səsdən ibarət özək mövzuda hər səsin istinad edilməsi (dörd istinadlı);
7. istinad səslərinin zəif olduğundan hər hansı bir səsinin istinad səsinə çevrilməsi;
8. özək mözunun başqa yüksəklikdə təkrarlanarkən interval münasibətlərinin dəyişilməsi;
9. mahnının səs düzümündə lad anlamının cilalanaraq formalaşması.

Yaxın və orta Şərq regionunda yaşayan türk xalqlarının musiqisində bir kökə bağlılıq əlaməti kimi arxaik intonasiya modelləri "qapalı" şəkildə, cüzi miqdarda saxlanılsa da, tarixi, ictimai, coğrafi şəraitlə bağlı bu xalqların mədəniyyəti, incəsənəti, xüsusilə musiqisi inkişaf prosesində böyük dəyişikliklərə məruz qalmış və böyük düha Ü.Hacıbəyliyə istinadən "möhtəşəm musiqi binasının quruluşunda" iştirak edib böyük mədəiyyət sahiblərinə çerilmişlər.

"İncəsənətdə uğur, bütün inqilabların müəffəqiyyəitli olduğunun sübutudur. İncəsənətdə uğur əldə etməyən xalqlar təəssüf ki, bütün başqa uğurlarına baxmayaraq, mədəniyət bölməsində böyük insanlıq adıyla tanınmaqdan hər zaman məhrum olacaqlar." – deyən Türk Cumhuriyyətinin qurucusu, türk dünyasının böyük liderlərindən biri, böyük sərkərdə, böyük siyasətçi Mustafa Kamal Atatürk – *"nə xoşbəxt Türküm deyənə! Aərbaycanın kədəri, kədərimiz, sevinci, sevncimizdir"* – söyləmişdir [1.5].

Çıxışımı Ulu Öndərin Atatürk haqda söylədiyi sözlərilə bitirmək istəyirəm- *"Unudulmaz Atatürkün müqəddəs adı, solmayan siması min illərdən gələn Türkiyə və Azərbaycan dostluğunun və qardaşlığının gələcək yoluna parlaq işıq saçır*!"

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. N.Cəfərov, M.A.Tural. Atatürkün Azərbaycan siyasəti. Bakı, Caşıoğlu-Azərbaycanda Atatürk mərkəzi, 2008, 5s.
2. T.İ.Hacıyev, K.N.Vəliyev. Azərbaycan dili tarixi. Bakı, Maarif, 1983, s.10.
3. F.Zeynalov. Türkologiyanın əsasları. Bakı, Maarif, 1981, s.58.
4. А.Юсфин. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки. //Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., Музыка, 1971, с.148.
5. В.Л.Гошовский. У истоков народной музыки славян. М., Сов. Композитор, 1971, с.16.
6. И.И.Земцовский. Миф-метафора-метод или Будущее фольклористики – в прошлом фольклоре. /(К проблеме методологического эксперимента) /Горизонты культуры. Сб. науч.трудов, вып.1. СПб.:РИИИ, 1992, с.30.
7. Р.Мамедова. Об этноморфологическом анализе Азербайджанской народной музыке. /Musiqi dünyası 1 (58), 2014, c.57.
8. там же. с.60.
9. Э.Е.Алексеев. Ранне фольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М., Сов.композитор, 1986, с.12.
10. там же. С.13.

Xülasə

Hər hansı bir xalqın mdəniyyətinin, tarixinin, təfəkkür tərzinin öyrənilməsi milli köklərə, onların araşdırılmasına aparır. Bu köklər informasiya mənbəyinin daşıyıcısı, yaddaşı olaraq tədqiqatçıların diqqət mərkəzində durur. Geniş ərazidə məskunlaşan türk xalqlarının mahnılarında "intonasiya özəklərini"-genoformulanı araşdırarkən arxaika ilə bağlı nümunələrdə intonasiya əlaqələrini və onların eyni kökdən törənən mədəniyyətlərə malik olmalarını görürük.

Açar sözlər: genoformula, çeşni, vibrasiya, arxaik.

ГАСАНЗАДЕ Хатира
БМА имени У.Гаджибейли
доцент кафедры «История музыки»,
доктор философии по искусствоведению,
заслуженный учитель

О ГЕНОФОРМУЛЕ В МУЗЫКЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

Резюме

Изучение культуры, истории и образа мышления любого народа ведет к национальным корням и их исследованию. Эти корни находятся в центре внимания исследователей, как носитель и память источника информации. Рассматривая интонационные основы (геноформулы) в песнях тюркских народов, проживающих на большой территории, мы видим интонационные связи в архаических примерах и то, что культура этих народов произошла из единого корня.

Ключевые слова: геноформула, аромат, вибрация, архаика, тюркский народ.

GHASANZADA Xatira
BMA named after U.Hajibeyli
Associate Professor of the Department of History of Music,
Doctor of Philosophy in Art History
honored teacher

ABOUT THE GENO FORMULA IN THE MUSIC OF THE TURKIC PEOPLES

Summary

The study of the culture, history and way of any nation leads to the national roots are in the center of attention of researchers as the carrier and memory of the information source. When examining the intonation cores-genoformula in the songs of the Turkic people living in a large area,we see the intonation relationships in archaic examples and the fact that they have cultures originating from the same root.

Key words: gene formula, aroma, vibration, archaic, turkic people.

HÜSEYNOVA Nərgiz
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
"Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq" kafedrasının dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
"Əlavə təhsil" şöbəsinin müdiri

ZƏMANƏMİZİN GÖRKƏMLİ MUSİQİŞÜNAS-ALİMİ İMRUZ ƏFƏNDİYEVA

İmruz "bu gün" deməkdir və ya
bu günün istedadlı bir musiqişünası.
Z.Səfərova

Dərin mənşəyə malik və geniş mənbələrə əsaslanan Azərbaycan musiqi mədəniyyəti çox zəngin və rəngarəngdir. Vətənimizin görkəmli şəxsiyyətləri daim musiqi xəzinəmizi öz töhfələri ilə zənginləşdirmiş, musiqinin müxtəlif istiqamətlərində çalışan şəxslərin çoxşaxəli yaradıcılıqlarını əks etdirən yazılar onların tanınmasında mühüm rol oynamışdır. Tanınmış simaların fəaliyyətini işıqlandıran musiqiçi-alimlər dəyərli yazılarında – məqalə, resenziya, yaxud kitablarında onların yaradıcılığını araşdıraraq zəmanəmizə çatdırmışlar. Azərbaycanın görkəmli musiqi alimlərindən **Xurşid Ağayeva, Elmira Abasova, Bilqeyis Məmmədova-Qarayeva və onların davamçıları olan digər tanınmış tədqiqatçı-musiqişünaslar maraq doğuran elmi işlərini dövrümüzün musiqiçilərinə miras qoymuşlar.**

Məqalə müasirliyimizin görkəmli musiqisişünaslarından biri Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının "Musiqi nəzəriyyəsi" kafedrasının professoru, Azərbaycanın Bəstəkarlar İttifaqının İdarə heyətinin üzvü, Prezident təqaüdçüsü, 3-cü dərəcəli "Əmək" ordenli İmruz Məmməd Sadıx qızı Əfəndiyevaya həsr olunub.

Onun necə fədakar pedaqoq olduğunu mən, bir zaman rəhbərliyi altında dissertasiya müdafiə edən insan kimi xüsusi qeyd etməliyəm. O, məndə musiqi elminə maraq oyadan, mənə yol göstərən şəxsiyyətlərdəndir. Təbii ki, yaradıcı insanın zamanla əldə etdiyi nailiyyətlərə görə onu düzgün istiqamətləndirən, düzgün təhsil və tərbiyə verən, hər başlanğıcında onu dəstəkləyən həyat müəlliminə borcludur. Müəllimlərimizin əziz xatirəsini yaşatmaq, onların əməyini itirməmək gərəkdir.

Öncə vurğulayım ki, İmruz xanım hər bir tələbəsinə xüsusi diqqətlə yanaşan pedaqoqdur. Onun məzunlarının əksəriyyəti müəyyən zaman keçdikdə doktorantları, dissertantları sırasında oldular. Elmi işimizin ərsəyə gəlməsində onun müstəsna rolu vardır, çünki araşdırmalar edərkən hər hansı bir tarixi faktın, materialın üzərində o, elmi rəhbər olaraq böyük səbrlə və həvəslə kömək edirdi, işləyirdi, istiqamətləndirirdi. O, həm də mülayim, xeyirxah insandır və hər zaman öz tələbələrinə nəinki müəllim, hətta ana kimi qayğı göstərirdi. Təsadüfi deyil ki, onun doktorantları və dissertantlarından bir neçəsi sonradan onunla çiyin-çiyinə eyni müəssisədə işləməyə başlayır. BMA-nın professoru Mehriban Əhmədova, "Sabah" qruplarının rəhbəri Fatimə Əliyeva, mən, Nərgiz Hüseynova – "Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq" kafedrasının dosenti, BMA-nın elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi, dosent Mehparə Rzayeva və digərləri öz elmi və pedaqoji fəaliyyətlərini uğurla davam etdirirlər.

Bu gün İmruz xanım, Azərbaycan musiqişünaslıq elmində usanmadan çalışan, yaradıcılıq uğurları əldə edən qabaqcıl, fədakar alimlərimizdən biridir.

Hər zaman axtarışda olan tədqiqatçı-alimi tanıyanlar çoxdur, lakin tarixi bioqrafik məlumatları təqdim etməyi və onun yaradıcı simasının bəzi cizgilərini açıqlamağı özümüzə borc bilirik. Beləliklə, əvvəldən başlayaq...

İmruz Əfəndiyeva 1935-ci il 16 dekabr tarixində Bakıda anadan olmuşdur. O, ziyalı bir ailədə böyümüşdür. Əsil-nəcabətli Şəki bəylərinin nəslindən olan atası Məmməd Sadıx Əfəndiyev ictimai xadim, teatrşünas-alim, maarifçi və dramaturq, anası Müsalət xanım Quliyeva isə müəllim idi. Daha sonra Müsalət xanım Azərbaycan Dövlət Tibb İnstitutunu bitirib ömrünün çox hissəsini həkim kimi uşaqların sağlamlığına sərf etmişdi, yəni illərdir uşaq həkimi vəzifəsində işləmişdir. Məmməd Sadıx bəy bir müddət Moskva və Bakı konservatoriyalarında çalışmışdır. Bir çox Şərq dillərini mükəmməl bildiyinə görə (deyilənə görə – 7) yüksək rütbəli Çar zabitlərinin hörmətini qazanmışdı. Bundan əlavə, bir çox kitabların, sənədlərin, bədii ədəbiyyatın tərcüməsi ilə də məşğul olmuşdur. Xidmətdən çəkildikdən sonra Şəki (o zaman Nuxa) şəhər idarəçisi və istefada olan məsləhətçi vəzifələrində də işləmişdi.

Vurğulanmalıdır ki, İmruz xanımın atasına Azərbaycan klassik musiqisinin banisi, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli ilə dostluq və yaradıcılıq ünsiyyətində olan şəxsiyyətlərdən olmaq xoşbəxtliyi nəsib olmuşdur. Xüsusən qeyd olunmalıdır ki, 1937-ci ildə Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasının premyerasından sonra bu əsər haqqında ilk müsbət xarakterli resenziyalardan birini məhz o – Məmməd Sadıx bəy Əfəndiyev yazmışdı. Azərbaycan teatr tarixinə bir töhfə olaraq onun təşəbbüsü ilə Bakı İşçi Teatrı yaranmışdır və həmin teatra özü rəhbərlik edirdi. O, Azərbaycan dramaturgiyasının problemləri və onun inkişafı mövzusunda namizədlik dissertasiyasını müdafiə etmişdi və bir sıra maraqlı məqalələrin müəllifidir. Belə ki, 1937-ci ildə Məmməd Sadıx Əfəndiyev A.S.Puşkinin ölümünün 100 illiyi münasibətilə keçirilən tədbirdə "Bizim Puşkin" mövzusunda uğurla məruzə etmişdi. Təəssüflər olsun ki, 1942-ci ildə gənc yaşlarında bu istedadlı insan Böyük Vətən müharibəsində Kerç cəbhəsində həlak olmuşdu. Təbii ki, Məmməd Sadıx bəyin həyatdan getməsi balaca İmruzun və qardaşı Fədlunun yaddaşında acı bir iz qoymuşdur. Lakin buna baxmayaraq iradəli və məqsədyönlü xarakterə malik olduqlarından ayaqda möhkəm durmağı bacarmış, atalarının davamçısı olaraq İmruz musiqiyə, qardaşı isə rəssamlığa meyl salmışdır. Anaları Müsalət xanım həyat yoldaşının ölümündən sonra böyük çətinliklərlə üzləşərək iki övladını böyütmüş, ömrünün sonunadək onlara yüksək səviyyədə savad vermək üçün çalışmışdır.

İmruz Əfəndiyeva 1951-ci ildə 189 saylı orta rus məktəbini bitirmişdir. Orta məktəblə paralel olaraq onun anası Musalət Quliyeva qızını Fatma Səmədovanın rəhbərlik etdiyi 2 nömrəli Uşaq musiqi məktəbinə yazdırır. Sonra musiqi nəzəriyyəsinə yaranmış maraq gənc İmruzu Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunun (indiki Musiqi Kolleci) nəzəriyyə şöbəsinə, oradan da Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbay-

can Dövlət Konservatoriyasının (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) tarix-nəzəriyyə fakültəsinə gətirir. Beləliklə, İmruz xanım 1951-1955-ci illərdə A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunda, 1955-1960-cı illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil alır. 1962-1965-ci illərdə isə Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aspiranturasında təhsilini davam etdirir.

İmruz xanım 1960-cı ildən konservatoriyanın tarix-nəzəriyyə fakültəsinin musiqi tarixi və musiqi nəzəriyyəsi kafedralarında işləməyə başlayıb. 1993-cü ildən İmruz Əfəndiyeva Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının "Musiqi nəzəriyyəsi" kafedrasının professorudur. "Harmoniya", "Harmoniyanın tarixi", "Müasir harmoniya", "Solfecio", "Musiqi nəzəriyyə sistemləri", "XX əsrin musiqi nəzəriyyəsi" fənlərini uğurla tədris edir. 60 ildən artıqdır ki, o, pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur, çox sayda tələbə yetişdirir. İşlədiyi illər ərzində İmruz xanım bir sıra bakalavr, magistr və fəlsəfə doktorları dissertasiyalarının elmi rəhbəri olub. Yetişdirdiyi tələbələr Azərbaycanın və xarici ölkələrin müxtəlif musiqi ocaqlarında müvəffəqiyyətlə çalışırlar.

İmruz Əfəndiyeva pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı elmi yaradıcılıqla da məşğul olur. 1965-ci ildə İ.Əfəndiyeva Azərbaycan Respublikası Elmlər Akademiyasının (indiki Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası) nəzdində olan Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aspiranturasını bitirib. O, 1982-ci ildə Tbilisi şəhərində "Azərbaycan sovet mahnısı" mövzusunda namizədlik dissertasiyasını müdafiə edib. Onun elmi rəhbəri Leninqrad Dövlət Konservatoriyasının professoru, sənətşünaslıq doktoru, dünya şöhrətli alim Arnold Naumoviç Soxor idi. Doktorluq dissertasiyasını isə 23 ildən sonra, 2005-ci ildə "Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığı milli ənənələr kontekstində" mövzusunda uğurla müdafiə edərək sənətşünaslıq doktoru alimlik dərəcəsinə layiq görülüb.

İmruz Əfəndiyeva milli musiqişünaslıqda ilk dəfə Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığına həsr edilmiş tədqiqat işi yazmışdır: "Новое в азербайджанской песне" (1974); "Азербайджанская советская песня" (1981); "Тельман Гаджиев" (композитор) (1983); "Джангир Джангиров" (buklet). (1985), "Гордость азербайджанского народа" (1996) "Vasif Adıqözəlov" monoqrafiyası (1999); "Музыка для детей в творчестве Севды Ибрагимовой" (2003), "Emin Sabitoğlu" (2014), "Axtarış yollarının bəhrəsi" (2014), "Musiqi mədəniyyətimiz və müasirlik" (2016), "Oqtay Zülfüqarov" (2021) adlı kitabları xüsusi maraq doğurur. Musiqişünas alim həmçinin Oqtay Zülfüqarov, Oqtay Rəcəbov, Sevda İbrahimova kimi görkəmli bəstəkarların uşaq musiqisinə aid maraqlı məqalələrin müəllifidir.

O, Ü.Hacıbəyli, Ə.Bədəlbəyli, Q.Qarayev, S.Rüstəmov, T.Quliyev, T.Bakıxanov, F.Əlizadə kimi bəstəkarlar haqqında da bir sıra maraqlı məqalələr yazıb. "Harmoniya" və "Solfecio" fənlərinə həsr edilmiş bir neçə dərs vəsaiti, metodik işlər və proqramlar tərtib etmişdir. Tədris ədəbiyyatından aşağıda adları sadalanan vəsaitlərin müəllifidir: Harmoniya. Orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün proqram (IX-XI siniflər üçün, 2003). Sekvensiyalar (milli musiqi əsasında) metodik tövsiyyələr (2005). "Solfecio" fənnindən musiqişünaslıq və bəstəkarlıq ixtisası üzrə proqram (2011).

İmruz Əfəndiyeva muğam sənətinin incəliklərini də tədqiq edən musiqişünaslardandır. 1983-cü ildə Səmərqənddə keçirilən beynəlxalq simpoziumda Azərbaycan muğamlarına həsr etdiyi maraqlı məruzə ilə çıxış etmişdi. Bu mövzunu sonradan "Yaxın və orta Şərq xalqlarının şifahi ənənələri professional musiqi və müasirlik" kitabında geniş şəkildə işləmişdir.

İ.Əfəndiyeva Moskvada çap olunan "Советская музыка", "Музыкальная жизнь", "Они пишут для детей", "Музыка в школе", "Советская культура" və digər jurnallarda, məcmuələrdə, qəzetlərdə fəal iştirak edir. O, həmçinin başqa respublikalarda çap olunan məcmuələrdə, qəzetlərdə çıxış edir: "Музыка республик Закавказья", "Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность", "Советская Молдавия", "Советская Киргизия", "Вечерний Киев", "Туркменская искра", "Советская Грузия" və başqaları. Həmin məcmuə və jurnallarda təqdim olunan məqalələr Azərbaycan musiqisinin müxtəlif problemlərinə və təbliğinə həsr olunur. İstedadlı musiqişünas İmruz xanım Azərbaycanda çap olunan bir sıra jurnal və qəzet səhifələrində də aktiv çıxış edir: "Ученые записки" (Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının jurnalı), «Литературный Азербайджан», "Советский Азербайджан", "Бакинский рабочий", "Azərbaycan Respublikası Elmlər Akademiyasının Xəbərləri", "Qobustan", "Ulduz", "Azərbaycan", "Elm və həyat", "Azərbaycan qadını", "Musiqi dünyası", "İrs", "Ədəbiyyat və incəsənət", "Mədəniyyət", "Вышка", "Azərbaycan müəllimi" "İncəsənət", "Зеркало", "Каспий" "Баку", "Bakı", "Azərbaycan gəncləri", "Respublika", "Xalq qəzeti", "525-ci qəzet", "Yeni Azərbaycan" və digərləri.

Onun elmi məqalələrində Azərbaycan musiqisi tarixi və nəzəri aspektdə araşdırılır. Digər tərəfdən İmruz xanımın bəstəkarlarımız haqqında da müxtəlif səpkili oçerkləri diqqəti cəlb edir, ayrı-ayrı ifaçılarımızın portretlərini səmimiyyətlə, yüksək professionallıqla yaradır. İ.Əfəndiyeva elmi məqalələrlə Bakı Musiqi Akademiyasında, Azərbaycan Respublikası Elmlər Akademiyasında və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının xətti ilə çap olunan məcmuələrdə redaksiya heyətinin tərkibində çıxış edir: "Üzeyir Hacıbəyov və xalq musiqisi" (Bakı, 1991), "Musiqi pedaqogikası və ifaçılıq məsələləri", "Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri", "Bəstəkar və zaman"; "Fərhad Bədəlbəyli" (məqalələr, materiallar), "Azərbaycan musiqi pedaqogikası müasir mərhələdə: problemlər və axtarışlar".

İ.Əfəndiyeva bir sıra Beynəlxalq simpoziumlarda, konfranslarda çıxışlar edib.

Eyni zamanda, İ.Əfəndiyeva həm də geniş fəaliyyət göstərən ictimai xadimdir. Onun musiqi maarifçilik işini də xüsusi qeyd etmək lazımdır. O, mütəmadi olaraq televiziya kanallarında Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıqları haqqında maraqlı mühazirələrlə çıxış edir. Uzun illər Azərbaycan televiziyasında "Müasir mərhələdə Azərbaycan mahnısı" adlı verilişin müəllifi olub.

İmruz xanım Əfəndiyeva 1968-ci ildən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının, 2019-cu ildən isə Bəstəkarlar İttifaqının idarə heyyətinin üzvüdür. Bəstəkarlar İttifaqı və Dövlət Konservatoriyasının xətti ilə keçmiş SSRİ-nin müxtəlif şəhərlərində keçirilən ümumittifaq plenum və konfranslarda, beynəlxalq simpoziumlarda maraqlı məruzələrlə çıxış edib. Bəstəkarlar İttifaqının və Bakı Musiqi Akademiyasının xətti ilə o, Moskva, Leninqrad, Kiyev, Tbilisi, Minsk, Tallin, Səmərqənd, Bakı və başqa şəhərlərdə keçirilən ümumittifaq plenumlarda, konfranslarda, beynəlxalq simpoziumlarda maraqlı məruzələrlə çıxış edir.

İmruz xanım İxtisaslaşmış Müdafiə Şurasının üzvüdür. Onun uzun illər Bakı Musiqi Akademiyasının Tələbə Elmi Cəmiyyətinin sədri və elmi rəhbəri kimi təşkil etdiyi konfranslar tələbələrin püxtələşməsinə şərait yaratmışdır. Müxtəlif səpkili mövzular üzərində hazırlanmış konfransların təşkilatçısı kimi hər zaman gəncləri cəlb edərək, onlara elm sahəsində çalışmağa maraq oyatmış, həvəsləndirmişdir. Bəstəkarlar İttifaqında İ.Əfəndiyevanın təşkil etdiyi coxsaylı Elmi-prakriki konfranslardan "Zaman və uşaq musiqisinin müasirliyi (dekabr, 2017), "Uşaq musiqisi və müasirlik" (mart, 2017) mövzulu tədbirləri xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Vaxtilə, onun təşəbbüsü ilə ilk dəfə Bakıda musiqişünaslıq üzrə "Ən yaxşı tələbə elmi işləri üçün" Ümumittifaq müsabiqələr keçirilmişdir. İ.Əfəndiyevanın qayğıkeşliyi nəticəsində konservatoriyanın tələbələri ümumittifaq müsabiqəsinin diplomlarına layiq görülmüşlər. İmruz xanım 1986, 2005 (70 illik yubileyi ilə əlaqədar) və 2012-ci (75 illik yubileyi münasibətilə) illərdə Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi kollegiyasının qərarı ilə yüksəkixtisaslı musiqiçi kadrların hazırlanmasında uzun müddət səmərəli elmi-pedaqoji fəaliyyətinə görə Fəxri Fərmanla (15 dekabr 2005-ci il) təltif edilir. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 2008-ci il 17 sentyabr tarixli Sərəncamı ilə Əfəndiyeva İmruz xanıma "Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi" fəxri adı verilmişdir. 2021-ci ildə isə İmruz Əfəndiyeva 3-cü dərəcəli "Əmək" ordeni ilə təltif edilmişdir.

İmruz xanım Əfəndiyevanın 85 illik yubileyi pandemiya dövrünə təsadüf etmişdi, lakin işlədiyi müəssisənin kollektivi onu unutmadı – BMA-nın rektoru, professor Fərhad Bədəlbəylinin təşəbbüsü, Elmi və tədqiqat işləri üzrə prorektor, professor Gülnaz Abdullazadənin və Elmi laboratoriyanın təşkilatçılığı ilə musiqişünas-alimin 85 illik yubileyinə həsr olunmuş onlayn-konfrans təşkil olunmuşdur (15 dekabr, 2020). Konfransda Azərbaycanın tanınmış musiqi xadimləri, qabaqcıl musiqişünaslar, Əməkdar incəsənət xadimləri, professor və dosentlər çıxış etmişdir. Onların sırasında Gülnaz Abdullazadə, Ülviyyə İmanova, Nuridə İsmayılzadə, Könül Nəsirova, Nərgiz Hüseynova, Mehparə Rzayeva, Nərminə Bayraməlibəyli, kamança ustası Arif Əsədullayev, İmruz Əfəndiyevanın yaradıcı simasının müxtəlif aspektlərini işıqlandırmışdırlar.

Gözəl, səmimi insan, əziz müəllimim, müsiqişünas-alim İmruz xanım Əfəndiyeva bu gün də axtarışdadır, yorulmadan, həvəslə çalışır. Ona möhkəm can sağlığı, elmi fəaliyyətində yeni uğurlar diləyirik!

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Məmmədov Ə., Xalıqov F. Əfəndiyeva İmruz // Şəki: Alim və ziyalılar. — Bakı: Bakı Universiteti Nəşriyyatı, 2002, 582 s.
2. Əfəndiyeva İ. Axtarış yollarının bəhrəsi. Bakı. 2014.
3. Əfəndiyeva İ. Musiqi mədəniyyətimiz və müasirlik. Bakı, 2016.

4. Əfəndiyeva İ. // Azərbaycan Milli Ensiklopediyası : ensiklopediya: [25 cilddə]. Bakı: "Azərbaycan Milli Ensiklopediyası" Elmi Mərkəzi, 2018. – VIII c. — 220 s.
5. Musiqidə keçən ömür / Sevgiyə Əsədova (tərtibçi). — M.F.Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxanası. – Bakı: «Zərdabu LTD» MMC, 2013. 216 s.
6. https://edebiyyatqazeti.az/news/muzakire/5800-atam-haqqinda-xatireler
7. https://shaki.info/wiki/%C4%B0mruz_%C6%8Ff%C9%99ndiyeva

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə yaradıcılığı ilə musiqi tarixinə dəyərli töhfələr vermiş Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının "Musiqi nəzəriyyəsi" kafedrasının professoru, Azərbaycanın Bəstəkarlar İttifaqının İdarə heyətinin üzvü, Prezident təqaüdçüsü, 3-cü dərəcəli "Əmək" ordenli İmruz Məmməd Sadıx qızı Əfəndiyevaya həsr olunub. Onun həyat və yaradıcılığı, musiqişünas, pedaqoq və ictimai xadim kimi çoxşaxəli fəaliyyəti haqqında söhbət açılır.

İ.Əfəndiyeva "Azərbaycan sovet mahnısı" mövzusunda namizədlik, sonra isə "Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığı milli ənənələr kontekstində" mövzusunda doktorluq dissertasiyasını müvəffəqiyyətlə müdafiə edərək sənətşünaslıq doktoru alimlik dərəcəsinə layiq görülmüşdür.

"Vasif Adıgözəlov" adlı monoqrafiyasında o, bəstəkarın yaradıcılıq nümunələrini tarixi və nəzəri aspektdən tədqiqat obyektinə çevirmişdir.

Onu musiqiçi, alim, pedaqoq, ictimai xadim kimi bir sıra tanınmış şəxsiyyətlər dəyərləndirib və müxtəlif yazılarında öz fikirlərini bildirmişdirlər.

Azərbaycan musiqişünaslığının qabaqcıl alimlərindən İmruz Əfəndiyeva monoqrafiyalar, 300-dən artıq elmi populyar oçerklər, məqalələr və resenziyaların müəllifidir. O, Ü.Hacıbəyli, Ə.Bədəlbəyli, Q.Qarayev, S.Rüstəmov, T.Quliyev, T.Bakıxanov, F.Əlizadə kimi bəstəkarlar haqqında maraqlı məqalələr yazmışdır. "Harmoniya" və "Solfecio" fənlərinə həsr edilmiş bir neçə dərs vəsaiti, metodik işlər və proqramlar tərtib etmişdir. Həmçinin, bir sıra müxtəlif mövzulu elmi toplularının redaksiya heyətinin üzvüdür.

İ.Əfəndiyeva bir musiqişünas-alim, ciddi pedaqoq kimi daim axtarışdadır, müntəzəm olaraq, nüfuzlu və dəyərli jurnallarda orijinal elmi-tədqiqat məqalələrini çap edir.

İmruz xanım Əfəndiyeva bu gün həm musiqişünas, pedaqoq, həm də ictimai xadim kimi fəal fəaliyyət göstərir.

Açar sözlər: Azərbaycan musiqi mədəniyyəti, İmruz Əfəndiyeva, musiqişünas, alim, pedaqoq, ictimai xadim.

ГУСЕЙНОВА Наргиз
БМА им. У.Гаджибейли
заведующая отделом «Дополнительного образования»,
доцент кафедры «Методика и специальная педагогическая подготовка»,
доктор философии по искусствоведению

ВИДНЫЙ УЧЁНЫЙ-МУЗЫКОВЕД СОВРЕМЕННОСТИ ИМРУЗ ЭФЕНДИЕВА

Резюме

В представленной статье рассматривается творчество заслуженного деятеля искусств Азербайджанской Республики, доктора искусствоведения, профессора кафедры «Теории музыки» Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли, члена Правления Союза композиторов Азербайджана, обладателя Президентской стипендии и ордена «Труд» 3-й степени Имруз Мамед Садых гызы Эфендиевой, внесшей своим творчеством большой вклад в историю музыки. Рассказывается о ее многогранной деятельности как музыковеда, педагога и общественного деятеля.

И.Эфендиева успешно защитила кандидатскую работу на тему «Азербайджанская советская песня», а затем докторскую диссертацию на тему «Творчество Васифа Адыгезалова в контексте национальных традиций» и была удостоена степени доктора искусствоведения.

В своей монографии «Васиф Адыгезалов» она обратилась к творчеству композитора, где объектом исследования явились его произведения, рассматриваемые с историко-теоретического аспекта.

Ряд известных личностей – музыканты, ученые, педагоги и общественные деятели в своих различных отзывах высоко оценили ее деятельность.

Имруз Эфендиева – один из ведущих ученых азербайджанского музыковедения, автор более 300 научно-популярных очерков, статей и рецензий. Она является автором интересных статей о таких композиторах, как У.Гаджибейли, А.Бадалбейли, Г.Гараев, С.Рустамов, Т.Гулиев, Т.Бакиханов, Ф.Ализаде. Имруз

ханум составила несколько учебников, методических пособий и программ по предметам «Гармония» и «Сольфеджио». Она также является членом редколлегии ряда научных сборников по различным темам музыки и искусства.

И.Эфендиева постоянно находится в поиске как музыковед-ученый, педагог, регулярно публикует оригинальные научные статьи в престижных журналах.

Имруз Эфендиева и сегодня действующий музыковед, педагог и общественный деятель.

Ключевые слова: азербайджанская музыкальная культура, Имруз Эфендиева, музыковед, учёный, педагог, общественный деятель.

GUSEYNOVA Nargiz
BMA them U. Hajibayli
Department "Methodology and Special Pedagogical Training"
Head of the Department of "Additional Education",
PhD in Art History,
Associate Professor

THE OUTSTANDING MUSICOLOGIST-SCIENTIST OF OUR TIME IMRUZ AFANDIYEVA

Summary

In the presented article, the Honored Artist of the Republic of Azerbaijan who made valuable contributions to the history of music with her creativity, doctor of science in art studies, professor of the Department of "Music Theory" of Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli, member of the Board of Directors of the Union of Composers of Azerbaijan, Presidential scholarship holder, 3rd degree "Labor" is dedicated to Imruz Mammad Sadikh gizi Afandiyeva. We talk about her life and creativity, her multifaceted activities as a musicologist, educator and public figure.

I.Afandiyeva successfully defended her candidacy on the topic "Azerbaijani Soviet Song", and then her doctoral dissertation on the topic "Vasif Adigozalov's creativity in the context of national traditions" and was awarded the degree of Doctor of Art Studies. In her monograph "Vasif Adigozalov", she turned the composer's creative examples from historical and theoretical aspects into research objects.

A number of well-known personalities such as musicians, scientists, pedagogues, and public figures appreciated her and expressed their opinions in various writings.

Imruz Afandiyeva, one of the leading scholars of Azerbaijani musicology, is the author of more than 300 scientific popular essays, articles and reviews. She wrote interesting articles about composers such as U.Hajibeyli, A.Badalbeyli, G.Garayev, S.Rustamov, T.Guliyev, T.Bakikhanov, F.Alizade. She compiled several textbooks, methodical works and programs dedicated to the subjects of "Harmony" and "Solfecio". She is also a member of the editorial board of a number of scientific collections on various topics.

I.Afandiyeva is constantly in search as a musicologist-scientist, serious pedagogue, regularly publishes original research articles in prestigious and valuable magazines.

Mrs. Imruz Afandiyeva is active today as an active musicologist, pedagogue, and public figure.

Keywords: Azerbaijani musical culture, Imruz Afandiyeva, musicologist, scientist, pedagogue, public figure.

ГАНИХАНОВА Шойиста
доктор искусствоведения, и.о. профессора
Государственной консерватории Узбекистана

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ УЗБЕКИСТАНА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Современная музыкальная культура Узбекистана – явление уникальное и многогранное. Представленное множеством видов, форм и жанров, музыкальное искусство также является неотъемлемой частью смежных видов искусства – танца, театрального и киноискусства.

Узбекские музыкальные народные инструменты составляют одну из основ материального культурного наследия и являются свидетелями яркого исторического процесса совершенствования национальной музыки. Музыкальный инструментарий делится на группы: струнно-смычковые – гиджак, кобуз, сетор и сато; струнно-щипковые – домбра, дутар, танбур, уд и рубаб; струнно-удар-

ный чанг; духовые язычковые – сибизик, буламан, сурнай и кошнай; духовые флейтовые – най и гаджир-най; медные духовые – карнай; ударные – дойра, нагора, чиндаул, сафаиль, кошук и др. [2].

Музыкальные инструменты имели практическое назначение. Так, **карнай** изначально-военный сигнальный инструмент. На миниатюрах к «Шахнаме» часто изображены музыканты, трубящие в длинные карнаи. Длина этого духового мундштучного инструмента без клапанов и вентилей может доходить до трех метров, его цилиндрический корпус с раструбом на конце делают из латуни или меди. И сегодня карнаи используются как сигнальные инструменты, только в мирной жизни они оповещают о рождении ребенка, свадьбе или другом радостном событии. Рядом с карнаями всегда слышна затейливая мелодия, исполняемая **сурнаем**. Корпус сурная вытачивают из цельного куска тутового или абрикосового дерева. Ритм (усуль) поддерживают дойры и нагоры. Эти ударные инструменты, без сомнения, одни из самых древних, дошли до нас практически без изменений. Ритм и импровизация – важные составляющие музыкальной культуры узбеков. Чтение стихов, танцы даже если нет мелодизированного сопровождения, имеют сопровождаются ритмическое. Так, старинные мужские пляски, распространённые в хивинском регионе, сопровождаются инструментом **кайрок**, который представляет собой разновидность кастаньет, сделанных из двух шлифованных камней. Танцы сопровождаются также **кошик** (ложки). Кошик почти не используются в практике современного музицирования, но в отдаленных регионах Сурхандарьи женщины, танцуя, отбивают себе ритм деревянными ложками, разукрашенными под хохломскую роспись – такая неожиданная интеграция с русской культурой [5].

Инструмент **занг** надевается танцовщицей на запястье и лодыжку, и в движении медные бубенчики издают звон – так танцуется согдийский танец-пантомима.

Множество археологических артефактов, связанных с богатой музыкальной культурой, были обнаружены в городище Афросиаб (близ Самарканда). Сегодня там действует уникальный музей, где представлены музыкальные инструменты эпохи эллинизма. Тем самым мы можем утверждать, что в Бактрии и Согдиане были широко распространены обнаруженные лютня, двойная флейта, авлос, кифара. На айртамском фризе, найденном под Термезом и растиражированном в ряде учебников по истории Узбекистана, изображены три девушки-музыкантши, играющие на арфе, флейте, четырехструнной лютне, кимвалах и двухстороннем барабане.

Через территорию современного Узбекистана проходил Великий шёлковый путь, через который распространялась и культура. В раннем средневековье сюда попала персидская **зурна,** впоследствии ставшая сурнаем. Музыканты древнего Согда часто приглашались играть при дворе китайского императора на своих, не привычных для китайцев инструментах. Так сурнай попал в Китай и там стал называться **сона.**

Из «Бабур наме» мы черпаем информацию о расцвете концертной деятельности. При дворце Бабура часто выступали небольшие оркестры, в составе которых были най, сурнай, танбур, кошнагора, дойра.

С приходом арабов, в период арабского халифата, наблюдается небольшой упадок в развитии музыкальной культуры, но даже в это время арсенал инструментария пополняется струнно-щипковой лютней, ставшей впоследствии **уд**ом. Часто дуэтом с удом выступал **рубаб,** который во времена Абу Али ибн Сина считался инструментом влюбленных.

Членами большой семьи национальных инструментов являются **танбур и дутар, а** самым древним является **гиджак.**

Искусным и талантливым исполнителем-гиджакистом XX века был **Тохтасын Джалилов.** Этот музыкант оставил глубокий след не только в исполнительском искусстве. Для популяризации национального искусства им был создан **Узбекский Государственный оркестр народных инструментов**, в состав которого входит более полутора десятков видов музыкальных инструментов, известных с древних времен. Сегодня оркестр носит имя своего основателя [1, 3, 4].

В историю развития национального инструментария вошли имена величайших мастеров-усто, создающих инструменты: Умарали и Ташбая Султановых из Ташкента и их ученика Усмана Зуфарова; усто Муминбека и усто Хайдара из Коканда, чье дело продолжают Б.Алимов и братья Мирзаевы. Инструменты, сработанные руками этих мастеров, давно нашли свое место в музейных экспозициях и частных коллекциях.

Согласно археологическим данным, первые музыкальные инструменты появились в III тысячелетии до нашей эры. Так, например, танбур является одним из древних музыкальных инструментов. Нам известны узбекский, уйгурский, памирский, таджикский, иранский, бадахшанский, бухарский, ширванский и другие его разновидности, которые несут в себе локально-историческую информацию. На найденных наскальных рисунках Месопотамии (III в. до н.э.) изображен инструмент с маленьким корпусом и длинной шейкой, очень похожий на танбур. В литературных пехлевийских памятниках «Дарахт Асурик» и «Карнамаг-и Ардашир-и Пабаган» (III–IV вв.) есть упоминания об этом инструменте. В IX-XII веках танбур принимает совершенную, устоявшеюся форму. Известный ученый и просветитель, видный общественно-культурный деятель Абу Наср Мухаммад аль-Фараби в своем трактате «Китаб ал-мусикий ал-кабир» (первая половина X века) упоминает о багдадском и хорасанском танбурах. Ученый Абдулкадыр из Мараги (историческая область Азербайджана), живший в XIV–XV вв. и служивший в Самарканде при дворе Тимура, в трактате «Джами аль алхан» описывает различные музыкальные инструменты, в том числе пишет о нескольких разновидностях танбура – ширванском, тюркском, а также о его смычковым варианте – «Най танбуре». О танбуре со смычком писал также Амули (XIV в.), называя его «каманча». Наиболее часто упоминаемый и хорошо изученный трактат Дарвиш Али Чанги «Рисолаи Мусики» [6] содержит сведения о танбуре как об инструменте, терзающем сердце. В трактате также упоминается трехструнная разновидность танбура – сетар.

В конце XIX века военный капельмейстер Ташкента Август Эйхгорн начал собирать коллекцию инструментов Центральной Азии. Сохранились также его письменные работы о строении инструментов, их тембре. Музыковедческая работа в области изучения инструментария была продолжена В.М.Беляевым, Ф.М.Карроматовым, Т.С.Вызго, И.Р.Раджабовым. На современном этапе также ведутся научные исследования, связанные с историей развития музыкальных инструментов, используемых в практике. Так, была защищена кандидатская диссертация Г.Эргашевой «Генезис и процессы развития музыкального инструмента чанг (на примере чангообразных музыкальных инструментов)» и докторская диссертация А.Ташматовой «Создание модифицированных узбекских народных инструментов» (на основе патентов) [7, 8, 9]. В этих исследованиях узбекские национальные инструменты рассматриваются в историческом ракурсе, а также в единстве конструктивно-технологических и музыкально-выразительных традиций.

Умение извлекать из своего инструмента благозвучные мелодии есть показатель мастерства исполнителя. Интерпретируя сочинения композиторов или бастакоров, части макомов или переложения классиков европейской культуры, музыканты демонстрируют богатый мир звуковой палитры национальной культуры Узбекистана: здесь можно услышать очень низкие и, одновременно, богатые обертоновыми красками тембры, словно вырывающиеся из гортани хриплые, но обогащенные грудными бархатными переливами звучания, а также напряженно-высокие, фальцетные ноты. Безусловно, с ростом исполнительского мастерства, расширением репертуара встала проблема модификации музыкального инструментария. Так, уже начиная с 30х годов XX века предпринимаются первые попытки реконструкции узбекских народных инструментов (большой вклад в это дело внес профессор Ташкентской государственной консерватории М.Ашрафи А.И.Петросянц). Сегодня в консерватории функционирует лаборатория «Миллий чолғу», где опытными мастерами создаются модифицированные инструменты. Целью мастеров лаборатории является улучшение акустических параметров инструменов, также создаются инструменты для детей.

За последние 10-15 лет были опубликованы результаты научных исследований О.Матякубова, Р.Болтаева, Б.Рахимова относительно танбурной нотации, а кандидат искусствоведения, профессор Государственной консерватории Узбекистана А.Ташматова, долгие годы возглавлявшая лабораторию «Миллий чолғу», запатентовала модифицированные инструменты.

Развитие инструментария не мыслится без исполнительской практики. В Узбекистане на базе консерватории получили развитие школы исполнительства на народных инструментах. Назовем некоторых ярких исполнителей на народных инструментах, оставивших глубокий след в истории подготовки профессиональных музыкантов: Ф.Н.Васильев (профессор, класс кашгарского рубаба); А.К.Назаров (профессор, класс дутара-баса); О.М. Халмухамедов (доцент, класс гиджака); А.А.Адылов (профессор, класс чанга); Ф.Ю.Харратов (доцент, класс чанга); С.М.Тахалов (профес-

сор, класс кашгарского рубаба); М.Х Таиров (профессор, най); Г.И.Иргашев (доцент, класс афганского рубаба); А.Х.Ливиев (профессор, классы дойры и дирижирования). Все названные музыканты в разные годы преподавали в Ташкентской государственной консерватории М.Ашрафи (сегодня это Государственная консерватория Узбекистана), благодаря их деятельности развивалась школа исполнительства на национальных инструментах и, как следствие, сочинялись произведения, специально написанные композиторами для того или иного исполнителя. При этом, если в 60-80х гг. XX века народные инструменты использовались композиторами исключительно в жанрах близких к народной музыке (кўшик, ракс, алла и т.п.), то начиная с 90х годов национальные тембры обогащают политру оркестрового звучания европейских инструментов.

Дилором Амануллаева создает удивительное по красоте и вместе с тем глубоко философское сочинение для хора a'capella, ная и дойры «Рубаи Хайама». В конце 90х г.г. Дмитрий Янов-Яновский пишет цикл интереснейших сочинений для чанга: chag music I, chag music II, chag music III.

В 2000 году Мустафо Бафоев пишет «Бухорча концер» для виолончели и народных инструментов – чанкобуза, ная, кушная, сурная, дойры и нагоры.

Аваз Мансуров, по просьбе руководителя камерного оркестра народных инстументов Фирузы Абдурахимовой, сочиняет увертюру «Мозийдан садо» («Отзвуки прошлого») [1].

Хабибулла Рахимов пишет целый ряд пьес для детского репертуара, а также аранжирует народные мелодии для кашгарского рубаба, дутара, гиджака.

Абдулазиз Хасанов написал пьесу «Qalabandi» для уда, дутара, дойры, гиджака, ная, кануна, кошная и тара; также для национальных инструментов, где формообразование построено по принципу хона и бозгуй, сочиняют его ученики; создаются библиотеки сэмплов дутара, рубаба и ная.

В наши дни яркими представителями исполнительской школы на национальных инструментах являются: Назаров Одилжон (кашгарский рубаб); Шарипов Нигматжон (рубаб прима); Икрамов Илхом-дойра; Назиров Қахрамон (гиджак); Ходжаева Руза (дутар); Мамадалиев Ахаджон (чанг); Досимбетов Ботир (най); Хайдаралиева Дурдона (дутар); Ишонхужаев Умид и Гаппаров Фарход (гиджак); Мелибоев Дилшод (афганский рубаб).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Abdurahimova F. Orkestr sinfi. – Toshkent, 2015.
2. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. – Ташкент 1972.
3. Ливиев А.Х. Актуальные проблемы оркестрового исполнительства на узбекских народных инструментах. – Ташкент, 1988.
4. Ливиев А.Х. Культура исполнительства на национальных музыкальных инструментах в Республике Узбекистан. – Ташкент, 2010.
5. Петросянц А.И. Инструментоведение. – Ташкент, 1990.
6. Рашидова Д.А. Дарвиш Али чанги и его трактат о музыке (Мавераннахр, XVI-XVII вв.): дис. … канд. искусствоведения. – Ташкент 1981. – 135 с
7. Ташматова А. Каталог музея музыкальных инструментов. – Ташкент, 2006.
8. Tashmatova A. Xalq cholgulari antologiyasi. – Ташкент, 2014.
9. Эргашева Г. Чанг чолғусини генезиси ва ривожланиш жараёнлари: автореферат дис. … д-ра философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент 2019.

Аннотация

Богатая музыкальная культура Узбекистана представлена народными инструментами, которые составляют одну из основ материального культурного наследия и являются свидетелями яркого исторического процесса совершенствования национальной музыки. Изначально музыкальные инструменты имели практическое назначение. Множество археологических артефактов богатой музыкальной культуры были обнаружены в городище Афросиаб (близ Самарканда). Сегодня там действует уникальный музей, где представлены музыкальные инструменты эпохи эллинизма. Великий шелковый путь, который проходил через территорию современного Узбекистана, способствовал культурным взаимодействиям.

В историю развития национального инструментария внесли свой вклад величайшие мастера-усто, в то же время развитие инструментария не мыслится без исполнительской практики. В Узбекистане на базе консерватории получили развитие школы исполнительства на народных инструментах.

***Ключевые слова*:** узбекские народные инструменты, традиционное исполнительства, фольклор, группы национальных музыкальных инструментов.

QANIXANOVA Şoyista
Özbəkistan Dövlət Konservatoriyası,
sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor vəzifəsini i.e.

Xülasə

Özbəkistanın zəngin musiqi mədəniyyəti maddi-mədəni irsin əsaslarından birini təşkil edir və tarixi proseslərdə milli musiqinin təkmilləşdirilməsinin canlı şahidi olan xalq çalğı alətləri ilə təmsil olunur. Əvvəllər musiqi alətləri praktiki məqsəd daşıyırdı. Səmərqənd şəhərənin yaxınlığında Afrosiab qəsəbəsində zəngin musiqi mədəniyyətinə aid çoxlu arxeoloji eksponatlar aşkar edilmişdir. Böyük İpək Yolu üzərində yerləşən müasir Özbəkistan ərazisi qarşılıqlı mədəni əlaqələrin şahidi və fəal iştirakçısı olmuşdur. Milli alətlərin inkişaf tarixinə ustadlar ən böyük töhfələrini vermişlər, eyni zamanda, ifa təcrübəsi olmadan alətlərin inkişafını təsəvvür etmək mümkün deyil. Özbəkistanda konservatoriyanın bazasında xalq çalğı alətlərində ifaçılıq məktəbləri inkişaf etdirilmişdir.

Açar sözlər: Özbək xalq çalğı alətləri, ənənəvi ifaçılıq, folklor, milli musiqi alətləri qrupları.

GANIKHANOVA Shoytsa
Acting professor, Professor of the Department of Musicology
and Composition at the State Conservatory of Uzbekistan, Doctor of Arts Studies

MUSICAL INSTRUMENTS OF UZBEKISTAN

Annotation

The rich musical culture of Uzbekistan is represented by folk instruments, which form one of the foundations of the material cultural heritage and are witnesses to the vivid historical process of improving national music. Initially, musical instruments had a practical purpose. Many archaeological artifacts of a rich musical culture were discovered in the settlement of Afrasiab (near Samarkand.) Today there is a unique museum where musical instruments of the Hellenistic era are presented. Located on the Great Silk Highway, the territory of modern Uzbekistan was a witness and an active participant in cultural interactions.

The greatest masters have made their contribution to the history of the development of national instruments, at the same time, the development of instruments does not think of itself without performing practice. In Uzbekistan, on the basis of the conservatory, schools of performing on folk instruments have been developed.

Keywords: Uzbek folk instruments, traditional performance, folklore, groups of national musical instruments.

ГУСЕЙНОВА Нармина
научный сотрудник научно-исследовательской
лаборатории БМА им. У.Гаджибейли

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ АЗЕРБАЙДЖАНА И ТУРЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Т.БАКИХАНОВА

29 октября 2023 года исполняется 100 лет со дня провозглашения Турецкой Республики. Турция и тюркский мир в этот день празднуют День Республики. Это событие открыло новую эпоху в истории турецкого народа. Первый президент Турецкой Республики Мустафа Кямаль Ататюрк сумел заложить основу современного турецкого государства. Он осуществил ряд успешных политических, социальных и культурных реформ. Ататюрк как основатель Турецкой Республики сыграл огромную роль в становлении современной турецкой национальной музыкальной культуре, в том числе в создании нацинальной оперы. В это время по его приглашению в Турцию приезжали на гастроли всемирно известные музыканты, такие как Д.Шостакович, Б.Барток, П. Хиндемит, Д.Ойстрах, Л.Оборин, В.Барсова и др. Многих талантливых композиторов Турции отправляли учиться за границу. Таким образом, приобщая музыкантов в процесс формирования и развития музыкального образования, турецкие композиторы со временем смогли поднять академическую музыку на современный мировой уровень.

Обширные связи между Азербайджаном и Турцией имеют богатую историю. Общий язык, единство религии, схожие, обычаи, традиции, культура являются основой взаимодействия народов Турции и Азербайджана.

Общенациональный лидер азербайджанского народа Гейдар Алиев сказал: «Мы одна нация, два государства». По этому принципу Турция и Азербайджан демонстрируют нерушимость турецко-азербайджанского братства, поддерживают друг друга не только в регионе, но и на международном уровне. Во время 44–х дневной Второй Карабахской войны связи между Турцией и Азербайджаном еще больше окрепли. Азербайджан ценит и не забывает большую моральную и политическую поддержку братской Турции в самые тяжелые моменты истории, в частности во Второй Карабахской войне.

Сплоченная дружба двух народов, обширные исторические и культурные связи между Азербайджаном и Турцией послужили вдохновением для новых сочинений в творчестве многих азербайджанских композиторов.

Весомый вклад в развитие азербайджанской и турецкой музыкальной культуры внес, потомок известного рода бакинских ханов, Абаскули Ага Бакиханова, талантливый композитор, превосходный скрипач, отличный педагог, народный артист Азербайджана, лауреат орденов «Шохрат» и «Шараф», Т.Бакиханов.

Многогранное творчество композитора Т.Бакиханова высоко оценено музыкальной общественностью не только в нашей стране, но и во многих странах мира. В своем творчестве композитор обращается почти ко всем жанрам музыкального искусства. Т.Бакиханов является автором балетов «Каспийская баллада», «Добро и зло», музыкальных комедий, трех оперетт, пяти симфонических мугамов, шести симфонических поэм, большого количества концертов для различных солирующих инструментов с симфоническим оркестром, более двадцати сонат, увертюр и сюит, песен, романсов. В своей творческой деятельности, создавая международные культурные связи между многими странами, Т.Бакиханов широко пропагандирует азербайджанскую музыкальную культуру в разных странах мира. Его балет «Каспийская баллада» с большим успехом прозвучал в Париже на VII Международном фестивале, в Люксембурге, Монте-Карло, Москве, Санкт-Петербурге и Киеве.

Особенно хочется выделить произведения Т.Бакиханова в сфере камерно-инструментальной музыки, в которые композитор вкладывает самые сокровенные чувства и мысли. Последователь выдающегося азербайджанского композитора Кара Караева, Т.Бакиханов создает большое количество камерно-инструментальных произведений. Им созданы 3 сонаты для альта и фортепиано, 3 сонаты для виолончели и фортепиано, 3 фортепианных трио, 2 струнных квартета, фортепианный квинтет, 3 сонаты для флейты и фортепиано и др.

Камерные произведения, являющиеся основой творчества Т.Бакиханова, обогатили репертуар камерно-инструментальной музыки. Конечно же, большая привязанность к скрипке, владение техническими и тембровыми возможностями инструмента, многолетняя педагогическая деятельность на кафедре камерного ансамбля сильно повлияли на творчество композитора. Т.Бакихановым написано 14 сонат для скрипки фортепиано. Скрипичные сонаты композитора смогли завоевать достойное место в концертной программе музыкантов-исполнителей. Эти произведения с успехом звучали в Москве, Тбилиси, Стамбуле, Измире, Тегеране, Париже и других городах.

Т.Бакиханов сыграл огромную роль в деле пропаганды международных культурных связей. В своем творчестве композитор проявляет огромный интерес к турецкой, иранской, арабской музыкальной культуре. Ценный вклад композитор внес в развитие азербайджано-турецких культурных связей. Используя фольклор Турции и Кипра, Т.Бакихановым были созданы «Турецкая симфония», «Турецкая рапсодия», «Кипрские сюиты», соната для скрипки и фортепиано №5 на турецкие темы. Эти произведения являются яркими страницами в творчестве композитора. Неоднократно побывав в дружественной и братской Турции, композитор записывает турецкие народные мелодии, изучает их фольклор. Еще в 1967 году, впервые побывав в Турции, Т.Бакиханов в архивах радио Стамбула и Анкары ознакомился с записями турецкой народной музыки. Композитор изучил нотную литературу турецкого музыковеда Музаффара Сарысезюна «Народные мелодии Турции». После этого, благодаря своим ярким впечатлениям, Т.Бакиханов создает сонату для скрипки и фортепиано №5, написанную на турецкие темы. Обрабатывая турецкие народные мелодии, композитор смог в оригинальном контексте придать им новое содержание и драматургию. Соната для скрипки и фортепиано №5 посвящена замечательному азербайджанскому скрипачу Сарвару Ганиеву.

«Турецкую рапсодию» Т.Бакиханов посвятил Руйе Танер – прекрасной турецкой пианистке, которая много раз концертировала в Баку. «Кипрские сюиты» посвящены дирижеру камерного

оркестра Йылмаз Танер. Произведения построены на основе народных песен Северного Кипра. «Кипрские сюиты» Т.Бакиханова отличаются яркими народными танцевальными интонациями, мелодизмом, демократичностью музыкального языка. В этих сочинениях композитор, используя фольклорную музыку Турции и Кипра, тонко передает ее национальные черты, ритмы, мелодии.

Пропагандируя азербайджанскую музыкальную культуру Т.Бакиханов не раз выезжал с творческими поездками за рубеж, знакомился национальной музыкой многих стран, общался с представителями музыкальной культуры Великобритании, Болгарии, Венгрии, Румынии, Австрии, Швеции, Франции, Турции, Ирана, республик бывшего Советского Союза и др.

Вспоминая историю концертной поездки в Кипр композитор пишет: «В апреле 1996 года в Баку выступала известная турецкая пианистка Руйа Танер, приехавшая со своим отцом, главным дирижером камерного оркестра на Кипре, Йылмаз Танер. Когда я познакомился с ними, то пригласил их на свой авторский концерт, состоявшийся в Большом зале Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли. В исполнении Арзу Ализаде и Фариды Ахмедбековой прозвучал цикл «Восточные сонаты», написанные на азербайджанские, турецкие, арабские и иранские мотивы. Яркое исполнение преподавателей Бакинской Музыкальной Академии А.Ализаде и Ф.Ахмедбековой оставило сильное впечатление у слушателей. После концерта Йылмаз Танер пригласил меня и исполнителей участвовать на международном фестивале «II International Bellapais Musik Festival» в Кипре [2,с.4].

Во время концертной поездки в Турцию, 8 мая 1998 года музыканты с большим успехом исполнили камерные произведения Т.Бакиханова в Стамбульской консерватории. Концерт вызвал большой интерес у слушателей. В зале присутствовали консул Азербайджана в Стамбуле Хейреддин Годжа, видные азербайджанские музыканты, работающие в Турции – дирижер Рамиз Меликасланов, фаготист Алигейдар Пашаев, пианистка Самира Асланбекова, студенты, преподаватели консерватории, любители и ценители музыкального искусства.

А уже через 2 дня, 10 мая 1998 года, на Международном фестивале «II International Bellapais Musik Festival» в Кипре с большим вдохновением были исполнены камерно-инструментальные произведения Т.Бакиханова. В концертную программу в исполнении Арзу Ализаде и Фариды Ахмедбековой вошли соната для скрипки и фортепиано №5 на турецкие темы, Соната для скрипки и фортепиано №8 на азербайджанские темы, Соната для скрипки и фортепиано №10 «В стиле джаза», а также «Турецкая рапсодия».

На этом фестивале азербайджанские музыканты достойно представили музыкальную культуру нашей страны. Яркая, интересная интерпретация исполнителей произвела большое впечатление на зрителей. За прекрасное исполнение публика награждала азербайджанских музыкантов бурными аплодисментами. В завершении концерта Т.Бакиханов поблагодарил присутствующих зрителей за организацию фестиваля, за участие и теплую атмосферу. Во время интересных встреч с зарубежными музыкантами композитор поделился своими записями и нотами. Выступления азербайджанских музыкантов были освещены в газетах Кипра «Avrupa», «Bayyık», «Yeni düzən», «Xalqın səsi», «Orqan».

В 1999 году в Большом зале БМА им. У.Гаджибейли состоялся авторский концерт Т.Бакиханова, посвященный 76-ой годовщине Турецкой Республики. На концерте прозвучали Соната для скрипки и фортепиано №5 на турецкие темы, Турецкая рапсодия, Кипрская сюита. Концерт вызвал большой интерес у слушателей. На концерте присутствовали представители турецкого посольства, турецкой общественности, проживающие и работающие в Азербайджане, студенты и преподаватели Бакинской Музыкальной Академии.

Следует отметить, что музыка Т.Бакиханова и в последующие годы звучала на Международном фестивале «International Bellapais Musik Festival» в Кипре. В 2000 году на IV фестивале в исполнении Ровшана Музаффарова и Кийдем Борлак прозвучали камерные произведения Т.Бакиханова. Концерт, состоявший из двух отделений, был посвящен 70-летию композитора и 50-летию его творческой деятельности. После IV международного фестиваля в Кипре Т.Бакиханов получил письмо от президента Турецкой Республики Северного Кипра Рауфа Денкташа, в котором высоко оценивалось творчество азербайджанского композитора. В своем ответном письме к господину Р.Денкташу Т.Бакиханов пишет: «В моих произведениях, звучащих по радио и телевидению, проявляется моя огромная любовь к Турции и Северному Кипру, которыми дорожу и считаю

своей второй родиной. Мое творчество тесно связано с народной музыкой Вашего народа и с Вашей землей» [1, с.216].

В 2001 году на очередном V фестивале International Bellapais Musik Festival, в исполнении Белорусского государственного камерного оркестра прозвучала «Кипрская сюита» Тофика Бакиханова. В печати Кипра, в журналах “Birlik”, “Vətən”, “Kıprıs”, “Xəbər”, “Yeni demokrat” были высоко оценены творческие успехи авторских концертов композитора. На открытии фестиваля президент Северного Кипра господин Рауф Денкташ поздравил нашего композитора и подчеркнул, «мы с большим удовольствием слушаем музыку замечательного азербайджанского композитора Т.Бакиханова».

Говоря о творчестве Т.Бакиханова нельзя не отметить, что представители рода Бакихановых всегда трудились во благо азербайджанского народа, среди которых много врачей, генералов, ученых и музыкантов. Просвещенные, достойные лица династии Бакихановых отличались своими известными заслугами, и всегда интересовались культурной жизнью страны. Слава великого рода Бакихановых навсегда вошла в историю культуры и искусства Азербайджана. Тофик Бакиханов продолжает добрые традиции своего поколения и достойно служит развитию музыкальной культуры Азербайджана.

Подводя итог, отметим, что своей плодотворной деятельностью и многогранным творчеством Т.Бакиханов внес большой вклад в развитие музыкальных связей Азербайджана и Турции. Произведения Т.Бакиханова, звучащие не только в Азербайджане, но и в других странах мира, играют большую роль в пропаганде азербайджанской музыкальной культуры за рубежом. Желаем композитору крепкого здоровья, долгих лет жизни и новых творческих успехов!

СПИСОК ЛИТЕРАТУРА:

1. Tofiq Bakixanov Musiqili omrum B.Abilov ve Zeynalov ogullari , İTK- metbeesi, 2003, 216 c.
2. S.Bahadurqızı Azərbaycan musiqisi Kiprdə səslənir Xalq qazeti 17 iyun, 1998
3. Деятели науки культуры Азербайджана Тофик Бакиханов Б.Заман, 2001, 204с.
4. Нармина Байрамалибейли Избранные статьи Б.Мутарджим,2018,115 с.
5. Фарида Ахмедбекова Роль фортепиано в камерно-инструментальном творчестве азербайджанских композиторов Б.Адильоглу, 2005,145 с.

Сайтография

6. http://anl.az >new>news-view
   Выдающийся композитор Тофик Бакиханов-Национальная Библиотека
7. http://www.anl.az >kaspi>dekabr
   Бакиханов Живущий музыкой. Тофик Бакиханов – 85 “Живу музыкой”.

Резюме

Композитор Тофик Бакиханов сыграл огромную роль в пропаганде международных культурных связей между многими странами. Особенно ценен его вклад в развитие азербайджано - турецких культурных связей. Произведения Т.Бакиханова звучащие не только в Азербайджане, но и за рубежом играют большую роль в музыкальной культуры.

Ключевые слова: композитор Тофик Бакиханов, культура, творчество, международные связи, исполнители.

HÜSEYNOVA Nərminə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
elmi-tədqiqat laboratoriyanın elmi işçisi

AZƏRBAYCAN VƏ TÜRKİYƏ MUSİQİ ƏLAQƏLƏRİ TOFİQ BAKIXANOVUN YARADICILIĞINDA

Xülasə

Bir çox ölkələr arasında beynəlxalq mədəni əlaqələrin təbliğində bəstəkar Tofiq Bakıxanovun çox böyük rolu olmuşdur. Onun Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələrinin inkişafına verdiyi töhfələr xüsusilə qiymətlidir. T. Bakıxanovun təkcə Azərbaycanda deyil, xaricdə də səslənən əsərləri Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin təbliğində böyük rol oynayır.

Açar sözlər: bəstəkar Tofiq Bakixanov, mədəniyyət, yaradıcılıq, beynəlxalq əlaqələr, ifaçılar.

HUSEYNOVA Narmina
Science employee of science-research laboratory
of the BMA named after U.Hajibeyli

MUSICAL CONNECTIONS OF AZERBAIJAN AND TURKEY IN ART OF TOFIQ BAKIKHANOV

Summary

Composer Tofiq Bakikhanov played a huge role in promoting international cultural ties between many countries. His contribution to the development of Azerbaijani-Turkish cultural ties is especially valuable. The works of T. Bakikhanov, which you can hear not only in Azerbaijan, but also abroad, play an important role in the promotion of Azerbaijani musical culture.

Keywords: composer Tofiq Bakikhanov, culture, creativity, international connections, performers.

XƏLİLOVA Aynur
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın "Fortepiano, orqan və klavesin" kafedrasının dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

G.ƏNNAĞIYEVANIN İFAÇILIQ FƏALİYYƏTİNDƏ MÜASİR MUSİQİNİN TƏBLİĞİ VƏ TƏFSİR MƏQAMLARI

Fortepiano ifaçılığı sənəti – uzun əsrlərdən öncə təşəkkül tapan və mənşə etibarilə Avropa ənənələri ilə sıx bağlı olan mədəniyyət növüdür. İki yüzillikdən artıq tarixə malik bu sənət sahəsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətində XIX əsrin sonundan başlayaraq öncə musiqi məişətində, daha sonra peşəkar müstəvidə təmsil olunmağa başladı. XX əsrdə bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkülü milli ifaçılıq, pedaqoji məktəblərinin də püxtələşməsinə, milli musiqi mədəniyyətinin layiqli simalarına çevrilmiş neçə-neçə ifaçı nəslinin yetişməsinə bilavasitə təkan oldu. Azərbaycan pianoçularının geniş fəaliyyəti XX əsrin ortalarından etibarən özünütəsdiq mərhələsinə qədəm qoyaraq, ifaçılıq sənətinin yeni, özgün, parlaq səhifəsini yaratdı. Çağdaş dövrümüzdə də müxtəlif nəsillərə mənsub milli ifaçılıq məktəbinin yetirmələri Azərbaycan piano sənətinin nailiyyətlərini, zəngin təcrübəsini dünya arenasında uğurla nümayiş etdirirlər. Müxtəlif illərdə, fərqli auditoriya qarışısında çıxış edən Azərbaycan pianoçuları musiqişünaslar, tənqidçilər tərəfindən yüksək peşəkarlıq və zövq, parlaq artistizm, nizamlı, dəqiqliyə köklənmiş çalğı, intellektual səviyyəli pianizm kimi keyfiyyətlərlə səciyyələnən ifaçılar kimi dəyərləndirilmişlər.

Müasir dövrümüzdə türk xalqlarının mədəni əlaqələri, qarşılıqlı əməkdaşlığı, müxtəlif fəaliyyət sahələrində təcrübə mübadiləsi müxtəlif proqramlar, elmi-tədqiqat konfransları çərçivəsində reallaşdırılır. Bu kimi vacib tendensiya musiqi təhsili sahəsindən də yan keçməmişdir. Milli ifaçılıq məktəbimizin zəngin və dəyərli təcrübəsini Türkiyədə layiqincə təmsil edən musiqiçilərimizin fəaliyyəti bu baxımdan xüsusi çəkiyə malikdir. On Dokuz Mayıs Universitetinin professoru, istedadlı, yenilikçi, açıq təfəkkürlü və parlaq pianoçu-pedaqoq G.Ənnağıyeva bu qəbildən olan musiqiçilərimizdəndir.

Dünyanın nüfuzlu konsert salonlarında, festival və əhəmiyyətli musiqi tədbirlərində uğurla çıxış edən, milli piano məktəbinin istedadlı, fərdi dəst-xəttə malik pianoçularından olan Gülşən Ənnağıyevanın ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyəti öz yanaşma cəhətlərinə, ələlxüsus, yaradıcılıq axtarışlarının özünəxas həll yollarına görə maraq kəsb edir. G.Ənnağıyevanın sərf etdiyi ciddi əmək, tətbiq etdiyi yeni yanaşma üsulları, təfsir işində innovativ tapıntıları ifaçılıq sənətinə yeni aspektdən nəzər yetirmək zərurətini aktuallaşdırır.

Milli piano məktəbinin müasir nəslinin nümayəndəsi, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti, OMU Dövlət Konservatoriyası, Musiqi bölümünün professoru G.Ənnağıyeva Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, professor Elmira Səfərovanın xələfi olaraq, öz səhnə və pedaqoji fəaliyyətində müəlliminin ifaçılıq ənənələrini layiqli şəkildə yaşadaraq davam etdirir. G.Ənnağıyeva pedaqoji karyerasını Bakı Musiqi Akademiyasının İxtisas fortepiano kafedrasında başlamış, bir neçə nəsil gənc pianoçuların püxtələşməsində müstəsna xidmətləri olmuşdur. G.Ənnağıyeva müasir musiqinin ən fəal təbliğatçıları sırasındadır. Pianoçu nəinki Azərbaycanda, həmçinin, ölkəmizin hüdudlarından kənarda da tanınır. Bakı Musiqi Akademiyasının məzunu Almaniya, Gürcüstan, Daniya, Litva, Latviya, Meksika, Rusiya, Türkiyə, Tunis, Ukrayna, Özbəkistan, Fransa kimi dövlətlərin mötəbər konsert salonlarında çıxış edərək,

dinləyicilər tərəfindən hərarətlə alqışlanır, hər bir çıxışı həqiqi musiqi bayramına çevrilir. Pianoçu 2003-cü ildə Azərbaycanın Tanınmış Qadınları beynəlxalq layihəsinin qalibi olmuş, 2004-cü ildə iki konsertindən yazılmış kompakt diskləri işıq üzü görmüşdür – "The theatre of the music and paintings", "Fusions". Musiqi ifaçılığı sahəsində əldə etdiyi nailiyyət və xidmətlərinə görə Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti fəxri adına layiq görülmüşdür.

G.Ənnağıyeva repertuarına üslub və janr rəngarəngliyini təmsil edən əsərlər daxil edir. Onun İ.S.Bax musiqisini fəlsəfi interpretasiyası, klassik bəstəkarların ifasında dramaturji aydınlıq və bütövlük, F.Listin əsərlərinin poetik-ehtiraslı təfsiri güclü təsir qüvvəsinə malik olaraq yaddaşlarda dərin iz buraxır. E.Denisov, A.Vustin, V.Yekimovski, N.Mirişli, Y.Vorontsov, F.Qarayev, A.Əzimov, İ.Hacıbəyov, R.Həsənova, E.Mirzəyevin əsərləri pianoçunun interpretasiyasında yeni yaradıcı tapıntıların, yüksək sənət nümayişinin bariz nümunəsidir.

Fərəc Qarayevin fortepiano ilə orkestr üçün konserti G.Ənnağıyevanın ifaçılıq sənətində maraqlı təfsir həllini tapmış əsərlərdəndir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu konsert ilk dəfə 1973-cü ildə Cahangir Qarayevin (R.Atakişiyevin sinfi) ifasında səslənmişdir.

G.Ənnağıyevanın ifasında F.Qarayevin fortepiano konserti maraqlı baxış bucağından təfsir olunaraq, yeni həyat qazanmış oldu. Müasir musiqi ədəbiyyatının bu şah əsərinin interpretasiyasında pianoçu klassik, bitkin ifa konsepsiyası yaradaraq, həqiqi sənət nümayiş etdirməyə nail olmuşdur. Konsertin hər üç hissəsinin dramaturji xətt üzrə inkişafı məharətlə təcəssüm etdirilmişdir. Konsertin polifonik materialı pianoçunun ifasında aydın və şəffaf səslənir, frazalama isə əsas etibarilə hər bir səs planının dəqiq ifadəsi, rəvanlığı çərçivəsində, müxtəlif səs qatlarının dolğun, zəngin istifadəsi və qarşı qoyulmasına əsaslanır.

G.Ənnağıyevanın ifaçılıq sənəti arxitektonik tənasüblük, qrafik dəqiqlik, Bax üslubuna xas plastika, yüksək səs mədəniyyəti ilə səciyyələnir. Pianoçunun ifa üslubu intellektual formanın emosional məzmunla sintezini təşkil edir. Burada klassik ciddilik artistik pafosla, emosional təmkinlik hisslərin səmimiliyi ilə, lirik zərafət fəlsəfi xəyalpərəstliklə həmahəng səsləşir.

Dinləyicini ilk öncə pianoçunun ifaçılıq mədəniyyəti heyrətləndirir, belə ki, bu mədəniyyət interpretasiya prosesinin hər məqamında təzahür edir. Yüksək intellektə əsaslanan mükəmməl bədii zövq, əsrarəngiz çalarlar palitrası, ifa strategiyası, texnika, sənətkarlıq və artistizm özünü ən mükəmməl şəkildə bəlli edir. Mahiyyət etibarilə, G.Ənnağıyevanın ifaçılıq və səhnə mədəniyyəti zərif ölçü duyumu, harmonik tarazlığı təxmin edir ki, bu həm istedad, həm püxtələşmiş ustalıq, həm təxəyyül gücü və həm də zövq əndazəsini özündə ehtiva edir. İstedadlı pianoçunun ifa mədəniyyəti həm musiqiçi timsalında, həm təfsir üslubunda, həm fərqli cərəyanlara məxsus əsərlərin və janrların ifasında, həm səhnə artistizmində, o cümlədən, royal arxasında musiqi fikirlərini çatdırma tərzində intellektual və emosional tandemin ifadəsində özünü aydın şəkildə büruzə verir.

G.Ənnağıyevanın bitkin, kamil, mükəmməl ifaçılıq sənəti özündə sənətkar və ustad istedadını sintez edir, ifasının yüksək estetik tövrü və gəncliyə xas səmimiyyəti ilə dərin təəssürat oyadır.

Bununla yanaşı, istedadlı pianoçunu müasir musiqinin ən fəal və parlaq təbliğatçısı adlandırsaq yanılmarıq. Müasir fortepiano ədəbiyyatına yaxından bələd olması, musiqi aləminin yeniliklərini, mütərəqqi təmayüllərini öz ifaçılıq fəaliyyətində ardıcıl şəkildə izləməsi, novator bəstəkarların əsərlərinə və yazı texnikasına maraq pianoçunun bütün yaradıcılıq yolunun ana xəttini təşkil edərək, onun tərəqqipərvər, proqressiv düşüncəli ifaçı olduğuna dəlalət edir. Fortepiano ədəbiyyatının yeniliklərinə məxsusi diqqət ayıran G.Ənnağıyeva bir çox müasir Azərbaycan və əcnəbi bəstəkarların əsərlərinin ilk ifaçısıdır. O, bu və ya digər bəstəkarın uğur əldə etməsini gözləməyərək, ilklərə imza atır, müasir fortepiano əsərlərinin təbliğinə fəal surətdə səy göstərir. Bir çox müasir bəstəkarlar pianoçunun simasında nəinki anlayışlı musiqiçi, hətta gerçək müəllif-ifaçı həmrəyliyi tapmağa müvəffəq olurlar. Məhz bu kimi cəhətlər pianoçunun musiqi ifaçılığı sənətini daim inkişafda olan yaradıcı proses kimi dəyərləndirdiyini isbatlayır.

G.Ənnağıyeva öz fəal, səmərəli ifaçılıq fəaliyyəti ilə sənət camiyəsində müasir musiqinin fəal təbliğatçısı kimi sanbal və yüksək ad qazanmağa nail olmuşdur. O, royala son dərəcə əhəmiyyətli məramı ifadə etmək, nəql etmək, dinləyiciyə ismarış ünvanlamaq üçün yanaşır. Müasir bəstəkarlaın yaradıcılığına həqiqi maraq göstərərək, onların yenilikçi sənəti, müasir zamanla səsləşən ifadə üsulları ilə yaradıcı təmas qurur, ən mürəkkəb yazı üslubunun, fakturanın öhdəsindən məharətlə gəlməyə müvəffəq olur.

G.Ənnağıyevanın ifaçılıq sənəti bədii-yaradıcı özünəməxsusluğu ilə yanaşı, hər bir çıxışında aydın təzahür edən konsepsiya, mübaliğəsiz artistizm, dinləyicini yüksək səriştə və ustalığı ilə heyrətləndirmək

bacarığı, auditoriya ilə emosional təmas və kommunikasiya qurmaq cəhətləri ilə yadda qalır. Onun hər bir əsərin təfsir prosesində yanaşma mövqeyi hiss və idrakın, həyəcan və anlayışın, təxəyyül və fəhmin ayrılmaz birliyinə dayaqlanır.

Musiqi tənqidçiləri çox zaman G.Ənnağıyevanın yaradıcı şəxsiyyətinin tamlığını, yekparəliyini vurğulayırlar. Onun ifaçılıq sənəti musiqi ifadəliliyi baxımından sənətkarlığın yüksək zirvəsini fəth edərək, özgündür. Pianoçunun fərdi dəst xətti ifaçılığının son dərəcə intellektual olması ilə səciyyələnir. Lakin, bu intellektual yanaşma emosional coşqu və intuisiyaya arxalanan hissiyatlılığı qətiyyən istisna etmir, əksinə, bu cəhətlər bir-birini münasib qaydada tamamlayır. Bu baxımdan emosiyaların intizamı pianoçunun təfsir etdiyi əsərlərin bədii təsir qüvvəsini daha da qüvvətləndirmiş olur. Hiss, intellekt və texniki potensialın özünəməxsus və incə ahəngi pianoçunun ifaçılığına xas xüsusiyyətlərdir. Belə ki, pianoçunun ifaçılıq məharəti həssas musiqi duyumu, cilalanmış, mükəmməl texnikası, yüksək bədii zövqü, forma bitkinliyi, çalğı üslubunun konstruktiv aydınlığı kimi xassələri ilə səciyyələnir. Geniş repertuara malik musiqiçinin təfsirində bir tərəfdən xırdalıqlara, detallara müfəssəl diqqət müşahidə olunursa, digər tərəfdən romantik ovqat, qətiyyətlik, təpər, intəhasız fantaziya, həssas emosionallıq dərin ifadəsini tapır. Musiqiçinin şərhində əsərin bədii məzmunu məntiqli surətdə çatdırılır, forma, konsepsiya bitkinliyi isə konkret ifa məqsədlərinin (temp, ibarələr, səslənmə, texnika) həlli sayəsində əldə olunur.

Pianoçu hər bir səs üzərində əsaslı surətdə işləyir, ifasında hər bir səs və mövzu keçirişini mənalandırır. Bu baxımdan pianoçu texniki çətinliklər üzərində iş prosesini müvafiq səslənmənin axtarışı ilə əlaqələndirir, yəni, musiqiçi qarşıya qoyduğu konkret bədii məqsədlə bağlı texniki çətinliklərin həll olunma üsullarını tətbiq edir. Pianoçu əsərin təfsir konsepsiyasını hazırlayarkən, hər bir xırdalığı, bütün mətn qeydlərini həm istedadlı musiqiçiyə xas emosional sfera ilə, həm də analitik düşüncəyə sahib, dərin musiqi bilicisinə xas keyfiyyətləri ilə uzlaşdırır. Əsər üzərində analitik iş prosesində bəstəkar məramının dərin qatlarını açmaqla paralel, pianoçu münasib, əsərin bədii ideya məzmununu təhrifsiz ifadə edə biləcək tembr, dinamik boyaları tapmağa müvəffəq olur, intonasiya səlisliyi, şəffaflığı və aydınlığına məxsusi diqqət yetirir.

G.Ənnağıyevanın uğurlu səhnə fəaliyyətinin ən önəmli cəhətlərindən biri də güclü özünənəzarətin, emosional dayanıqlığın olmasıdır. Ciddi, ifa üsulları, məzmun tərtibatı baxımından çox mürəkkəb əsərlərin, geniş repertuarın səhnədə mükəmməl, kamil ifası həm təbiətin bəxş etdiyi istedadın, həm də yüksək intizamın, konsentrasiya bacarığının, disiplin kimi çox önəmli şəxsi keyfiyyətlərin nəticəsi kimi qiymətləndirilə bilər.

G.Ənnağıyevanın sadalanan səriştə və keyfiyyətləri onun kreativ, istedadlı təbiətinin mahiyyətini sərgiləyir. G.Ənnağıyevanın özünə qarşı yüksək tələbkarlığı, məsuliyyəti, qeyri-adi səhnə xarizması, proqram seçimində konseptual mövqeyi gənc nəsil musiqiçiləri üçün örnək və peşəkarlıq nümunəsidir.

Müasir dövrdə görkəmli Azərbaycan pianoçuları milli ifaçılıq və bəstəkarlıq məktəblərini təbliğ etmək istiqamətində əsaslı işlər görür, zəngin mədəniyyətimizi tanıtmaq, şöhrətləndirmək kimi mühüm missiyanı həyata keçirirlər. Bəllidir ki, Azərbaycan fortepiano ifaçılığı məktəbi həm rus, həm də Qərbi Avropa piano məktəbləri ilə sıx bağlarla əlaqəlidir. Digər piano ifaçılığı məktəblərinin təsiri altında formalaşan musiqiçilərimiz milli ifaçılıq ənənələrimizə sadiq qalır, fərqli müsabiqələr, festivallarda Azərbaycan fortepiano məktəbini layiqli şəkildə təmsil edir, bəstəkarlıq məktəbimizin nailiyyətlərini təbliğ və təşviq edirlər. Məhz bu səbəbdən yüksək peşəkarlığı ilə seçilən, dünya səviyyəsində rəqabət aparan musiqiçilərimizin fəaliyyəti, milli piano ifaçılığı məktəbinin uğur və nailiyyətlərinin ifaçı-musiqişünaslığın tədqiqat predmeti olması, gələcək nəsillərə ötürülməsi musiqi elminin ümdə vəzifələrindəndir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Seyidov T. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti. Bakı, Təhsil Nəşriyyatı, 2016, 335 s.
2. Коган Г.М. Вопросы пианизма. Сов.композитор, 1968.
3. Либерман Е.Я. Творческая работа пианист с авторским текстом Музыка, 1973.
4. Малиновская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Музыка, 1990.
5. https://www.trend.az/tags/12956/

Xülasə

Təqdim olunmuş məqalə Azərbaycan fortepiano ifaçılığı məktəbinin parlaq siması, istedadlı pianoçu Gülşən Ənnağıyevanın ifaçılıq fəaliyyətinə həsr olunmuşdur. Müəllif G.Ənnağıyevanın milli piano ifaçılığı məktəbinin inkişafına verdiyi əvəzsiz töhfələri, əldə etdiyi nailiyyətləri, onun iş prinsiplərini işıqlandırılır. A.Xəlilova istedadlı pianoçunun müasir musiqinin təbliğində rolunu, fortepiano əsərlərinin təfsirinə yanaşma mövqeyini təhlil edir.

Açar sözlər: piano ifaçılığı, müasir musiqi, təbliğ, təfsir, peşəkarlıq, sənət.

ХАЛИЛОВА Айнур
БМА им. У.Гаджибейли
доцент кафедры «Фортепиано, орган и клавесин»,
доктор философии по искусствоведению

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Г.АННАГИЕВОЙ И ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Резюме

Представленная статья посвящена исполнительской деятельности Г.Аннагиевой, яркой и талантливой представительницы азербайджанской фортепианной школы. Автор освещает принципы работы Г.Аннагиевой, а также её достижения, неоценимый вклад в развитие национальной пианистической школы. Автор исследует подход талантливой пианистки к интерпретации музыкальных произведений и её роль в пропаганде современной музыки.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, современная музыка, пропаганда, интерпретация, профессионализм, искусство.

KHALILOVA Ainur
BMA named after U.Hajibeyli,
Associate Professor of the Department of Piano,
Organ and Harpsichord,
Doctor of Philosophy in Art History

POPULARIZATION OF MODERN MUSIC IN THE PERFORMANCE ACTIVITY OF G.ANNAGIEVA AND ISSUES OF INTERPRETATION

Summary

The presented article is devoted to the piano performing of G.Annagiyeva, a bright and talented representative of the Azerbaijani piano school. The author highlights the principles of G.Annagieva's work, as well as her achievements and invaluable contribution to the development of the national pianistic school. The author reveals the talented pianist's approach to the issue of interpreting musical works and her role in the promotion of modern music.

Key words: piano performing, modern music, propaganda, interpretation, art.

KAZIMLI Gülhüseyn
fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru,
Beynəlxalq Müğam Mərkəzi, tədqiqatçı

İBRAHIMOV Turan
tex.üzrə fəlsəfə doktoru, Caspian Geophysical LLC,
aparıcı reservuar mühəndisi

XANƏNDƏ MƏŞƏDİ MƏHƏMMƏD FƏRZƏLİYEVİN TÜRKİYƏDƏ 33 İLLİK FƏALİYYƏTİ

Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev 1872-ci ildə Şuşada anadan olmuş və Zaqafqaziya, Türkiyə eləcə də bir çox Avropa ölkələrində konsertlər vermiş görkəmli Azərbaycan xanəndəsidir. O, Azərbaycan muğamlarının gözəl ifaçısı kimi xalq arasında böyük şöhrət qazanmışdır.

1906-1912-ci illərdə Məşədi Məhəmməd "Sport-Rekord", "Ekstrafon", "PATE", "Gramophone" firmalarında öz ifalarını qrammofon valına yazdırmışdır. Bu valların xeyli hissəsi Azərbaycan Respublikası Dövlət Səs Yazıları Arxivində, Azərbaycan Dövlət Milli Musiqi Mədəniyyəti Muzeyində və eləcə də xarici ölkələrin səs arxivlərində qorunub saxlanır.

1923-cü ildə Məşədi Cəmil Əmirov tərəfindən Gəncə şəhərinə dəvət edilən xanəndə Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev şəhər musiqi məktəbində muğamatdan dərs deməyə başlayır.1926-cı ildə Rusiyanın bir çox şəhərlərində, Polşa, Almaniya, Fransa, Belçika, İngiltərə, Avstriya, Rumıniya, Türkiyə və İranda

konsertlər verir. 1929-cu ildə Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev yenidən xaricə qastrol səfərinə çıxmış, bir daha Azərbaycana qayıtmamışdır. Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev uzun illər Türkiyənin İstanbul şəhərində yaşamış və 1962-ci ildə dünyasını dəyişmişdir [4, *8-19*, 8, *180-191*].

Son 60 ildə Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev haqqında yazılan tədqiqatlara, kitablara baxsaq əsasən onların xanəndənin Azərbaycanda yaşadığı dövrlə yəni 1929-cu ildə tamamlandığını görürdük. Əlbəttə ki, 1960-cı illərə kimi Məşədi Məhəmmədin Türkiyəyə mühacirəti ilə əlaqədar onun haqqında demək olar ki, heç nə yazılmayıb. Bunun da əsas səbəbi sərhədlərin bağlı olması, əlaqələrin qırılması və sovet rejiminin qorxusu olub.

Son iki ildə Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev Türkiyədə yaşadığı dövr tədqiq edilib və iki kitab halında oxuculara təqdim edilib [5, 6]. Bu iki kitabda onun ailəsi, Türkiyədə 33 illik həyat və fəaliyyəti haqqında dəyərli məlumatlar əldə edilib. Bu işlərin son illər qədər görülə bilməməsinin əsas səbəblərindən biri Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin Türkiyədə adının və soy adının o dövrlərin tələblərinə görə dəyişdirilməsi olub. O, burada Mehmet Farzalı (1933-cü il, "İstiklal" qəzeti, №3, s.4), sonra isə Mehmet Çaylı ad və soyadı ilə yaşayıb, fəaliyyət göstərib [3, 1]. Bu sonuncu ad və 1957-58-ci il İstanbul ünvanı vaxtilə Gəncə Filarmoniyasının direktoru işləyən Şirin Rzayevin musiqi tədqiqatçısı F.Şuşinskiyə məktubunda qeyd edilib: "**Mehmet Çaylı: Bəyoğlu, Ağahamamı, Güllabcı sokak, N.1, İstanbul, Türkiyə" [6, *36*].**

Türkiyədə yaşayan həmyerlimiz, tədqiqatçı Dilqəm Əhmədin səyləri nəticəsində Türkiyə arxivlərindən materiallar tapılmış və hərraclardan bəzi sənədlər satın alınmışdır. Bu əldə edilmiş qəzet məqalələri, reklamlar və afişalar sayəsində Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin Türkiyədə yaratdığı "Qafqaz Azəri Musiqi Heyəti", "Azərbaycan Musiqi Heyəti" haqqında ilk dəfə məlumatlar əldə edilib. Məlum olub ki, Məşədi Məhəmməd Türkiyədə, eləcə də xaricdə, tək muğam, musiqi konsertləri deyil, həm də böyük bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin "Arşın mal alan", ("O olmasın, bu olsun") operettaları və s. böyük həcmli əsərləri səhnələşdirilib. Bu materiallardan aydın oldu ki, Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev Türkiyədə yaşayarkən öz musiqiçilik fəaliyyətindən əl çəkməmiş və uzun illər orada Azərbaycan musiqisini təbliğ etmişdir. 22 nəfərdən ibarət Azərbaycan musiqi heyəti yaradıb və ona rəhbərlik edib. Heyətin konsertmeysteri isə tarzən Məhəmməd Hüseyn Qasım olmuşdur. Onlar Türkiyənin bütün bölgələrində, Misirdə qastrol səfərində olublar. Azərbaycan musiqisini və muğamlarını təbliğ ediblər. Hətta 1949-cu ildə İstanbulun Bəyoğludakı Mulen Ruj (Yeni tiatro) teatrında Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev Şuşalının sənətdə olmağının 50 illiyi ilə əlaqədar tədbir keçirilib və o tədbirdə "Arşın mal alan" operettası oynanılıb. Bunlar hamısı bizim tədqiqat qrupumuzun üzvləri tərəfindən tapıldı. Sadaladığımız faktlar Türkiyədə çıxan o zamanın dövri mətbuatında öz əksini tapıb [3, 6].

Bütün bu məqalələlərlə yanaşı Məşədi Məhəmmədin Türkiyədə yaşadığı dövrdə səs yazılarının da tapılması çox önəmlidir. Hafiz Əhmədovun səyləri nəticəsində xanəndənin Türkiyədə "Odeon" firmasında istehsal edilmiş 3 qrammofon val yazısı "Türk bayrağı" ("Çırpınırdı Qara dəniz"), "Qulu sənə qurban" mahnıları və Üzeyir Hacıbəylinin "Arşın mal alan" operettasından "Çarə nədir, ay xala" aşkar edilmişdir [1, 2, 7]. Bunlar Məşədi Məhəmmədin Türkiyədə bədii fəaliyyətinə kiçik də olsa işıq salır.

EMEKLİ AZERİ SANATKÂRI MEHMET ÇAYLI

(M. Mehmet Ferzalı) nın sanat hayatının 50 nci yıldönümü münasebetile tekmil Azeri sanatkârlarının iştirakile 24/1/949 günü saat 20.30 da

YENİ SES TİYATROSUNDA

«MEŞEDİ İBAT» Opereti

temsil edilecektir. Biletler Yeni Ses Tiyatrosu gişesinde satılmaktadır.

Şəkil 1. Mehmet Ferzalının səhnə həyatının 50-ci ildönümü münasibəti ilə İstanbulda keçirilən tədbir haqqında məlumat. "Cumhuriyyet"qəzeti, №8779, 24.01.1949

Şəkil 2. Azərbaycan Musiqi qrupuna aid afişa. Soldan Mehmet Ferzalı, Leyla xanım, Həmid bəy.

"Çırpınırdı Qara dəniz" mahnısının sözləri 1914-cü ildə Əhməd Cavad tərəfindən yazılıb. Qəribəsi odur ki, Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev bu mahnının ruhunu saxlasa da birinci bənd istisna olmaqla sözlərini demək olar ki, dövrünə, öz nostalji hissilərinə uyğun dəyişmiş, çox hissəsini Azərbaycana aid edərək daha vətənpərvər versiyaya imza atmışdır. "Qara dəniz aşmaz-daşmaz, unudulmaz Gəncə-Xaçmaz" və "Qəlbimizdə iman dolu, Azərbaycan Turan yolu, düşmanları yurdundan qov, ey qəhrəman Türkün oğlu" oxuyarkən daha çox Turançılıq-Türkçülük ideyalarını təbliğ etmişdir. Bu mahnının sözlərini müqayisəli şəkildə aşağıda gətirmişik:

Əhməd Cavadın orjinal versiyası

Çırpınırdı Qara dəniz
Baxıb Türkün bayrağına!
"Ah!..." deyərdim, heç ölməzdim,
Düşə bilsəm ayağına.

İncilər tök, gəl yoluna,
Sırmalar səp sağ, soluna!
Fırtınalar dursun yana,
Salam Türkün bayrağına!

Ayrı düşmüş dost elindən,
İllər var ki, çarpar sinən!..
Vəfalıdır gəldi, gedən,
Yol ver Türkün bayrağına!

"Həmidiyyə" o Türk qanı!
Heç birinin bitməz şanı!
"Kazbek" olsun ilk qurbanı!
Heyran Türkün bayrağına!

Dost elindən əsən yellər,
Bana şer, salam söylər.
Olsun Turan bütün ellər
Qurban Türkün bayrağına!
Yol ver Türkün bayrağına!

Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin oxuduğu versiya

Çırpınardı Qara dəniz
Baxıb Türkün bayrağına!
"Ah!..." dediyim, heç ölməzdim,
Düşə bilsəm ayağına.

Şanlı Türkün bayrağını,
Qafqazlarda açacayıq.
Qara dəniz aşmaz-daşmaz,
Unudulmaz Gəncə-Xaçmaz.

Dost elindən əsən yellər,
Bizə şirin salam söylər.
Olsun Türkün bizim ellər,
Qurban Türkün bayrağına.

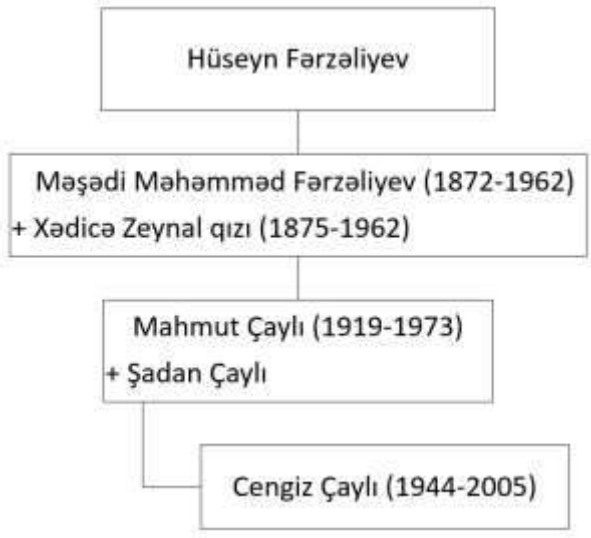
Olsun Qafqaz bütün qurban,
Türkün qurban bayrağına.
Tufan kimi coşacayıq,
Türklüyü yaşadacayıq.

Türk milləti müstəqildir
Daha zəncirə yaklaşmaz!
Türk əsgəri qəhrəmandır,
Daha zəncirə yaklaşmaz!

Qəlbimizdə iman dolu,
Azərbaycan Turan yolu.
Düşmanları yurdundan qov
Ey qəhrəman Türkün oğlu.

İki duet formasında oxunmuş "Qulu sənə qurban" mahnısı və Üzeyir Hacıbəylinin "Arşın mal alan" operettasından "Çarə nədir, ay xala" kiçik parçası Məşədi Məhəmmədin səsini bizə yaxınlaşdırır. Onun səsinin, ifa tərzinin Azərbaycandakı fəaliyyəti dövründəki şəkildə qaldığının şahidi oluruq. Əlbəttə, qadın tərəf-müqabilinin oxunuşundakı xüsusi şivə heç də uyğun alınmır və sanki Məşədi Məhəmmədin səs valına kölgə salır. Amma nə etmək olardı, o dövrdə orada olan tərəf-müqabil seçimi, xüsusən də qadın xanəndə seçimi çox güman ki, böyük olmayıb. Bu xüsus başqa vaxtlarda da mövcud olmuşdur. "İstiqlal" qəzeti heyət haqqında bir-iki cümləlik tənqidə də yer verib. Aktyorların hamısının azərbaycanlı olmasını və əsərdə şivə daxil hər hansı bir dəyişiklik edilməməsini tövsiyə edib."[3, *4*]

İkinci mühüm tapıntı 2023-cü il iyul ayında Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin oğlu və nəvəsinin İstanbulun Feriköy qəbirstanlığında məzarlarının yerinin təsbit edilməsidir. Burada aydın olur ki, Məhəmməd Fərzəliyevin və xanımı Xədicə Zeynal qızının məzarları həmin qəbiristanlıqda olmalıdır, lakin yerləri qeyb olub. Buna baxmayaraq, Dilqəm Əhmədlə Gülhüseyn Kazımlının Mahmut Çaylı və Çingiz Çaylının qəbirlərini tapması mənəvi cəhətdən çox önəmli bir nöqtə və təqdirə layiq bir əməldir.



Şəkil 3. Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin əldə edilmiş məlumatlar əsasında tərtib edilmiş şəcərəsi

Məhəmməd Fərzəliyev Türkiyədə Mehmet Ferzalı və ya Mehmet Çaylı ailəsi haqqında tapılan məlumatlar onun ilk şəcərəsini tərtib etməyə imkan verir. XIX əsrin olan "Kameral təsvirlər" (1844, 1873, 1886) vasitəsi ilə onun Şuşadakı digər qohumlarını tapmağa və şəcərəni genişləndirmək cəhdimiz davam edir. Müəyyən maraqlı məlumatlar əldə edilib. Lakin Məşədi Məhəmmədin qohumları haqqında yeni məlumatların digər mənbələrlə təsdiqlənmə prosesi hələ tamamlanmayıb.

İstanbulda yaşayan həmyerlimiz, Xoyskilər ailəsindən Kərim Xan Xoylu Mehmetzadə (Fətəli xan Xoyskinin qardaşı Hüseynqulu bəyin nəvəsi) ilə görüşüb onun Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev Şuşalı ilə bağlı xatirələri əldə etdik: "Azərbaycan gecələrində və 28 may tədbirlərində Məşədi Məhəmməd əmi əlində dəfi ilə "Segah" üstündə mahnılar oxuyardı. Xüsusilə, Üzeyir Hacıbəylinin "Arşın mal alan" və "O olmasın, bu olsun" əsərlərindən qısa muğamlar oxuyardı. Əlimərdan bəy Topçubaşovun qızı Sara xanımın əri Əliəşrəf bəyin Beyoğlundakı "Yeni Ses Tiyatrosu"nda "Azərbaycan gecələri" keçirilirdi. Tarzən Məm-

məd Hüseyn Qasım bəy ilə Məşədi Məhəmməd əmi mütləq bu gecələrdə iştirak edərdilər. O günlərdən təxminən 70-75 il keçib. İndi 86 yaşımı adlamışam. Demək, o zamanlar 13-14 yaşlarında idim.

Doktor Xosrov bəy Sultanov və Şəfi bəy də rəhmətlik Məşədi Məhəmmədin və xanımı Xədicə xalanın xətrini çox istəyirdilər. Bizə gəldiyi zaman möhürünü daim yanında daşıyar, həmişə eyni səccadədə namaz qılardı. Bunları çox yaxşı xatırlayıram. Bir də son illər Məşədi Məhəmməd əminin gözləri çox zəifləmişdi. Hətta vəfatından bir-iki il əvvəl, demək olar ki, heç görmürdü. Gözündə qlaukoma xəstəliyi vardı. Təəssüf ki, o zamanlar bu xəstəliyin müalicəsi yox idi.

Oğlu Mahmud məndən 20-25 yaş böyük idi. Çox yaxşı elektrik ustasıydı. Bütün azərbaycanlı mühacirlərin elektrik işlərini o görürdü. Bir türk xanımla evlənmişdi. Çingiz adında oğlu vardı. Gənc yaşında öldüyü üçün bir daha onlardan xəbər almadıq".

Məlumdur ki, Azərbaycanda və eləcə də Şərqdə təksəslilik üstünlük təşkil edib. Çoxsəslilik, xor daha çox Avropaya, xüsusən də qədim dövrlər Yunanıstanına xasdır. Qonşularımız gürcülərdə xor nə qədər populyar olubsa belə, Azərbaycanda XX əsrin əvvəlinə kimi demək olar ki, xor sənəti olmayıb. Düzdür dini mərasimlərdə, təziyələrdə mərsiyələr, eləcə də uşaq musiqili oyunlarında, xalq yaradıcılığında əmək mahnılarında xor – çoxsəslilik az da olsa, mövcud olub.

Azərbaycanda xorun inkişafında dahi Üzeyir Hacıbəylinin xüsusi xidmətləri olub. O, öz opera və operettalarında xora yer verib. Bu da ifaçılarımız və xalq təfərindən rəğbətlə qarşılanıb.

XX əsrin əvvəllərində hələ Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin Azərbaycanda yaşadığı dövrdə "PATE" və "Sport-rekord" firmasında yazdırdığı qrammofon vallarının siyahına baxdıqda [2,3] onun 11 xorda oxuduğu və səsini vala yazdırdığı məlum olur. Bu xorda onunla birgə həmkarları Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Davud Səfiyarov da oxuyub. Onları tarzən Qurban Pirimov və kamançaçı Saşa Oqanezaşvili müşayiət edib. Cədvəl 1-dən göründüyü kimi, 10 xor "PATE", 9 xor isə "Sport-rekord"da qrammofon valına yazdırılıb. Bunlardan 8 xor hər iki firmada yazılıb. "Sport-rekord" kataloqunda xor kollektivinin fotosu da verilib.

Cədvəl 1. Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin oxuduğu xorların siyahısı

Sıra N	Fonosənədin adı	"PATE" firmasının istehsal N	"Sport-rekord" firmasının istehsal N
1	"Söylə bir görək"	29937	50091
2	"Eşqin atəsi"	29982	50096
3	"Məşədi İbad"	29983	
4	"Kəbin xoru"	29984	50552
5	"Vətən şərqisi"	29985	50092
6	"Mən bir türkəm"	29986	50090
7	"Tello"	29987	50094
8	"Gülə-gülə"	29988	50095
9	"Millət" təsnifi	29989	50093
10	"İstərsə"	29990	
11	"Şəbi hicran"		50097

Cədvəldən göründüyü kimi, "Söylə bir görək", "Məşədi İbad", "Kəbin xoru", "Şəbi hicran" kimi ifalar elə Üzeyir Hacıbəylinin opera, operettalarından olan xorlardır.

Yuxarıdakı məlumatlardan da göründüyü kimi Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin Türkiyədəki fəaliyyəti zamanı da o, Üzeyir bəyin əsərlərinə daima müraciət edib və bunlarda duet və xor parçaları oxuyaraq bununla Azərbaycan xor sənətinə böyük töhfələr verib.

Beləliklə bu qənaətə gəlmək olur ki, Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin Türkiyədə 33 illik həyatı dövründə fəaliyyəti Azərbaycan musiqisinin Türkiyə və ondan xaricdə təbliğinə böyük töhfə vermişdir. Onun bu dövrünün öyrənilməsi Türkiyə-Azərbaycan musiqi tarixi üçün önəmli məsələdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azeri Musiki Heyeti. "Çare Nedir Ay Hala" (Taş Plak Arşivi). "Odeon Türkiye". https://www.youtube.com/watch?v=COnpjY9uL9M
2. Azeri Musiki Heyeti. " Kulu Sana Kurban" (Taş Plak Arşivi). "Odeon Türkiye". https://www.youtube.com/watch?v=EHzyI3ctaQQ

3. Əhməd D. 1932-ci ildə Misirdə konsert verən musiqi heyətimiz. 4 Aprel 2020-ci il. Hüseynoğlu S. Məşədi Məmməd Fərzəliyev / Bakı:Şərq-Qərb, 2017. - 120 s.
4. Kazımlı G. Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev - Son nöqtədən sonra... / Bakı. "Azərbaycan Nəşriyyatı" MMC, 2023. - 70 s.
5. Kazımlı G. Salam, Məşədi / Bakı. "Azərbaycan Nəşriyyatı" MMC, 2022. -110 s.
6. Mehmet ve Tarzan Hüseyin Beyler. "Türk Bayrağı" (Taş Plak Arşivi). "Odeon Türkiye". https://www.youtube.com/watch?v=B5qSuAVBn08
7. Şuşinski F. Azərbaycanın xalq musiqiçiləri / red. T. Əhmədov, Bakı: Yazıçı, 1985. - 480 s.

Xülasə

Şuşalı məşhur Azərbaycan xanəndəsi Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev (1872-1962) 1929-1962-ci illərdə Mehmet Ferzalı – Mehmet Çaylı adı ilə Türkiyədə yaşamış, musiqi və bədii yaradıcılıqla məşğul olmuşdur. Araşdırmalar əsasında onun atası və övladlarının adları müəyyən edilib, onun və ailə üzvlərinin İstanbulda dəfn olunduğu qəbiristanlıq aşkar edilib. Onun Türkiyədə 33 illik yaşamı dövründə haqqında yazılmış məqalələr, təşkil edib rəhbərlik etdiyi "Qafqaz Azəri Musiqi Heyəti", "Azərbaycan Musiqi Heyəti" və onların fəaliyyətini nəzərə çatdırır. Bundan əlavə Məşədi Məhəmmədin Türkiyədə "Odeon" firmasında istehsal edilmiş 3 qrammofon val yazısının surəti əldə edilib. Müğənninin bu yazıları təhlil edilib. Onun Türkiyədəki ifaları və fəaliyyətinin Azərbaycan musiqi və xor sənətinin təbliği və inkişafına böyük töhfə verdiyi göstərib.

Açar sözlər: Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev, Mehmet Ferzalı, Mehmet Çaylı, "Qafqaz Azəri Musiqi Heyəti", "Azərbaycan Musiqi Heyəti", xanəndə, muğam, qrammofon valları, Şuşa

КАЗЫМЛЫ Гюльгусейн
доктор философии по философии,
Международный центр мугама, исследователь

ИБРАГИМОВ Туран
кандидат технических наук, ООО «Каспийская геофизика»,
ведущий инженер-разработчик

33-ЛЕТНЯЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕВЦА МЕШАДИ МОХАММЕДА ФАРЗАЛИЕВА В ТУРЦИИ

Резюме

Известный азербайджанский певец Машади Магомед Фарзалиев (1872-1962) из Шуши в 1929-1962 годах жил в Турции под именем Мехмет Ферзалы - Мехмет Чайлы и занимался музыкальной и художественной деятельностью. На основе исследований установлены имена его отца и детей, кроме того найдено кладбище в Станбуле, где были похоронены он и члены его семьи. В написанных о нём статьях за 33 года проживания его в Турции, упоминаются организованные и руководимые им «Кавказская азербайджанская музыкальная группа» и «Азербайджанская музыкальная группа», а также их деятельность. Кроме того, была найдена копия трех граммофонных записей Машади Мохаммеда, произведенных компанией «Одеон» в Турции. Эти записи певца были проанализированы. Показано, что его выступления и деятельность в Турции, внесли большой вклад в пропаганду и развитие азербайджанской музыки и хорового искусства.

Ключевые слова: Мешади Мухаммад Фарзалиев, Мехмет Ферзали, Мехмет Чайли, «Кавказский азербайджанский музыкальный коллектив», «Азербайджанский музыкальный коллектив», певец, мугам, граммофонные валы, Шуша.

KAZIMLI Gulguseyn
Ph.D International Mugham Center, researcher

IBRAGIMOV Turan
Candidate of Technical Sciences, Caspian Geophysics LLC,
Lead Development Engineer

SINGER MASHADI MOHAMMAD FARZALIYEV'S 33-YEAR ACTIVITY IN TURKEY

Summary

The famous Azerbaijani singer Mashadi Magomed Farzaliyev (1872-1962) from Shushi lived in Turkey in 1929-1962 under the name Mehmet Ferzali – Mehmet Chayli and was engaged in musical and artistic activities.

Based on research, the names of his father and children were established, and a cemetery was found in Istanbul where he and his family members were buried. In the articles written about him during the 33 years of his residence in Turkey, the "Caucasian Azerbaijani Music Group" and "Azerbaijan Music Group" organized and led by him, as well as their activities, are mentioned.

In addition, a copy of three gramophone recordings of Mashadi Mohammed, produced by the Odeon company in Turkey, was found. These recordings of the singer were analyzed. It is shown that his performances and activities in Turkey made a great contribution to the promotion and development of Azerbaijani music and choral art.

Key words: Mashadi Muhammad Farzaliyev, Mehmet Ferzali, Mehmet Chayli, "Caucasian Azerbaijani musical group", "Azerbaijani musical group", singer, mugham, gramophone walls, Shusha.

İSMAYILZADƏ Nuridə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
elmi-tədqiqat laboratoriyasının müdiri,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

MƏMMƏDOVA Gülxar
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

AZƏRBAYCANDA ALƏTŞÜNASLIQ ELMİNİN YARANMA VƏ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİNƏ BİR NƏZƏR

Azərbaycanın qədim və zəngin musiqi mədəniyyəti vardır. Bunu bizə əminliklə soyləməyə Azərbaycan ərazisində qazıntılar zamanı aşkar edilmiş maddi-mədəniyyət nümunələri əsas verir. Hələ eramızdan əvvəl II minillikdə ulu əcdadlarımız bir çox ziynət əşyaları ilə yanaşı, bişmiş gildən, heyvan sümüklərindən, misdən hazırlanmış nəfəs musiqi alətləri hazırlayaraq onları müxtəlif ayinlərin icrası zamanı istifadə etmişdilər. Bu baxımdan Mingəçevir, Naxçıvan, Qədəbəy, Qazax, Gəncə, Bərdə, İsmayıllı və s. Yerlərdə arxeoloji ekspedisiyalardan əldə edilmiş tapıntılar böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Azərbaycan xalqının həyat və məişəti, gündəlik güzaran və əməyi ilə sıx bağlı olan xalq sənəti mühüm yerlərdən birini tutmuşdur. Xalq incəsənətinin tarixi təbiətimiz kimi rəngarəng, dolğun və zəngin olmuşdur. Dünyanın bir neçə muzeylərində Azərbaycan xalq sənətkarlığının bir çox gözəl nümunələri indi də nümayiş edilməkdədir.

Xalq sənətkarlıqda öz qədim tarixi ilə seçilən musiqi alətlərinin hazırlanması ön sıralarda durmuşdur. Məlumdur ki, Azərbaycan ərazisində vaxtı ilə 100-dən artıq musiqi aləti xalq tərəfindən istifadə edilmişdir. Lakin, zaman keçdikcə bir çox qədim musiqi alətləri tarixin ağır sınaqlarından keçə bilməmiş, unudulmuş və dövrümüzə qədər gəlib çatmamışdır. Bəziləri isə 1920-30-cu illərdə bolşeviklərin qadağalarına məruz qalsa da özünəməxsuzluğunu qoruyub saxlaya bilmişdir. Buna misal kimi, alətlərimizin "Şah"ı sayılan tarın başına hansı oyunların açılması hamımıza məlumdur.

Müxtəlif dövrlərə aid rəsmi miniatürlər və neçə-neçə əsrlər yaşamış "Dədə-Qorqud" kimi xalq dastanları, eləcə də Xəqani Şirvani (təq.1126-1199), Nizami Gəncəvi (1141-1209), Məhsəti Gəncəvi (təq. 1089-1181), Nəsimi (1369-1417), Füzuli (1494-1556) və digər görkəmli şairlərimizin poeziya nümunələrində unudulmaqda olan qədim musiqi alətlərinin təsvirləri yaşamaqdadırlar.

Alətşünaslıqda mühüm mərhələ orta əsrlərdə yaşayıb-yaratmış Şərqdə tanınan musiqiçi, alim-musiqişünaslar Səfiəddin Ürməvi və onun davamçısı olmuş Əbdül-Qadir Marağalının elmi əsər və risalələrində musiqi alətlərindəki ifa tərzi və səs düzümü, muğam ifaçılığı, ritm və digər nəzəri problemlərin işlənməsi haqqında ətraflı məlumatların vermələri ilə əlaqədardır. "Səfiəddin Ürməvi (1217-1294) – Azərbaycan musiqişünası, musiqi ifaçısı, bəstəkarı, şairi, xəttatıdır. S.Ürməvi "Kitabül-ədvar" ("Dövrlər və ya dairələr haqqında kitab", 1256) və "Risaleyi Şərəfiyyə" ("Kitabi zadəgan", 1267) risalələrinin müəllifidir" [5, s. 176]. S.Ürməvi həm də virtuoz ud ifaçısı idi, buna görə də o, bir çox əsərlərində simli alətlərin köklənməsi, ifaçılıq bacarığı məsələlərində mükəmməl musiqi alət modeli kimi udu götürmüşdür.

Əbdülqadir Marağalı (1353-1437) – Azərbaycan musiqi nəzəriyyəçisi, bəstəkar və ifaçısı, Şərq ölkələrində görkəmli xanəndə və alim kimi tanınmışdır. Musiqi nəzəriyyəsi sahəsində sələfləri Fərabi, İbn-Sina və Səfiəddin Ürməvinin musiqi nəzəriyyəsində olan elmi nailiyyətlərini inkişaf etdirmişdir. Ə.Marağalı dövrün musiqi praktikasını və nəzəriyyəsini əks etdirən bir sıra risalələrin – "Came əl-Əlhan" ("Melodiyalar külliyatı"), "Məqasid əl-Əlhan" ("Melodiyaların məqsədləri"), "Şərh əl-Ədvar" (Səfiəddin Ürməvinin "Kitabül-ədvar" kitabının şərhi) müəllifidir. Ə.Marağalı məqam və ritmlərin quruluşunu izah etmiş, orta əsr musiqişünaslığında ilk dəfə olaraq 12 əsas məqamdan törəmə 24 şöbə sistemini elmi cəhətdən əsaslandırmış, dövrünün musiqi formalarının (növbə, əməl, bəsit, pişrov və s.) təsvirini vermişdir" [5, s. 60].

Digər əsaslı mənbə kimi, yaxın keçmişimizə aid XIX əsrin ortalarında yaşamış musiqişünas alim Mir Mövsüm Nəvvab Qarabağının 1884-cü ildə "Vüzuh-ül-Ərqam" ("Rəgəmlərin izahı") adlı məşhur əsəri xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Əsərdə Şərq musiqi alətləri, onların yaranması və inkişafı, növləri, quruluşları haqqında maraqlı mülahizələr vardır.

Azərbaycan klassik musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin 20-ci illərdə davamlı fəaliyyəti ilə əlaqədar hər bir musiqi sahəsindəki kimi, xalq çalğı alətlərinin tədqiqi və inkişafında yeni yüksəliş və eyni zamanda "qayıdış" mərhələsi başlamışdır.

XX əsrdə müasir Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin ilk elmi araşdırmaları Üzeyir Hacıbəylinin (Sovet dövründə Hacıbəyov, 1885-1948) adı ilə bağlıdır. Onun xalq çalğı alətlərinin nəzəri əsaslarının işlənilməsində, onların simfonik orkestrdə layiqli yer tutmasında xidmətləri misilsizdir. Üzeyir bəy milli musiqi alətlərini xarakterizə və təsnif etmiş, onların səs sırasını verməklə, inkişaf perspektivlərini müəyyən etmişdir. Tanınmış musiqişünas-orqanoloq S.Abdullayeva "Azərbaycan xalq çalğı alətləri" monoqrafiyasında qeyd etmişdir: "1920-30-cu illərdə "Maarif və mədəniyyət" jurnalında mütəmadi dərc olunan "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər", "Şərq musiqisi və Qərb musiqi alətləri", "Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri", "Azərbaycanda musiqi tərəqqisi" adlı məqalələrində bəstəkar Azərbaycan ənənəvi aləti tara çox diqqət yetirmiş, onu musiqi mədəniyyətimizdə şərq musiqi təhsilinin genişlənməsini təmin edən ən mükəmməl alət hesab etmişdir" [1, s. 138, 6, c. 65]. Ü.Hacıbəyli əsərlərində digər ənənəvi çalğı alətlərimizin də təsvirini vermişdir. Məsələn, kamançanı o, ən melodik alət adlandırırdı. Üzeyir bəyin fikrini elmi əsaslarla təsdiq edən musiqi akustikası ilə məşğul olan alimlərimiz aparılan tədqiqat işlərində bu qənaətə gəliblər ki, yaylı kamança mızrabla çalınan alətdəki kimi 4 fazalı deyil, səsin 5 zəifləmə mərhələsinə malikdir. Və bu tədqiqatlar bir daha Üzeyir bəyin fikrini təsdiqləyir.

Bildiyimiz kimi, Ü.Hacıbəyli tədqiqat işlərində Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təsnifatını verir və onları simli, nəfəs və zərb alətlərinə ayırır. Simli alətləri öz növbəsində – qısasəslilər (yəni mızrabla çalınan) və uzun səslilər (yaylı) kimi fərqləndirir. O, simfonik orkestr alətlərinin tembrlərini Azərbaycan alətləri ilə də müqayisə edir. Dahi bəstəkarımız Avropa alətləri ilə Şərq alətlərinin əlaqəsi məsələsinə baxaraq, ud, tənbur, qanun, rübab, ney, nəfirin qısaca təsvirini verir. Üzeyir Hacıbəyli tarın səs sırasının akustikaya uyğun olaraq səs və lad yüksəkliklərinin quruluşunu nəzəri cəhətdən əsaslandırır. O, xalq çalğı alətlərinin notla ifa etməyin mümkünlüyünü sübut etmək üçün, 1934-cu ildə yazdığı "Mən nə yaradıram" məqaləsində yazır: "Mən tar pərdələrinin düzgün quraşdırılması üzərində illərdirki işləyirəm. İndiyə qədər onların dəqiq yerdə bağlanmasını göstərən heç bir elmi əsaslandırma yoxdur. Hər bir ifaçı onları öz eşitmə qavrayışına uyğun olaraq təyin edir, ona görə də tarın tonları bir-biri ilə üst-üstə düşmür, bu da tədris prosesində müəyyən çətinliklərə səbəb olur. Qarşıma qoyulan vəzifə – səslənmə zamanı tarda alınan hər bir səsin həqiqi miqyasını akustika elminə uyğun olaraq müəyyən etməkdən ibarətdir. Bu temperasiyalı sistemə uyğunlaşdırılmış tarın simfonik orkestrdə tam hüquqlu səslənməsinə və istifadəsinə imkan verir [2, s. 260). Ü.Hacıbəyli 1931-ci ildə notla ifa edən Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin yaradılması ilə onlarda Avropa bəstəkarlarının əsərlərini ifa etmək imkanını yaradır.

Uzun illərdən sonra 2008-ci ildə BMA-da yaradılmış "Musiqi akustikası" elmi-tədqiqat laboratoriyasında ilk dəfə Azərbaycanın ənənəvi alətlərinin musiqi akustikası problemləri ilə ciddi məşğul olmağa başlanmış və bu gün də belə tədqiqatlar davam etdirilir.

Azərbaycanda müasir alətşünaslıq elminin yeni inkişaf mərhələsi XX əsrin 70-80-ci illərə aiddir. Orta əsrlərdə görkəmli musiqişünaslar tərəfindən yazılan əsərlər qədim musiqi alətlər haqqında anlayışı xeyli genişləndirdi, eyni zamanda müasir musiqişünaslıqda yeni bir istiqamətin – orqanologiya sahəsinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Əlbəttə, bir konfrans çıxışı çərçivəsində musiqi alətlərimizin tarixi dövrlər ərzində keçdiyi təkamül yolunu təsvir etmək çətindir. Ancaq çağdaş dövrümüzdə Səadət Abdullayeva, Məcnun Kərimov, Vaqif Əbdülqasımov, Seyran Qafarov, Abbasqulu Nəcəfzadə və başqa alimlərimizin

rolunu mütləq xüsusi vurğulamalıyıq, çünki onların diqqətəlayiq əsərləri bu prosesin praktiki olaraq neçə həyata keçməsinə həsr olunub. Tanınmış musiqişünas – orqanoloq S.Abdullayevanın "Azərbaycan xalq çalğı alətləri" fundamental monoqrafiyası (azərbaycan və rus dillərində), M.Kərimovun "Qədim musiqi alətləri" adlı nəfis tərtibatlı atlası (azərbaycan, rus, ingilis dillərində) və digər alimlərimizin çap olunmuş əsərləri ilə həm kitabxanalarda, həm də internet resurslarında tanış olmaq mümkündür.

Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin tədqiqi və qədim alətlərinin yeni inkişaf mərhələsi 1992-ci ildə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) elmi işlər üzrə prorektoru, professor Gülnaz Abdullazadənin və Akademiyanın rektoru, SSRİ və Azərbaycanın xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəylinin təşəbbüsi ilə iki elmi-tədqiqat laboratoriyasının yaranması və fəaliyyəti ilə birbaşa bağlıdır. Yaradılmış laboratoriyada professor Səadət Abdullayeva və onun davamçısı və doktorantı olmuş Məcnun Kərimovun rəhbərliyi altında laboratoriyanın əməkdaşları Azərbaycanı qarış-qarış gəzərək, müxtəlif muzeylərdə, şəxsi kolleksiyalarda saxlanılan qədim musiqi alətlərini araşdırmış qocaman ifaçılarla görüşmüş, qədim yazıları, miniatür təsvirləri öyrənmişdilər. Rəssamların çəkdiyi eskizlərin əsasında 11 qədim çalğı alətlərimizin bərpası mümkün olmuşdur. Bunun nəticəsində orta əsrlərdə Azərbaycanda geniş yayılmış və unudulmuş qolca qopuz, bərbət, şirvan tənburu və çoğur (alətləri 2022-23-cü ildə yenidən bərpa olunaraq hazırda laboratoriyamızda mövcuddur), rud, rübab, səntur, çəng, nüzhə, çəganə, ney və digər musiqi alətləri bərpa edilmişdir.

Lakin, bugün mən, elmi-tədqiqat laboratoriyasının emalatxanasında 2022-23-cü illərdə bərpa prosesi tamamlanmış iki qədim musiqi alətimiz – rud və Qoşqar rübabı haqqında danışmaq istəyirəm.

Rübab – mizrabla çalınan qədim simli dartımlı musiqi alətidir. O, əksər türksoylu xalqlara məxsus alətdir və onun müxtəlif növlərinə Türkiyədə də rast gəlmək olar. Orta əsrdə Azərbaycanda onun geniş istifadəsi haqqında Nizami, Nəsimi, Füzuli və Seyid Əzim Şirvaninin bir çox klassik əsərlərində təsviri verilmişdir. "X əsrdə yaşamış görkəmli alim Əl-Fərrabiyə görə, rübab qədim mənşəlli Şərq musiqi alətidir. Orta Asiya xalqları arasında müxtəlif növləri "qaşqar rübabı", "tacik rübabı", "uyğur rübabı", "kara-kaplan rübabı" adları ilə çox məşhurdur" [3, s. 68]. XVIII əsrdən başlayaraq rübab Azərbaycanda tədricən unudulmuş və dövrümüzə qədər gəlib çatmamışdır. Onu yenidən həyata qaytaran professor Məcnun Kərimov olub. Lakin quruluşca rübabın çanağının üst hissəsində hər iki tərəfə buynuz formalı çıxıntılar mövcud olmalıdır M.Kərimov rübab alətinə bir qədər dəyişiklik edərək, onu şəkildə göstrdiyimiz formada hazırlayıb. Orqanoloq – alim, professor A.Nəcəfzadə bu alətin Qoşqar-rübabı olduğunu təstiqləyir və alət hal-hazırada xalq artisti Munis Şərifovun rəhbərlik etdiyi Qədim Musiqi Alətləri Dövlət Ansamblının tərkibində istifadə olunur.

Rübab aləti özünə məxsus çanaq və uzun qoldan ibarətdir. Çanağı digər mizrablı çalğı alətləri kimi tut və ya fıstıq, qolu isə qoz ağacından hazırlanır. Çanağın üzünə balıq dərisindən, yaxud mal ürəyi pərdəsindən hazırlanmış üzlük çəkilir. Lakin, biz, üzlüyün həm möhkəm, həm də vizual baxımdan daha qədim alətə oxşamasına görə çanağın üzü üçün keçi dərisindən istifadə etmişik. Qoluna 18 pərdə əvəzinə 22 pərdə bağlamışıq ki, bu da ifa imkanlarının artırılması üçün edilmişdir. Alətin ümumi uzunluğu olduğu kimi 91 sm., çanağın eni 21sm., hündürlüyü isə əvvəlki analoquna uyğun 8 sm. saxlanılıb. Qoşqar Rübab aləti artıq hazırdır və emalatxanamızda qonaqlarımıza nümayiş olunur. Səslənməsi olduqca gözəldir və tarın sısinə çox bənzəyir.

Qədim musiqi aləti rübab

Digər bərpa olunmuş qədim musiqi alətimiz ruddur. Rud qədim simli musiqi alətdir. Orta əsr Azərbaycan şairlərinin əsərlərində təsvir edilmişdir. Əbdülqadir Mərağalı risalələrində rud barədə belə yazır: "Rudxaninin səthinin yarısına kimi dəri çəkilir, qoluna pərdələr bağlanılır və 4 simli olur. Istifadə qaydası qədim uddakı kimidir" [5, s. 177]. Qeyd etməlik ki, həmin alətin çanaq hissəsinin böyük olduğuna görə, qurudulmuş tut ağaçının bütöv, düyünsüz kötüyünün tapılması olduqca çətindir. Taptığımız yaş kötük bir il qurudulduqdan sonra onun içərisinin yonulma mərhələsi başlayır. Bundan sonra isə alətin qalan hissələri və aşıxları hazırlanaraq alətin konstruksiyası tamamlanır.

Usta Musa Yaqubov rud musiqi alətinin üzərində işləyərkən

Rud IX-XVI əsrlərə aid qədim simli musiqi alətidir. Əsasən saray aləti sayılırmış və Azərbaycan ərazisində orta əsrlərdə istifadə olunmuş və risalələrdə təsvir edilmişdir. M.Kərimovun dediyinə görə: "Araşdırmalardan məlum olur ki, rudun ilk nümunələrinin çanağı balqabaqdan, simləri isə ipək sapdan və yaxud bağırsaqdan hazırlanıbmış. Lakin, zaman keçdikcə rudun hazırlandığı materiallar da dəyişiliklər baş verib və alət tut ağaçından hazırlanmağa başlayıb. Başqa simli alətlərdən fərqli olaraq, rudun üzünün yarısı balıq dərisi ilə, qalan hissəsi isə şam ağaçından hazırlanmış deka ilə örtülür. Miniatür rəsmlərdən göründüyü kimi, əvvəllər barmaqla, sonralar isə yumşaq materialdan hazırlanmış mizrabla çalınır" [3, s. 84].

Çanağı tut, qolu və kəllə hissəsi isə qoz və yaxud armud ağacından hazırlanır. Rudun qoluna 12 pərdə bağlanılır. Bəm səsə malik olan alətin səslənməsi udun səsinə çox bənzəyir. Çanaq hissəsi kifayət qədər böyükdür və armudvari formasındadır, uzunluğu 49-50 sm., eni 33 sm., hündürlüyü 17 sm., qolun uzunluğu 28-29 sm. olmalıdır. Dəzgahda oyulması mümkün olmadığından laboratoriyada çalışan usta Musa Yaqubov onu evinə aparıb, yerdə oturmaqla alətin içinin oyulmasını həyata keçirirdi.

Bütün hazırlanma qaydalarına və konstruksiyalarına xüsusiyyətlərinə riayət olunmaqla rud aləti halhazırda hazırdır və biz onu həm qonaqlara, həm də tələbələrimizə təqdim edə bilərik. Qədim alətlərə yenidən müraciət etməyimizin bir neçə səbəbləri vardır ki, onların ən başlıcaları: həmin alətlərin türk xalqlarına mənsub olduğunu göstərməklə onların geniş ictimaiyətə müntəzəm olaraq nümayiş olunmasına nail olmaq, yeni nəsil musiqiçilərin bu alətdə ifasına cəlb etməklə musiqi mədəniyyətimiz nə dərəcədə qədim köklərə malik olmasını göstərməkdən ibarətdir. Hətta bir neçə aləti yenidən bərpa edərək, elmi-tədqiqat laboratoriyasının nəzdində bir ansamblın yaradılması kimi böyük arzumuz da vardır. Əgər yaradacağımız ansambla maraq olsa, onda onun vasitəsi ilə xarici ölkələrdə konsert verməsini və hətta elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşlarının maddi rifahının yaxşılaşdırılması üçün müxtəlif kommersiya layihələrinin həyata keçirilməsi haqqında ciddi düşünürük.

Məlumdur ki, mədəniyyət sahəsində fəaliyyət müəyyən təşkilatlar və müəssisələrin iştirakı ilə həyata keçirilir. BMA isə qeyri-kommersiya təşkilatı olduğu üçün biz, xeyriyyə fondları, müxtəlif firmaları cəlb etməklə maddi dəstəyin almasını planlaşdırırıq (sponsorların köməyini). Çünki mədəniyyət sahəsi maliyyə qurumları ilə nə qədər sıx əməkdaşlıq edərsə,bir o qədər mədəni-tarixi irs qorunar, yaradıcı potensial artar, mədəni həyat inkişaf edər. "Bu və ya digər müəssisənin adını,onun şan-şöhrətini artırmaq üçün sponsorluq, hamilik və xeyriyyəçiliyin rolu böyükdür. Reklam kampaniyalar və aksiyaları musabiqələrsiz, bayramsız, sərqisiz, mədəni proqramlarsız təsəvvür etmək qeyri-mümkündür" [4, s. 27].

Bəli, bütün türkdilli və şərq dövlətlərində qədim musiqi alətlərə maraq olduqca böyükdür.Bunu nəzərə alaraq biz də kollektivimizlə beynəlxalq müsabiqə və festivallarda öz qədim zəngin musiqi mədəniyyətimizi nümayiş və təbliq etmək istəyirik.

Qeyd etməliyəm ki, 2018-ci ildə möhtərəm cənab Prezident İlham Əliyevin kadrların optimallaşdırılmasına dair qərarından sonra, hər sahədə olduğu kimi, Bakı Musiqi Akademiyasında bəzi struktur dəyişiklikləri baş vermişdir. Elmi Şuranın qərarı ilə 3 mövcud elmi-tədqiqat laboratoriyalar birləşdirilərək vahid "Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi və onun yeni istiqamətlərinin tədqiqi: orqanologiya və akustika" adlı elmi-tədqiqat laboratoriyası yaradıldı. Burada qüclü elmi potensiala malik və tanınmış ifaçılardan ibarət kollektiv formalaşıb ki, onlar nəinki Azərbaycanda, eləcə də ölkəmizdən qat-qat uzaqlarda yüksək səviyyədə, istər konfrans və simpoziumlar, istərsə də dünya səhnələrində Azərbaycan musiqi sənətini təbliğ edirlər.

Faktiki materialların araşdırılmasından belə nəticəyə gəlmək olar ki, şifahi xalq ədəbiyyatı, klassik poeziya nümunələri, maddi-mənəvi abidələr, orta əsrlərdən bizə qalmış musiqişünaslıq əsərləri, miniatür sənəti və şəxsi kolleksiyalar Azərbaycanda yayılmış xalq çalğı alətlərinin bərpasıda əsas mənbə kimi istifadə olunmuşdur.

Məqalənin sonunda qeyd etməliyik ki, Azərbaycan 1991-ci ildə müstəqilliyini qazandıqdan sonra orqanologiya elmi daha da sürətlə inkişaf etmiş və istər qədim çalğı alətlərimiz, istərsə də ənənəvi çalğı alətlərimiz yaşayır və dünyada Azərbaycan musiqisini müxtəlif beynəlxalq tədbirlərdə təbliğ və təmsil etməyə davam edirlər.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq musiqi alətləri. Bakı: Elm, 2000-ci il, səh.138
2. Hacıbəyov Ü. Bakı: ANAR, 1985-ci il, səh. 260
3. Kərimov M. Azərbaycan musiqi alətləri. Bakı: Yeni Nəsil, 2009-ci il, səh. 68,84.
4. Məmmədova G. Azərbaycanda musiqi menecmentinin iqtisadi problemləri və onun həlli yolları. Bakı: Mütərcim-2017.s.27.
5. Muğam ensiklopediyası. Bakı: Musiqi dünyası, 2008-ci il, səh.60, 176
6. Узеир Гаджибеков. Библиография. Баку: Элм, 1985-г. стр. 288

Xülasə

Məqalədə, Azərbaycan ərazisində qədim dövrlərdən müasir zamanımıza kimi çalğı musiqi alətlərinin yaranması və keçdiyi inkişaf mərhələlərinə nəzər salınmışdır. Bir çox çalğı alətlərimizin hazırlanmasına dair orta əsrlərin alimlərinin risalələrində kifayyət qədər məlumatlar var ki, onların əsasında XX əsrdə unudulmaqda olan alətlərimiz bərpa olunmuşdur. Burada müxtəlif mənbələrdən tapılmış qədim şərq musiqi alətləri nümunələrinin nəzəri cəhətdən əsaslandırılması və praktiki həyata keçirilməsində professorlar Səadət Abdullayeva və Məcnun Kərimovun xüsusi rolundan bəhs edilir. Eyni zamanda qədim alətlərin bərpasında Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın elmi-tədqiqat laboratoriyasının alimlərinin apardığı tədqiqatlar haqqında da qısa məlumat verilir və hazırda laboratoriyanın emalatxanasında bərpa prosesində olan qədim musiqi alətlərindən olan rud və rübab haqqında geniş məlumat verilir.

Açar sözlər: qədim alətlər, bərpa prosesi, elmi-tədqiqat laboratoriyası, tədqiqat işləri,orta əsrin musiqişünasları, rud, rübab.

ИСМАИЛ-ЗАДЕ Нурида
БМА им. У.Гаджибейли
заведующая научно-исследовательской лаборатории,
доктор философии по искусствоведению, доцент

МАМЕДОВА Гюльхар
БМА им. У.Гаджибейли
доктор философии по искусствоведению

ВЗГЛЯД НА ЭТАПЫ СОЗДАНИЯ И РАЗВИТИЯ НАУКИ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме

В статье рассматриваются этапы формирования и развития музыкальных инструментов на территории Азербайджана с древнейших времён до современности. В трактатах средневековых ученых имеется достаточно сведений об изготовлении многих наших музыкальных инструментов, на основе которых в XX веке были восстановлены наши забытые древние инструменты. Здесь говорится об особенной роли профессоров Саадат Абдуллаевой и Меджнуна Каримова, теоретически обосновавших и добившихся практической реализации найденных из различных источников образцов древних восточных музыкальных инструментов. При этом даётся краткая информация об исследованиях, проведенных учеными в научно-исследовательской лаборатории БМА им. У.Гаджибейли.

Ключевые слова: старинные инструменты, реставрационный процесс, научно-исследовательская лаборатория, средневековые музыковеды, исследовательские работы, руд, рубаб.

ISMAIL-ZADE Nurida
Doctor of Philosophy of art, Associate Professor,
head of research laboratory
BMA named U.Hajibayli

MAMEDOVA Gulhar
BMA named U.Hajibayli
Doctor of Philosophy of art

A LOOK AT THE STAGES OF CREATION AND DEVELOPMENT OF THE SCIENCE OF INSTRUMENTATION IN AZERBAIJAN

Summary

The article discusses the stages of formation and development of musical instruments in the territory of Azerbaijan from ancient times to the present. In the treatises of medieval scholars, there is enough information

about the manufacture of many of our musical instruments, on the basis of which our forgotten instruments were restored in the 20th century. It refers to the special role of professors Saadat Abdullayeva and Majnun Karimov in the theoretical substantiation and practical implementation of samples of ancient oriental musical instruments found from various sources. At the same time, brief information is given about the studies carried out by scientists in the research laboratory of the BMA. U.Hajibayli.

Key words: ancient instruments, restoration process, research laboratory, medieval musicologists, research work, rud, rubab.

ИБРАГИМОВА Айтен
БМА им. У.Гаджибейли
заместитель директора
по научной и методической работе
средней специальной музыкальной Школы-студии,
ведущий научный сотрудник,
доктор философии по искусствоведению

РОМАНС-БАЛЛАДА «АЗЕРБАЙДЖАН» АРИФА МЕЛИКОВА
(как дань к 90-летию выдающегося композитора)

Творчество азербайджанского композитора мирового значения Арифа Меликова охватывает огромное количество произведений, написанных в различных жанрах. Среди них особое место принадлежит балету и симфонической музыке. Но немаловажное значение имеют и его камерно-вокальные и камерно-инструментальные произведения, музыка к спектаклям, кино и мультфильмам.

Среди вокального наследия композитора надо отметить три вокальных цикла на слова турецкого поэта-драматурга Назыма Хикмета, романс-балладу «Азербайджан», песни на стихи различных поэтов. Интересно, что первые два цикла романсов композитор посвятил своей супруге Эсме ханум, а третий цикл – самому Назыму Хикмету, с которым долгие годы их связывала большая дружба.

В статье рассматривается романс-баллада «Азербайджан» для меццо-сопрано, написанный в 1995 году на слова Алмаса Илдырыма[1]. Это лирико-патриотическое произведение, полное любви к Родине, самых нежных и пылких чувств, которые может чувствовать человек к Отчизне. Наверное, именно это и привлекло внимание композитора, горячо любящего свою родную землю, свой родной Азербайджан.

Это произведение по праву можно назвать балладой, так как здесь есть и повествование, и драматизм, сочетающиеся с философской сущностью стиха. «Азербайджан» – своего рода ода – восхваление Родины, наполненная любовью и теплотой, воплощёнными не только в стихах, но и в музыке. В то же время, это произведение лирическое и печальное, где вырисовывается образ человека на чужбине, тянущегося к своей Отчизне, но никак не достигающего её.

Баллада «Азербайджан» написана в сложной трёхчастной форме. По духу она близка и к творчеству Назыма Хикмета и роднится с циклами композитора, особенно хорошо гармонирует с Третьим циклом романсов. Не случайно, Ариф Меликов использует её в финале своей Восьмой симфонии «Вечность», посвященной Общенациональному лидеру Гейдару Алиеву. «Романс «Азербайджан», – говорил А.Меликов, – балладного характера. Это самостоятельное произведение, которое я использовал в финале Восьмой симфонии как абсолютное просветление, потому что все горести, все катаклизмы должны пройти и когда-нибудь прийти к свету. Вот на этой ноте я и заканчиваю Восьмую

[1] *Алма́с Илдыры́м (Илдырым Алмасзаде) — азербайджанский поэт-эмигрант, который всю свою жизнь посвятил борьбе за свободу, справедливость и независимость Азербайджана, что стало смыслом всей его жизни. Будучи вдали от своей Родины, Алмас Илдырым всегда мечтал вернуться, и вернулся благодаря своим замечательным стихам. О его жизни и творчестве был снят документальный фильм. Указом Президента Азербайджана Ильхама Алиева стихи Алмаса Илдырыма были включены в список книг «Золотого фонда Азербайджана».*

симфонию». Подтверждая слова композитора, надо отметить, что романсы Третьего цикла и баллада «Азербайджан» прекрасно вплетаются в Восьмую симфонию, драматургически ее дополняя.

Текстовая основа романса раскрывает всю сущность произведения:

Nərdə məni gül qoynunda doğuran,

Xəmirimi göz yaşıyla yoğuran.

Beşiyində: Layla, balam, – çağıran.

Медленное повторение звука «до#» (4 такта) вводит в основную часть произведения.

Мелодия баллады речитативно-декламационного склада, начинается с нисходящего квинтового хода в cis-moll.

Здесь нам представляется печальный лирический образ матери, словно поющей колыбельную пустой колыбели, где ребёнок вдали от своей матери (своего рода плач). На словах: «Azərbaycan, mənim baxtsız anam oy...

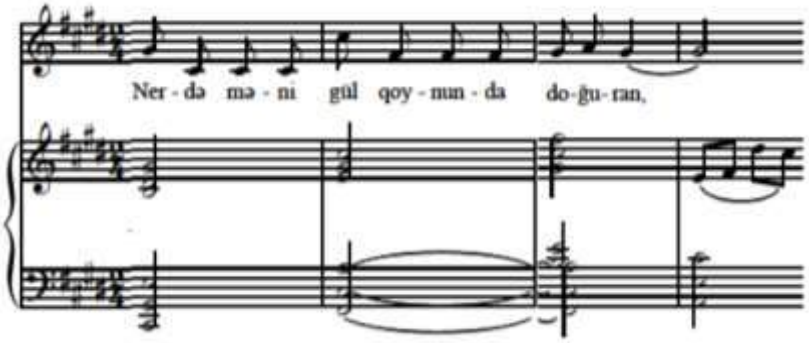
Neçə bir il həsrətinlə yanam oy…» – драматургия романса выявляет горесть разлуки.

Этот оборот, повторяясь много раз, придаёт форме романса черты формы рондо или играет роль своего рода припева, тем самым создавая цельность в конструкции баллады.

Следующий раздел более динамичный: здесь характерны альтерации, скачки, смена тональности, что в совокупности передаёт трепетность души героя, где он повествует о красоте родного края, просит ветра донести его привет любимой, родному морю, горам, Баку – недосягаемой Стране Огней.

Постепенно звучность нарастает, динамизируется. В мелодии осуществляется скачок на октаву «ля-бемоль», дальнейший спад глиссандо снова к «ля-бемоль».

Соль # октавой ниже – это кульминационный центр всей баллады. Тремоло в сопровождении усиливает напряжённость. Интервал нисходящей квинты «соль# – до#» – характерная лейтинтонация произведения: им начинаются первая часть, реприза, отыгрыш и заключение. В гармоническом языке романса используются сложные септаккорды. Начинается фактура с T_9 cis-moll, затем звучит IV_9 и далее аккорд, охватывающий все звуки гаммы, кроме «ре#».



Во второй части осуществляется внезапный переход в сторону бемолей: VII_2 с «до-бекар»ом в мелодии сопровождения, который разрешается в III_3. Кульминация на «ля-бемоль^2» в вокальной партии и партии сопровождения.

Переход на натуральную доминанту cis-moll. Фермата на верхнем звуке «ля-бемоль» вносит ощущение замедленного темпа, а глиссандо-спуск создает напряжение сюжетной линии. Кульминация выделяется объёмностью содержания, полнотой выразительных средств, она проводится свободно, вне временных рамок, усиливая выразительность звучания. И на словах: «Xəbər alsa Muğanımdan, Milimdən...» мелодия ниспадает на «соль#» и опять равномерным ходом постепенно, опеваясь доходит до ноты «си». Красочность мелодии придаёт и характерная II пониженная ступень («ре-бекар»), ход на сексту вниз. Нисходящая гамма в две октавы приводит к «соль#» fermato и на задержании ritenuto подводит к репризе.

Реприза звучит почти статично, с небольшими изменениями в динамике звучания и текстовой основе. Здесь автор максимально возвышает свою Родину. Как отмечает Меликов: «Когда Алмас Илдырым говорит:

«Könlümdə tək Kəbə yaptım səni mən,
Sənsiz nedəm qürbət eldə günü mən,

Sənsiz nedəm Allahı mən, dini mən», он ставит свою Родину выше веры, но в то же время это не отрицание ни веры, ни Бога, он просто так высоко ставит Родину, подымая её до божественного понимания».

В конце звучит заключение, обобщающее всю балладу на основе темы интермедии первой части. Она расширяется, приобретает лирико-драматический характер и как эпилог завершает балладу на тех же повторяющихся звуках «до#», а в сопровождении звучит тонический ми-минорный аккорд...

В своих воспоминаниях Ариф Меликов отмечает: «Для того, чтобы некоторые сочинения получили свою полную форму, уходит много лет. Восьмая симфония фактически рождалась долго. Идея появилась намного раньше, я много думал о «Вечности», потом предстояла поездка в Саудовскую Аравию, куда мы отправились вместе с Гейдаром Алиевым, и это его предложение о написании симфонии попало на «больную струну». Зарождение конструкции композиции заняло много времени. Так и должно быть. Такие композиции формируются, наверное, в большом промежутке времени. Восьмая симфония написана в сложной форме. Возникновение такого «серьёзного» и масштабного произведения, как Восьмая симфония, за раз и не рождается. Хотя там абсолютно контрастная музыка. Она специально контрастна, для того, чтобы прозвучала та философия, которая есть в назымовских стихах. Это показывает твоё отношение ко времени, в котором ты живёшь: например, в большом разделе во второй части – набирание додекафонии до беспредела, когда подключились второй оркестр, третий, даже я нашёл специальную «сирену», звучащую здесь. И после этого, как обобщение всего – стихи «Азербайджан»…

Успех может быть выражен тишиной, когда люди не аплодируют сразу, а некоторое время молчат. На премьере Восьмой симфонии я загадал: если публика помолчит 14 секунд, значит у меня все получилось. Молчание длилось 27 секунд… затем была овация…»

Музыка Меликова сыграла особую роль в становлении как балетной, симфонической, так и камерной и вокальной музыки азербайджанских композиторов современности.

Периодически проходя по коридору консерватории, я иногда слышу: откуда-то звучит музыка «Легенды», переложенная для кларнета или флейты, из какого-то класса звучат романсы.

В чём же заключается счастье композитора? Что годы идут, а произведения живут, и спустя много лет к ним вновь и вновь возвращаются.

АРИФ МЕЛИКОВ (2012)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алекперова Н. Ариф Меликов. Баку: «Ишыг», 1988, 175 с.
2. Arif Məlikov. “Əbədiyyət” Səkkizinci simfoniyası. H.Ə.Əliyevə ithaf olunur. Bakı, “Şərq- Qərb”, 2008, 104 s.
3. Буклет об Арифе Меликове, Баку, тип.изд. «Коммунист», 1985, 10 с.
4. Ибрагимова А. Ариф Меликов – история и современность. Баку, «Шарг-Гарб», 2020, 312 с.
5. Ибрагимова А. Ариф Меликов – как яркая личность современности. // Интернет журнал «Гармония», 4 мая, 2010, с. 1 – 8.

Резюме

В статье, посвященной 90-летию выдающегося азербайджанского композитора мирового значения Арифа Меликова, рассказывается о лирико-патриотическом произведении композитора – романсе-балладе «Азербайджан», написанном в 1995 году на слова азербайджанского поэта-эмигранта Алмас Илдырыма. Баллада «Азербайджан» для меццо-сопрано, написана в сложной трёхчастной форме.

Это произведение, имеющее особое значение в творчестве композитора, по праву можно назвать балладой, так как здесь есть и повествование, и драматизм, сочетающиеся с философской сущностью стиха. «Азербайджан» – своего рода ода – восхваление Родины, наполненная любовью и теплотой, воплощённых не только в стихах, но и в музыке. По характеру сочинение в то же время лирическое и печальное, где

вырисовывается образ человека на чужбине, тянущегося к своей Родине, но никак не достигающего её. Наверное, именно эти пылкие и нежные чувства и привлекли внимание композитора, горячо любящего свою родную землю.

По духу она близка и к творчеству Назыма Хикмета и роднится с циклами композитора, особенно с Третьим циклом романсов. И не случайно, что Ариф Меликов использует её в финале своей Восьмой симфонии «Вечность». В статье затрагивается и история рождение этой симфонии, и связь симфонического полотна с вокальной музыкой, ведь звучание романса «Азербайджан» является обобщением и итогом всей Восьмой симфонии.

В представленной статье дается художественно-структурный, образно-эмоциональный анализ данного произведения.

Произведения Арифа Меликова являются истинной ценностью азербайджанской музыкальной культуры и занимают самое достойное место в мировом музыкальном искусстве.

Ключевые слова: Ариф Меликов, Алмас Илдырым, композитор, романс-баллада «Азербайджан», симфония «Вечность».

İBRAHİMOVA Aytən
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
orta ixtisas musiqi Məktəb-studiyasının
elmi-metodiki işlər üzrə direktor müavini,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, aparıcı elmi işçi

ARİF MƏLİKOVUN "AZƏRBAYCAN" ROMANS-BALLADASI
(görkəmli bəstəkarın 90 illik yubileyinə ithaf)

Xülasə

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı dünya şöhrətli şəxsiyyət Arif Məlikovun 90 illik yubileyinə həsr olunmuş məqalədə bəstəkarın onun çoxşaxəli yaradıcılığından lirik və vətənpərvər əsəri – 1995-ci ildə Azərbaycan mühacir-şairi Almas İldırımın sözlərinə yazılmış "Azərbaycan" romans-balladasından bəhs edilir. Metso-soprano üçün "Azərbaycan" balladası mürəkkəb üçhissəli formadadır.

Bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi məna kəsb edən bu əsəri haqlı olaraq ballada adlandırmaq olar, çünki burada mətnin fəlsəfi mahiyyəti ilə vəhdət təşkil edən həm rəvayət, həm də dramatizm var. "Azərbaycan" bir növ Vətənə məhəbbət və hərarətlə dolu odadır, – təkcə poeziyada deyil, həm də musiqidə təcəssüm tapmış vəsfdir. Bu əsər eyni zamanda lirik və həzindir, mərkəzdə yad eldə məskən salmış insan obrazı yaranır, o, Vətənə uzanır, lakin heç vaxt ona qovuşmağa nail olmur. Doğma yurdu ehtirasla sevən bəstəkarın diqqətini yəqin ki, elə məhz bu alovlu və incə hisslər cəlb etmişdir.

Ballada ruh etibarı ilə Nazim Hikmət yaradıcılığına yaxındır və bəstəkarın vokal əsərləri, xüsusən, Üçüncü romans silsiləsi ilə bağlıdır. Təsadüfi deyil ki, Arif Məlikov onu özünün Səkkizinci "Əbədiyyət" simfoniyasının finalına daxil edir. Məqalədə bu simfoniyanın yaranma tarixinə, simfonik musiqinin vokal musiqi ilə əlaqəsinə toxunulur, çünki "Azərbaycan" romansının səslənməsi bütün Səkkizinci simfoniyanın ümumiləşdirilməsi və nəticəsidir.

Təqdim olunan məqalədə bu əsərin bədii, struktur, obrazlı və emosional təhlili verilmişdir.

Arif Məlikovun əsərləri Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin həqiqətən böyük dəyəridir və dünya musiqi sənətində ən layiqli yer tutur.

Açar sözlər: Arif Məlikov, Almas İldırım, bəstəkar, "Azərbaycan" romans-balladası, "Əbədiyyət" simfoniyası.

IBRAGIMOVA Ayten
BMA named after U.Hajibeyli
Deputy Director
on scientific and methodological work
secondary special music school-studio,
Leading Researcher,
Doctor of Philosophy in Art History

ARIF MALIKOV'S ROMANCE-BALLAD "AZERBAIJAN".
(dedicated to the 90th anniversary of the famous composer)

Summary

The article dedicated to the 90th anniversary of the outstanding Azerbaijani composer, the world-famous personality Arif Malikov, talks about the lyrical and patriotic work of the composer from his multifaceted creativity

- the romance-ballad "Azerbaijan" written in 1995 to the words of the Azerbaijani emigrant-poet Almas Ildırım. The ballad "Azerbaijan" for mezzo-soprano is in a complex three-part form.

This work, which has a special meaning in the composer's work, can rightly be called a ballad, because it contains both narration and drama, which are united with the philosophical essence of the text. "Azerbaijan" is a kind of room full of love and warmth for the Motherland – a praise embodied not only in poetry, but also in music. This work is lyrical and sad at the same time, in the center is the image of a person who has settled in a foreign land, he reaches for the Motherland, but he never manages to reach it. The composer, who passionately loved his homeland, was probably attracted by these fiery and delicate feelings.

The ballad is close in spirit to Nazim Hikmet's work, and the composer's vocal works are related, in particular, to the Third series of romances. It is no coincidence that Arif Malikov includes it in the finale of his Eighth Symphony "Eternity". The article touches on the history of the creation of this symphony, the relationship between symphonic music and vocal music, because the sounding of the novel "Azerbaijan" is the summation and result of the entire Eighth Symphony.

The presented article provides an artistic, structural, figurative and emotional analysis of this work.

Arif Malikov's works are truly a great value of Azerbaijani musical culture and occupy the most worthy place in world music art.

Keywords: Arif Malikov, Almas Ildırım, composer, "Azerbaijan" romance-ballad, "Eternity" symphony.

ИСАЕВА Лейла
Бакинская Академия Хореографии
докторант

ДРЕВНЕТЮРКСКИЙ АЛФАВИТ И УЗОРЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОВРОВ

Об азербайджанских коврах, половиках, паласах и килимах написано множество монументальных научных трудов и статей, высказано большое количество важных суждений. Изучены сотни украшающих их узоров, раскрыты их смысловые значения. Эти художественные образцы дают нам важную информацию: они являются носителями образа мышления, характерного для древних времен, носят отпечаток тюрко-огузских племен, а так же их тамга (damğa-клеймо) и т.д. «Геометрические формы узоров Азербайджанских ковров свидетельствуют о причастности нашей национальной культуры к далекому прошлому. Треугольники, квадраты, ромбы, восьмиугольные звезды, круги, свастики, треугольники и ромбы, края которых обрамлены крючковатыми узорами, лабиринты, спирали, спирали в виде буквы S, прямые, ломаные и диагональные линии, меандры являются самыми древними узорами подобного типа. Такого рода геометрические орнаменты можно встретить во всех ковроткацких школах Азербайджана.» (1)

Мы же хотели высказать в этой статье некоторые свои соображения и наблюдения о еще об одном важном источнике узоров, украшающих наше национальное ковроткацкое искусство. Этот источник – **древнетюркский алфавит.** Тюркские письменные знаки выделяются явным сходством, а иногда и идентичностью с ковровыми узорами.

С наибольшей вероятностью можно сказать, что наши трудолюбивые женщины-ковровщицы, при создании ковров, узлов, рисунков на коврах даже не задумывались о каких-либо буквах и *тамга* (клеймо), наверняка они даже не были осведомлены об их существовании. Однако есть такое понятие, как кровная память: есть подсознательные инстинкты, которые на протяжении тысячелетий, впитав в себя и передавая от поколения к поколению, свою национальную идентичность, сами того не ведая и независимо от них, превращались в узоры в виде причудливых рисунков-орнаментов.

…На протяжении всей истории человечества жили и творили многие народы, подарившие мировой цивилизации, науке и культуре вечные памятники и обогатившие историю человечества научно-теоретическими изобретениями, образцами художественного искусства и оставившие свой глубокий след. В истории человечества происходило и происходит много необычных и заставляющих задуматься, событий. Одним из таких редких событий является случай с латинским языком: есть язык, но нет народа. Этот древний народ был одним из тех, кто оставил неизгладимый след в

истории человечества. Однако волею судьбы он исчез из истории, но, как ни странно, язык продолжает жить. (На самом деле латынь был языком очень малочисленного народа (проживавшего в области Лацио, расположенной вокруг реки Тибр в Италии), но впоследствии он, обогатившись и став совместным языком, использовавшимся в некоторых сферах науки, превратился в великий интернациональный язык.) Об этом писал выдающийся поэт Бахтияр Вахабзаде:

Латинский язык!
В каждом слове груз истории несет,
Латинский язык!
Народа нет, язык живет!

Оказывается, в жизни бывают похожие или немного противоположные события: есть народ, но языка нет, как в случае с древнетюркским алфавитом. Народ существует, живет, созидает, но не имеет своего алфавита. На самом деле имеет – но он забыт самим же народом, как бы это ни было печально, он канул в лету. Но вошел в историю и, к счастью, не исчез. Его сохранила сама природа, сама судьба – в виде каменных надгробий с высеченными надписями. В конце XX века по счастливому стечению обстоятельств, его снова «открыли». «Открытие» древнетюркского алфавита пролило новый свет на историю цивилизации, положило начало новому этапу тюркологических исследований и открыло дорогу идеям Туранизма итд.

Тюркский алфавит применялся до X века нашей эры. С принятием древними тюрками ислама, начиная с IX века, алфавит тюркского языка использовался при письменности все реже и постепенно полностью прекратившись, был забыт. Исламская религия принесла с собой арабскую культуру, алфавит и язык, и все больше и больше распространяясь, утвердился как язык религии, науки, политики, образования и т.д. Такие совпадения, составляющее основу мировоззрения древних тюрок в Тенгрианстве – “Tanrı tək Tanrı” (4,370), а то есть «Бог – единственный Бог», и монотеизм в исламе – с высказыванием «Ля иляха иллаллах» («нет Бога кроме Бога»), расположение букв письменности в арабском алфавите, как и в древнетюркском – справа налево, а также много других схожих аспектов привели к полному принятию арабского языка гектюрками. Как следствие, это привело к забвению древнетюркского алфавита на многие столетия – почти на 900 лет. Таким образом, можем сказать, что в результате принятия ислама, гектюркский алфавит «исчез с исторической сцены и его существование было забыто».

Датский ученый и исследователь древних языков Вильгельм Томсен в 1893-м году был «тем человеком, который … преподнес мировой науке и тюркской истории неоценимый дар, заявив, что письменные памятники принадлежат древним тюркам...»… «Ни один тюркский народ не должен забывать эту историю. ... 15 декабря 1893 года ... Каменная надгробная надпись сначала говорит «Тенгри», затем обращается к миру как «тюрк» ... Да, Гектюрк-каган так сказал: «О тюркский народ! Я, тюрок Бильге-каган, с Божьего позволения севший на трон. Выслушай меня до конца. Если только небо не обрушится, если только земля не провалится, кто в силах разрушить твою страну и твой род?»

Действительно, Бильге-каган, еще раз, спустя столетия, расстроил все пресловутые игры вокруг тюркской истории и показал современному миру, на каких богатых корнях зиждется тюркская цивилизация». (2.4)

Принимая во внимание сказанное, считаем себя обязанными отметить, что мы в неоценимом долгу и перед В.В.Радловым, русским исследователем немецкого происхождения. Именно В.В.Радлов перевел и издал «Култегин», «Бильге каган» и другие каменные надгробные надписи и подарил их науке (1894, 1895). После этого открытия западных исследователей, турецкие и другие ученые тюркского мира, в том числе и азербайджанские, взяв на себя задачу изучения древнетюркского алфавита, провели многочисленные исследования и добились больших успехов в этой области.

Каменные надгробные надписи известны миру под названием «Орхон-Енисейские памятники». Эти надписи являются для всех тюркоязычных народов «…первыми документами, высеченными на камнях» (М.Эргин), первыми поэтическими жемчужинами тюркоязычной литературы, дошедших до наших дней. Эти надписи, часто называемые «могильной поэзией», являются окаменевшей историей древних тюркских племен, отчеты каганов и полководцев будущим поколениям, декларацией тюркского народа о задачах, стоящих перед государством и народом, являются кров-

ной памятью тюркского закона, достигшего совершенства тюркской культуры и тюркского военного искусства, являются священными страницами тюркской общественно-философской мысли и тюркского художественного (эстетического) мышления. Наконец, они являются лучшими образцами для подражания тюркского ораторского искусства, метода обращения к народу. Эти каменные надгробья, прошедшие испытание веками, и сегодня имеют актуальное значение для любого тюркского народа, тюркской нации, с точки зрения языкознания, литературоведения, истории, этнографии, философии… Однако Орхон-Енисейские памятники являются прежде всего наиболее достоверным источником тюркских языков, и незаменимым источником для изучения истории их развития, создания их исторической, сравнительной и сравнительно-исторической грамматики.» (3,3)

Хотелось бы отметить, что эти строки написаны авторами – А.Раджабовым и Я.Мамедовым – с большой точностью, а также, гордостью и уважением. В этих строках, каждую мысль можно рассматривать, как отдельное научное положение. Среди них, хотелось бы особо выделить положения о «кровной памяти… тюркской культуры, достигшей совершенства», о «священных страницах тюркского художественного мышления» и о «наиболее авторитетном источнике тюркских языков». Потому, что в узорах ковра, представленного в начале нашей статьи, действительно можно увидеть отчетливые следы совершенства тюркской культуры и тюркского художественного мышления.

Древний тюркский алфавит состоит из 38 букв и более 100 тамга (клеймо).

Рисунок 1. Древнетюркский алфавит

Рисунок 2. Древнетюркские тамга (метки)

Помимо древних тюркских тамга, среди узоров этого ковра, который изображен выше, хорошо видны буквы алфавита. Такие как:

Буква, часто используемая в азербайджанских коврах и обозначающая звук **р^{2}.** (См. Рис. 5,8,11)

Буква, обозначающая звук **п**, похожая на цифру **1**. Есть также 3 различных и похожих варианта этой буквы, которые обозначают другие звуки: зеркальная форма представляет собой звуки **ы** и **и**, а перевернутая – представляет звук **л^{1}.** Эта буква является одним из самых заметных элементов узора почти на всех наших коврах и известна под названием «qarmaq» (крючок). (См. Рис. 4,8)

Эта буква является одним из основных узоров, используемых в обрамляющей части (haşiyə) большинства ковровых изделий и обозначает звук **б^{2}.** (См. Рис. 6,19)

Буква, похожая на стрелку вниз – обозначает звук **k^{1}** (звук **к** в кириллице). Этот узор также можно встретить на обрамляющей части всех типов ковров. (См. Рис. 5)

Буква, означающая звук **к** (азерб. – kor, kilim və s.). В приведенном ниже примере лиственная часть цветочного узора выткана в форме этой буквы. (См. Рис. 7)

Буква, означающая звук **л$_2$**. Форма этой буквы в орхонских надписях отличается тем, что верхняя часть буквы более округлая – дугообразная. Этот буквенный узор в основном используется в обрамляющей части ковров. (См. Рис. 9,16)

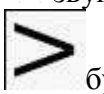
У буквы есть также перевернутый вариант, который представляет звук **ч**. На одном и том же ковре оба варианта выглядят как симметричные узоры.

Другая форма буквы, обозначающая звук **т^1** также является одним из часто используемых элементов.

Буква, которая дает звук **нч.** (См. Рис. 7,14)

Есть узоры-буквы, похожие на геометрические фигуры и математические символы:

звук **д^2**,

 буква, означающая звук **о/у,**

звук **к^1** (кириллица к),

 обозначает звук **с^2**

буква, означающая звук **б** (См. Рис. 18)

буква, означающая звук **нг** (См. Рис. 12)

буква, означающая звук **ч^1** (См. Рис. 16)

Эти и другие буквы и узоры являются элементами используемыми во многих ворсовых и безворсовых коврах, килимах, ковриках и т.д.

Можно было бы продолжить ряд таких букв и узоров. Но в рамках данной статьи мы ограничимся этими.

И немного о цветах. Цветоощущение азербайджанских женщин, чувство сочетания цветов друг с другом – понимание синергии цветов поражает. Эти ковры прекрасны тысячей и одним цветом – бесконечностью красок и оттенков, яркостью, сочностью, насыщенностью.

Основным фоновым цветом наших азербайджанских ковров является красный и синий. Как известно, красный и синий на ряду с желтым относятся к числу основных цветов. Наши ковровщицы, словно инстинктивно чувствуя сущность этих цветов, отдали предпочтения именно им. В Азербайджане невозможно встретить ковры, килимы и т.п., где основным фоновым цветом будет белый, розовый, зеленый, лиловый и т. д. Очень интересно, что цвета натуральной шерсти – белый (и оттенки), коричневый (и оттенки), черный (и оттенки) также не характерны ни для одного ковра или килима. Несмотря на то, что наши ковровщицы при создании ковров для приобретения нуж-

ного оттенка, сталкивались с немалыми трудностями, они все равно отдавали предпочтение насыщенным и ярким цветам и невероятно точно чувствовали синергию цветов.

Существует много суждений о значении красного и синего цветов: красный цвет символизирует жизнь, это символ огня. Говоря о воздействии этого цвета, психологи также отмечают его положительное влияние на кровообращение, учащение дыхания и пульса. Давайте вспомним что, когда Всемогущий Бог создавал человека, он создал самый главный орган – сердце и кровь – красным цветом. Этот цвет занимает особое место в жизни и быту азербайджанского народа. До недавнего времени девушка, которая собиралась выйти замуж, одевала красное свадебное платье. В наше время на талии невесты в белом платье обязательно повязывают красную ленту, при этом желая, чтобы ее жизнь была красивой, яркой и прожитой в любви. Вообще, у многих народов, в том числе у народа Азербайджана, слова счастливый, красивый и красный имели синонимичные значения. В наших западных регионах звучали молитвы-пожелания «да будет твой день и твоя жизнь всегда красна, как платье твое!» и это народное выражение по сей день в обиходе. По этой причине азербайджанские женщины при создании ковров отдают предпочтение именно ярко-красному цвету.

Напоследок хотелось бы сказать, что на эти мысли меня навел ковер моей бабушки. Думаю, мне надо еще много всматриваться в него, пытаться разгадать, понять, почувствовать его и впитать в себя. Я верю, что только после этого он откроет мне все тайны, скрытые замыслы, которые он хранил тысячелетиями.

Рисунок 4

Рисунок 5

Рисунок 6

Рисунок 7

Рисунок 8

Рисунок 9

Рисунок 10

Рисунок 11

Рисунок 12

Рисунок 13

Рисунок 14

Рисунок 15

Рисунок 16

Рисунок 17

Рисунок 18

Рисунок 19

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Xalça ornamenti tarixi. Access the ultimate library with Scribd
2. Əbülfəz Şeydabəyov. Türk dünyasının 2500 illik sirli əlifbası. Danimarkalı Vilhem Tomsenə vəfa borcumuzu unutmadıq. Türküstan 2018, 13-19 fevral, s.3.
3. Ə.Rəcəbov. Y.Məmmədov. Orxon-Yenisey abidələri. Bakı,1993, s.3
4. Köçərli İ.T. İrəvanın musiqi məclisləri. İrəvan: necə varsa. Keçmişdən bu günə. Bakı-2022, s. 363-374

Аннотация

Передо мной ковер моей бабушки, она соткала его собственноручно, приблизительно в первой половине прошлого века, сберегла и передала нам в дар как память о себе. Чем больше я всматриваюсь в него, завороженная цветом, узором, композицией, тем больше мне кажется, что ковер мне «что-то хочет сказать?!»: замысловатые линии, геометрические фигуры, непохожие на узор штрихи, завитушки, тиснения, петельки… что они говорят мне? Какие тайны веков хотят поведать, а какие скрыть?

Рисунок 1. Узоры этого ковра, словно зачарованную, вводят меня в новый мир и направление: в сторону древнетюркского алфавита…

Ключевые слова: Азербайджанские ковры, орнамент, древнетюркский алфавит, буквы, тамга.

İSAYEVA Leyla
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının
doktorantı

QƏDİM GÖYTÜRK ƏLİFBASI VƏ AZƏRBAYCAN XALÇALARININ ORNAMENTLƏRİ

Xülasə

Məqalədə Azərbaycan xalçalarını bəzəyən ornamentlərin mənşəyi haqqında söhbət açılır. Məqalədə Qədim Göytürk Əlifbasının hərfləri və onların tarixinə, "Orxon-Yenisey daş abidələri"nə qısa nəzər salınır. Müəllif Azərbaycan xalçaları, kilim, palaz və s. öyrənərək naxış olaraq bucaqlar, kvadratlar, romblar, səkkizbucaqlı ulduzlar, dairələr, svastikalar, kənarları qarmaqlı naxışlarla dövrələnmiş üçbucaqlar və romblar, dolanbaclar, spirallar, S şəkilli spirallar, düz, sınıq və çarpaz xətlər, meandrlar bu qəbildən olan ən qədim naxışlardan istifadə olunduğunu qeyd edir. Eyni zamanda, həmin naxış və ilmələrin qədim göytürk hərfləri ilə bənzərlik və eynilikləri üzə çıxarılır. Söylənənlər dəqiq dəlillərlə sübut olunur və yeni elmi baxış olaraq ilk dəfə ictimaiyyətə təqdim olunur.

Açar sözlər: Azərbaycan xalçası, ornament, Qədim Göytürk Əlifbası, hərflər, Tamqa (damğa)

ISAYEVA Leyla
Baku Choreography Academy. Ph.D.
student of «Theory, analysis and criticism of art» specialty

ANCIENT GOKTURK ALPHABET AND PATTERNS OF AZERBAIJANI CARPETS

Summary

The article talks about the origin of the ornaments decorating Azerbaijani carpets. The article briefly examines the letters of the ancient Gokturk alphabet and their history, as well as the "Orkhon-Yenisei stone monuments". The author writes about Azerbaijani carpets, kilims, palazs, etc. studying patterns such as angles, squares, diamonds, octagonal stars, circles, swastikas, triangles and diamonds surrounded by hooked patterns, spirals, S-shaped spirals, straight, broken and crossed lines, meanders, emphasizing their use as one of the oldest patterns. At the same time, similarities and identities of these patterns and loops with ancient Gokturk writings are revealed. The article is supported by clear evidences and presented to the public for the first time as a new scientific point of view.

Keywords: Azerbaijani carpet, ornament, ancient Gokturk alphabet, letters, tamga (seal).

KÖÇƏRLİ İradə
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun
"Musiqi folkloru" şöbəsinin müdiri,
sənətşünaslıq doktoru, professor

TÜRKİYƏ MELODİYALARININ «FORTEPİANO İŞLƏMƏLƏRİ» HAQQINDA (Anonim əlyazma əsasında)

Türk melodiyaları rəqəmlərlə sıralanıb, yalnız I, III və XVI nömrələr adlandırılıb: "Bağın bağınca varmı", "Qara qız", "Ninni". Bu adlar tanış olduğundan bizim üçün bir ipucu oldu və biz müəyyən etdik ki, adları çəkilən musiqi nümunələri və digərlərinin əsasında Azərbaycan el havaları dayanır və onlar "Azərbaycan türk el nəğmələri"nin fortepiano işləmələridir. Həmin xalq mahnılarının işləmələri tərəfimizdən öyrənilib və adları bərpa olunaraq başlığa yazılıb. Məlum olduğu kimi, Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev Azərbaycan el havalarını ilk dəfə olaraq nota köçürüb, "Azərbaycan türk el nəğmələri" adı altında toplu tərtib edib və toplu 1927-ci ildə çapdan çıxıb. Bu toplu Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində xüsusi bir əhəmiyyətə malikdir. Toplu Azərbaycan musiqi folklorşünaslığının, musiqi elminin, bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında əsaslı bir mənbə, bir təkan rolunu oynayıb. Onu da qeyd edək ki, ilk nəşrin üz qabığında sazda çalan milli geyimli aşıq təsvir olunub. Titul vərəqində not yazısı və harmonizənin Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevə aid olduğu qeyd olunub. Ön sözü professor P.Fridolin yazıb. Toplunun yaranmasında Z.Hacıbəyov da yaxından iştirak edib (1-14-cü nəğmələri toplayıb), mahnılar Cabbar Qaryağdı oğlunun (15-33-cü nəğmələr) ifasından nota köçürülüb. Toplu 33 nəğmədən ibarətdir və onlar həm səs və fortepiano üçün (1-22-ci nəğmələr) işlənib, həm də birsəsli (23-33-cü nəğmələr) şəkildə yazılıb. Nəğmələr arasında Ü.Hacıbəyli tərəfindən yazılmış mahnılar da (11-12) vardır. (Son dövrlər bəstəkar Sərdar Fərəcov "Beşik mahnısı"nın da bəstəkar tərəfindən yazılması və "Şeyx Sənan" operasında "Qızların xoru"nda istifadə etməsi faktını üzə çıxarıb). Maraqlıdır ki, təqdim olunan əlyazmada işlənilmək üçün məhz birsəsli şəkildə yazılmış 11 mahnı seçilib. Daha 5 mahnı isə səs və fortepiano üçün işlənmiş mahnılar sırasından götürülüb: "Beşik mahnısı", "İş başına", "Ninni", "Qara qız" və "Çıxdı günəş". Cəmi 16 nəğmə seçilərək işlənib.

İşləmələrin başlığında rus dilində "zap." – yəni qısaldılmış "zapis" (not yazısı) sözü, yanında isə Hacıbəyov və ya Maqomayev (yalnız soyad) adları yazılıb və yalnız xalq melodiyalarının not yazısının müəlliflərinin kimliyini ifadə edir.

1. **Türkiyə melodiyaları** bölməsində işləmələrin əvvəlində "not yazısı" sözləri, yanında Ehrem bəy, Asif bəy (2 hava), Osman bəy, Yusif Paşa, Çerki bəy (bir işləmə isə anonimdir) adları yazılmışdır. Cəmi yeddi Türkiyə melodiyasının işləməsi vardır. Təəssüflə qeyd etmək istərdik ki, bu müəlliflərin kimliyini hələlik müəyyən etmək mümkün olmayıb. Türkiyədə xalq mahnılarının notlaşdırılması sahəsində Adnan Sayqun, Mehmet Özbek, Nihat Kaya, Nida Tüfekçi, Ahmet Yamacı, Osman Özdenkçi, Hamdi Özbay, Mustafa Hoşsu, Muzaffer Sarısözen, Salih Turhan, Talip Özkan, Şenel Önaldı, Fatih Gürgün və başqa bəstəkar və musiqiçilərin adları çəkilir. Göründüyü kimi, bunlar arasında işləmələr qarşısında yazılmış adlar yoxdur.

2. **Ərəb melodiyaları** bölməsində 2 işləmənin əvvəlində "soob." – yəni "soobşil" (məlumat verib – rus d.) sözü yazılmış, lakin informatorun adı yazılmamışdır və bir işləmənin üzərində müəllif olaraq Edsi Daday (kimliyi məlum deyildir) adı qeyd olunmuşdur. Cəmi 3 işləmədir.

3. **Qırğız melodiyalar** bölməsində iki işləmənin Zatayeviç tərəfindən nota yazılması göstərilib, bir havanın isə informatoru olaraq Muxadinovun soyadı yazılıb. Cəmi 3 işləmədir. (Kiçik bir arayış olaraq qeyd edək ki, Zatayeviç Aleksandr Viktoroviç (1869-1936) tanınmış rus bəstəkarı, etnoqrafıdır. O, hədsiz sayda – 2300 qazax melodiyasını toplayaraq nota köçürmüşdür: "1000 qazax xalq mahnısı", "500 qazax küy və mahnıları" və s. A.V.Zatayeviç, həm də qazax fortepiano musiqisinin əsasını qoymuşdur. O, "Fortepiano üçün miniatür formada qazax mahnıları" (1925-1928) adlı əsərin müəllifidir. Eyni zamanda, qazax tatarları və qırğız melodiyalarını da nota köçürmüşdür: "250 qırğız instrumental pyes və havaları" (1934) və s. fortepiano əsərlərinin müəllifidir. Ola bilsin ki, təqdim olunan topluda yerləşmiş işləmələr sonda adı çəkilən əsərdən götürülmüşdür)

"Türk melodiyaları" adlı I bölməyə qayıdaq.

"Türk melodiyaları" ifadəsi "Azərbaycan türk melodiyaları" anlamında başa düşülməlidir. Məlum olduğu kimi, təqribən XX yüzilliyin 30-cu illərinədək Azərbaycan xalqı "Türk", dilimiz isə "Türk dili" olaraq tanınır və adlandırılırdı. O da məlumdur ki, XIX əsrin II yarısından başlayaraq Azərbaycanda millilik və türkçülük ideyaları geniş vüsət alırdı. Türkçülük hərəkatının əsas ideoloqlarından olan İsmayıl bəy Qaspıralının, eləcə də, onun Azərbaycanda davamçıları olan Əli bəy Hüseynzadənin, Əhməd bəy Ağa oğlu, o cümlədən, Ü.Hacıbəyli və b.-nın türk dili, türk birliyi, türk dilinin məktəblərdə tədrisi haqqında fikirləri səslənir, Azərbaycanın görkəmli maarifpərvər xadimləri bu istiqamətdə geniş fəaliyyət göstərir, bu haqda müxtəlif səpkili əsərlər meydana gəlirdi. (1905-ci ildə çapdan çıxmış Ə.Hüseynzadənin "Türklər kimdir və kimlərdən ibarətdir" əsəri, M.Ə.Rəsulzadənin məqalə və çıxışları və s.).

Azərbaycan Xalq Cumhuriyyəti dövründə – 1918-ci ildə türk dili Azərbaycanın Dövlət dili olaraq qəbul edilmişdi (sonrakı illərdə də - Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulandan sonra da, hətta 1928-ci Konstitusiyasında Azərbaycanın dövlət dili "türk dili" olaraq yazılmışdır). Bu dövrlərdə "türk" sözü işlək söz idi, yaranmış bir çox adlarda, dövlət strukturlarının adlarında, təbii olaraq, məhz bu söz hallanırdı: Dövlət Türk Opera-Dram teatrı, Türk Aktyorları İttifaqı, "Yeni türk əlifbası" komitəsi, Bakı Türk müəllimlər İttifaqı və s. ("Türk geçələri" adı altında musiqili tamaşa və konsertlər və s. təşkil olunurdu. "Türk tipləri", "Türk dünyasının qadınları" tamaşaları və s). Ü.Hacıbəylinin 1919-cu ildə "Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında" məlum əsərinin başlığında və məzmununda da bu söz, ana xətt olaraq, hallanırdı. Bu baxımdan, əlyazmada I bölmənin "Türk melodiyaları" adlandırılması da çox təbii və məntiqli idi.

Məlum olduğu kimi, 1926-cı ildə Bakıda I Türkoloji Qurultay keçirilmiş, İ.Qaspıralı və V.Radlova həsr olunmuşdur. Qurultay bütün türk xalqlarının ictimai, siyasi və mədəni həyatında tarixi hadisə olaraq çox böyük əks-səda doğurmuşdur. Qurultayda görkəmli, tanınmış türkoloq alimlər toplanmış, dərin məzmunlu elmi məruzələr dinlənilmişdir. Bir il sonra çapdan çıxan "Azərbaycan türk el nəğmələri" də, ola bilsin ki, bu qurultayın təsiri altında meydana gəlmişdir, qurulultayın qarşıya qoyduğu məqsəd və vəzifələrin bir nəticəsi olaraq üzə çıxmışdır. Çox güman ki, daha sonra isə, təqdim edilən fortepiano işləmələri meydana gəlmişdir.

Qeyd edək ki, əslində **Türkiyə melodiyaları**nın bu topluya daxil olması faktı da maraq doğuran hadisədir və fikrimizcə, belə bir faktın baş tutması yalnız 30-cu illərədək mümkün ola bilərdi. Məlum olduğu kimi, sonrakı illərdə ictimai-siyasi vəziyyət dəyişmiş, I Türkoloji qurultayda iştirak edən iştirakçıların əksəriyyətinə "türkçü", "millətçi" damğası vurulmuş, qurultayın 100-dən artıq iştirakçısı – alim və

mütəfəkkirlər həbs olunmuş, güllələnmiş, həm fiziki cəhətdən, həm də mənən məhv edilmişdir. ("...bu qurultay yaxın tarixin ən böyük ziyalı-alim qoyqırımı sənədidir" (1926-ci il I Bakı Türkoloji qurultayı (stenoqram materialları, biblioqrafiya və fotosənədlər). Sovet İttifaqı qapalı bir ölkəyə çevrilmiş, bir çox ölkələr kimi, Türkiyə ilə də münasibətlər, demək olar ki, kəsilmişdir. "Türk" ifadəsi aradan götürülmüş, xalqımız və dilimiz "Azərbaycan xalqı" və "Azərbaycan dili" ifadələri ilə əvəz olunmuşdur. Azərbaycan mahnılarında tez-tez işlənən, hətta, ənənəvi adlardan, rədiflərdən olan "Türkün gözəli", "Türk qızı" ifadələri başqa – uyğun ifadələrlə süni şəkildə əvəzlənmiş, Cabbar Qaryağdı oğlunun oxuduğu "Mən bir türkəm", "Türk xoru", "Türk marşı", "Vətən şərqisi", "Salonik marşı" (Mustafa Kamal Atatürkə həsr olunub), "Ənvər bəy" (Osmanlı Dövlətinin hərbi nazirinə həsr edilib) və s. kimi təsnif və mahnılar aradan götürülmüşdür. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti başqa itkilərlə yanaşı, "türkü", "şərqi" kimi mühüm musiqi terminlərindən də məhrum olmuşdur. Mahnı sözü isə sonrakı dövrlərə aid olan, "mani" sözündən doğan bir termin olaraq qərarlaşmışdır. Onu da qeyd edək ki, P.Fridolinin adı çəkilən "Ön söz"ünün tərcüməsində "Şərqi" sözü dəfələrlə işlənmiş və ifadə etdiyi "xalq melodiyaları" mənasını daşımışdır.

Fikrimizcə, əlyazmanın əsas önəmlərindən biri, bəlkə də onun fortepiano işləmələri kimi yaranması faktından daha çox, ictimai-siyasi və mədəni əhəmiyyətidir. Belə bir toplunun yaranmasını, o dövr üçün, xalqlar dostluğunu, musiqi sənətinin inkişaf meyllərini özündə əks etdirən bir mədəni hadisə kimi dəyərləndirmək mümkündür. Türkdilli xalqlar – Azərbaycan, Türkiyə, Qırğızıstan, eləcə də, ərəb xalq melodiyalarının bir araya gətirilməsi, ilk növbədə, Azərbaycan xalqının digər xalqlarla birlik və qardaşlıq əlaqələrinin inkişaf etdirilməsi istəyinin bariz nümunəsidir. Şərq musiqi mədəniyyətinə sıx tellərlə bağlılığın, sevgi və hörmətin və nəhayət, xalqımızın artıq sübuta yetirilmiş, yüzilliklər boyu davam edən tolerant keyfiyyətlərinin açıq-aydın bir göstəricisidir. Onu da qeyd edək ki, bu məzmunlu toplunu Azərbaycanda "ilk və yeganə toplu" olaraq qiymətləndirə bilərik, çünki, belə bir nümunəyə, o cümlədən, Türkiyə xalq melodiyalarının fortepiano işləmələrinə sonrakı illərdə rast gəlmək mümkün deyildir. Bu səbəbdən, not əlyazmasının musiqi ictimaiyyətinə çatdırılmasını, dövrün tarixi-ictimai yönümdən öyrənilməsi baxımından da gərəkli olduğunu hesab edirik.

Ərəb melodiyalarının topluda yer almasını nə ilə əlaqədar olmasını izah etmək çətindir. Lakin ehtimallar da qurmaq mümkündür: belə izah etmək olar ki, türkdili xalqlar uzun yüzilliklər boyu yazı vasitəsi kimi ərəb qrafikasından istifadə etmişlər və qurultay dövründə bu hal hələ davam edirdi. Qurultayın çağırılmasında əsas məqsədlərdən biri də "ərəb əlifbasından latın əlifbasına" keçmək idi. Yalnız bir il sonra – 1927-ci ildə latin əlifbasına keçid baş tutmuş, həmin il çapdan çıxan "Azərbaycan türk el nəğmələri" toplusu da məhz latın qrafikasında nəşr olunmuşdur. Qeyd edək ki, bu gün təqdim olunan fortepiano işləmələrində, rus dili ilə yanaşı, latın qrafikasında yazılar da vardır: mahnıların adı, Türkiyə müəlliflərinin adları latın qrafikasında və Azərbaycan dilində yazılmışdır.

Və ya, Azərbaycan Cumhuriyyəti dövründə dilin inkişafında "ərəbləşmə, farslaşma və ya türkləşmə" kimi ziddiyyətli fikirlər mövcud olmuşdur. "Azərbyaycan türk el nəğmələri" toplusuna "Ön söz" yazmış P.Fridolin yazısında Azərbaycan xalq musiqisinin özünəməxsusluğunu birmənalı şəkildə qeyd etmiş, mənbə və təsirlərdən ötəri şəkildə danışaraq bir cümlə ilə belə bir fikir ifadə etmişdir ki, "bu təsirlərin mənbəyi Ərəbistanmı, İranmı... və ya Türkiyəmi...". Buradan görünür ki, mübahisəli və fərqli fikirlər, təkcə türk dili deyil, musiqi dili sahəsində də aparılmışdır. Ola bilsin ki, ərəb melodiyalarının topluya daxil olunmasında bu faktorlar öz rolunu oynamışdır və bu ərəb mədəniyyəti və ərəb əlifbasına hörmət əlaməti olaraq topluya daxil edilmişdir.

Fortepiano işləmələrinin əksər çoxluğu miniatür pyeslər şəklində işlənmişdir. Nəğmələrin melodiyası olduğu kimi – dəyişməz olaraq saxlanılmış və harmonizə edilmişdir. Bu zaman klassik harmonizənin qanunauyğun hərəkət prinsipləri üstünlük təşkil edir. Bununla belə, işləmə zamanı, Azərbaycan melodiyasının milli, özəl səslənmə xüsusiyyətləri nəzərə alınmış və uyğun harmonik akkord sistemindən, sadə çoxsəslilik elementlərindən, xromatik səslərdən, metr-ritm özəlliklərindən, melizmatik bəzəklərdən istifadə olunmuş, hər nəğməyə uyğun melo-harmonik sonluqlar artırılmışdır. Fortepiano işləmələrinin ən müsbət tərəflərindən biri odur ki, hər bir nəğmənin əsas məzmunu, ovqatı düzgün dərk olunmuş və musiqi obrazlarına uyğun şərh olunaraq işlənmişdir.

Fortepiano pyesləri olduqca şəffaf fakturaya, sadə və zərif səslənməyə malikdir. Azərbaycan və digər xalq melodiyalarının saflığı və bakirəliyi əsasən qorunub saxlamışdır. Onu da qeyd edək ki, bəzi işləmələrdə – müəyyən harmonizələrdə melodiya ilə uyğunsuzluqlar, texniki səhflər də özünü büruzə verir. Nəzərə alınmalıdır ki, təqdim olunan fortepiano işləmələri əlyazmadır, yəqin ki, müəyyən redaktəyə ehtiyacı olduğundan çap edilməmişdir. Ola bilsin ki, məhz Türkiyə və ərəb melodiyalarının fortepiano işləmələri toplusunda yer alması faktı da onun çapına əngəllər törətmişdir.

Sözsüz ki, xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələrinin ilk nümunələrini yenə də dahi Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin adı ilə bağlamalıyıq. Çünki, "Azərbaycan türk el nəğmələri" toplusunda yer alan səs və fortepiano üçün işləmələr sonralar Azərbaycan bəstəkarları üçün bir nümunə olmuş və xalq melodiyalarının işlənməsi sahəsində bir örnəyə çevrilmişdir. Aşkar olunmuş əlyazmanı xalq mahnılarının məhz fortepiano üçün işlənməsi sahəsində təcrübənin davamı olaraq dəyərləndirmək olar (onu da yada salaq ki, Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləyən müəlliflər arasında V.Karaqiçev, İ.Aysberq, L.Ab, Q.Burşteyn, N.Karnitskaya və b. adları çəkilir (4,13)).

Onu da qeyd etməliyik ki, M.Maqomayevin (tərtibçi Ü.Talıbzadə) biblioqrafiyasında bu əlyazmanın adı toplunun ilk səhifəsində olduğu kimi – "Türk melodiyaları. Fortepiano işləmələri" adı altında qeyd olunmuşdur. Tarix olaraq 1928-ci il göstərilmişdir. (ola bilsin ki, biblioqrafiya tərtib olunarkən həmin tarix sənəddə aşkar edilmişdi. Biz isə musiqi materialı üzərində heç bir tarix aşkar etmədik. Bizim ehtimallara görə, fortepiano işləmələri 30-cu illərin əvvəllərinə də aid ola bilər. Bunu Zatayeviçin 1934-cü ildə qırğız melodiyaları əsasında fortepiano pyeslərinin yaranması faktı da deməyə əsas verir).

Fortepiano işləmələri özünün ovqatı ilə insana sakit, xoş, ilıq hislər yaşadır. Bizi, sanki, bir əsr qabaqkı dövrə aparıb çıxarır. Bu elə bir dövr idi ki, Azərbaycanın qabaqcıl ziyalıları böyük ruh yüksəkliyi ilə xalqın maariflənməsi, inkişafı yolunda fədakarcasına çalışır, bu günümüzə aparan yeni, parlaq, möhtəşəm bir yolun başlanğıcında inamla irəliyə doğru addımlayırdılar.

a) Türkiyə melodiyaları

1. Ehrem bəy
2. Osman bəy
3. Çerki bəy
4. Yusif Paşa
5. Asif bəy
6. Asif bəy
7. Anonim

Musiqi illustrasiyası: ifaçı - Səbinə Mehdiyeva – Sumqayıt Musiqi Kollecinin direktoru)

6) Türk melodiyaları (Azərbaycan melodiyaları)

1. Dağlarda çiçək
2. Əlində sazın, qurbanı
3. Qalalıyam
4. Beşik başında (Köylü qadının nəğməsi)
5. **Ninni** (Köylü nəğməsi)

(ifaçı: Leyla Aslanova – ADMİU-nin baş müəllimi, doktorant)

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Əlyazmalar İnstitutu. Türk melodiyaları. Fortepiano işləmələri. (Əlyazma)
2. M.Maqomayev. Biblioqrafiya. "Türk melodiyaları. Fortepiano işləmələri"
3. Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin "Azərbaycan türk el nəğmələri" toplusu əsasında fortepiano işləmələri haqqında. AMEA Mİİ İncəsənət problemləri. Azərbaycan Cumhuriyyətinin 100 illiyinə həsr olunmuş Beynəlxalq konfrans, iyun. 2018
4. Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века. Баку-2006

Xülasə

AMEA-nın Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun Arxivindən görkəmli Azərbaycan bəstəkarı M.Maqomayevə aid olan sənədlər arasından fortepiano musiqisinə aid əlyazma şəklində olan bir material aşkar edilmişdir. Əlyazmanın titul vərəqi və başlığı, hər hansı bir qeyd və ya izahat, işləmələrin müəllifi və yazılma tarixi haqqında məlumat yoxdur, səliqəli şəkildə köçürülmüşdür, lakin əlyazma olaraq qalmışdır.

Əlyazma maraq və hətta sual doğuran bir toplu şəklində tərtib olunmuşdur. Tərəfimizdən müəyyən edilmişdir ki, toplu xalq melodiyalarının fortepiano işləmələridir, dörd bölmədən ibarətdir və hər bölmənin başlıqları rus dilində yazılmışdır:

1. Türk melodiyaları (Тюркские мелодии)
2. Türkiyə melodiyaları (Турецкие мелодии)
3. Ərəb melodiyaları (Арабские мелодии)
4. Qırğız melodiyaları (Киргизские мелодии)

Açar sözlər: not əlyazması, fortepiano işləmələri, Türkiyə melodiyaları, türk melodiyaları, Yusif Paşa, Asif bəy.

КОЧАРЛИ Ирада
доктор искусствоведения, профессор
заведующая отделом «Музыкальный фольклор»
Института Архитектуры и Искусства НАНА

О ФОРТЕПИАННЫХ ОБРАБОТКАХ ТУРЕЦКИХ МЕЛОДИЙ
(на основе анонимной рукописи)

Резюме

Статья написана на основе нотных рукописей, полученных в Институте Рукописей НАНА. Рукопись анонимна, относится примерно к первой половине 20 века. представляют собой народные мелодии в обработке для фортепиано, и датируются Рукопись составлен в виде сборника Фортепианных обработок народных мелодий и состоит из четырех разделов:

1. Тюркские (Азербайджанские) - 16 мелодий;
2. Турецкие – 7 мелодий;
3. Арабские – 3 мелодии;
4. Киргизские – 3 мелодии.

Перед турецкими фортепианными обработками упоминается, что записи народных мелодий принадлежат Эхрем-бею, Асиф-бею (2 мелодии), Юсифу-паше, Осман-бею и анонимному автору.

Ключевые слова: нотные рукописи, мелодии в обработке для фортепиано, турецкие мелодии, тюркские (азербайджанские) мелодии, Юсиф бек, Асиф бек.

KOCHARLI Irada
Doctor of Art History, Professor
Institute of Architecture and Art of ANAS
Head of the Department of Musical Folklore

ABOUT PIANO ARRANGEMENTS OF TURKISH MELODIES
(based on an anonymous manuscripts)

Summary

The article is written on the basis of music manuscripts received at the Institute of Manuscripts. The anonymous manuscripts are folk melodies arranged for piano and dated approximately to the early 20th century. The piano manuscripts were compiled as a group:

1. Turk (Azerbaijan) - 16 melodies;
2. Turkish - 7 melodies;
3. Arabic - 3 melodies;
4. Kyrgyz - 3 melodies.

Before the Turkish melodies, it is mentioned that the notes belong to Ehrem Bey, Asif Bey (2 melodies), Yusif Pasha, Osman Bey and an anonymous author.

Key words: music manuscripts, melodies arrangements for piano, Turkish melodies, Turk (Azerbaijani) melodies, Yusif bey, Asif Bey.

KUDRET Hülya
Ü.Hacibeyli adına BMA-nın
"Azərbaycan ənənəvi musiqisi və müasir texnologiyalar"
kafedrasının doktorantı

MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN GELİŞİMİNDE MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'ÜN ROLÜ VE ÇOK SESLİLİK

Müzik terimine en genel çerçeveden bakacak olursak; müzik insanlığın var oluşundan beri insanın duygu ve düşüncelerinin sesler yardımıyla anlatılmasıdır. İşitilen her tını, estetik olarak da bir ahenk ya da bütünlük içermelidir. Müziğin tarihsel gelişimi ve şu anda içinde bulunduğumuz zamanı da ele alacak olursak, ihtiyaç olma koşulu ile varolmuştur ve zaman içerisinde büyük gelişmeler göstermistir. Bu gelişim elbette insanın yaşadığı çevreden bağımsız olmamıştır.

Uçan; İnsanların içinde yaşadıkları çevrenin bireylerin müzikal tercihlerini ve beğenilerini belirlediğini ve şekillendirdiğini dile getirmistir. (Uçan, 1994: 14). Bireyler birbirlerini bir kültür bileşeni olarak etkilerler. Bazen topluma çatışmalar yaratsalar da bazen de uyuşup birbirlerini tamamlarlar.

Bütün bu tanımlardan yola çıkacak olursak, HATİPOĞLU; müziği anne karnından başlayan bir yolculuk olarak tanımlar. Bu yolculuğun; çevresel – toplumsal yapı, kültürel özelliklerden etkilenip, şekillenmesi hatta yeniden boyut kazanması olarak tanımlar. Bireylerin yaşadığı toplum ve ya ülkenin imkanları elverdiği ölçüde o ülkenin müzik kimliği oluşur.

Birçok entelektüel kişilerin, yazarların polifoni ve demokrasi arasında kurdukları ilişkilendirme, onları polifoninin varlığını benimseme yoluna teşvik etmiştir. Böylelikle çok sesli batı müziğine olan ilgileri artmıştır. Tek sesli müziği anti-demokratik toplumlarıyla çok sesli müziği demokrasisiyle özdeşleştirmişlerdir. (Ayas, 2014: 177-9).

Bireylerin yaşadığı çevrede değişimler dönüşümler olması gerektiğine inan Mustafa Kemal Atatürk, çok sesli müziğin toplum için gerekli olduğuna inanıyordu. Çok sesliliği topluma benzetiyordu. Bu sebeple hayatın her alanine çok sesliliği entegre etmek istiyordu. Mustafa Kemal Atatürk'ün müzikle ilgili düşünceleri ve yorumları, Türkiye'deki müziğin modernleşmesi ve batılılaşması sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Atatürk, Türkiye'nin yeni bir kimlik ve kültürel dönüşüm geçirmesi gerektiğine inanıyordu ve bu dönüşümün bir parçası olarak müziği de ele almıştır. Atatürk'e göre medeniyete giden yol; sanat, müzik ve bu alanlarda yapılabilecek her türlü reformlarla gerçekleştirilebilinirdi. Bu görüşle yola çıkan Atatürk, kendi müzik değerlerini batının müzik anlayışı harmanlayarak yeni formlar oluşturmayı amaçladı.

Bunun için Atatürk;

- Batı müziğini ve özellikle klasik müziği Türk müziğine entegre etmeye teşvik etti. Bu, Türk müziğinin geleneksel öğelerini modernleştirmek ve Batı müziği standartlarına getirmek amacıyla yapıldı.
- Türk Musikisi mirasını korumak ve geliştirmek amacıyla arşivlerin kurulması gerektiğini savundu.
- Atatürk milli kimliği yansıtan milli marşların milli duyguları birlik beraberliği güçlendireceğine inandığı için, milli marşların bestelenmesi konusunda çalışmalar gerçekleştirmiştir.
- Geleneksel müzik anlayışı ile modern müzik yapısını harmanlamayı hedeflemiştir.

Say, cumhuriyet dönemi müzikal gelişimlerini şöyle açıklar: Cumhuriyetin ilanından sonraki süreçte, Türkiye'de sanat adına bir takım önemli hadiselerin gerçekleştiğini belirtir. Bunların başında "Mabeyn Muzikası" ya da "Makam-ı Hilafet Muzikası" olarak isimlendirilen Saray Müzik Örgütünün, Nisan 1924'te Ankara'ya taşınmasına değinir. "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adını alarak yeninen kurulduğunu ifade etmiştir. (Say, 1992: 43).

Uçan ise: Dünya üzerinde önemli etkiler bırakan, dünyaca ünlü sanatçı Alman müziğinin 20. Yüzyılda varolan düşünce adamı, besteci ve orkestra şefi olan Paul Hindemith, Türkiye Cumhuriyeti hüküme-

tince ülkenin müzik yaşamını yeniden düzenleme konusunda çalışmak üzere 1935 yılında Türkiye'ye gelerek Ankara, İzmir ve İstanbul'da gözlemler yaptığını ve bu gözlemlerin sonucunda da "Vorschage für den Aufbau des Turkischen Musiklebens"i (Türk Müzik Yaşamının Yapılanması İçin Öneriler) olarak bilinen bu çalışmayı yazarak dönemin Milli Eğitim Bakanlığına önerilerini sunduğunu belitmiştir. (Uçan, 2005: 339). Çalışmalarının merkezi, Ankara Devlet Konservatuvarı olarak belirlenmiştir. Hindemith hemen ardından 1936 ve 1937 yıllarında çalışmaların devanı niteliğinde rapurlar ve öneriler hazırlayıp dönemin Milli Eğitim Bakanlığına sunmuştur.

Çok seslilik, aynı anda tınlayan seslerin, belli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre bir düzen içinde kaynaşmasıdır (Cangal, 1988:147).

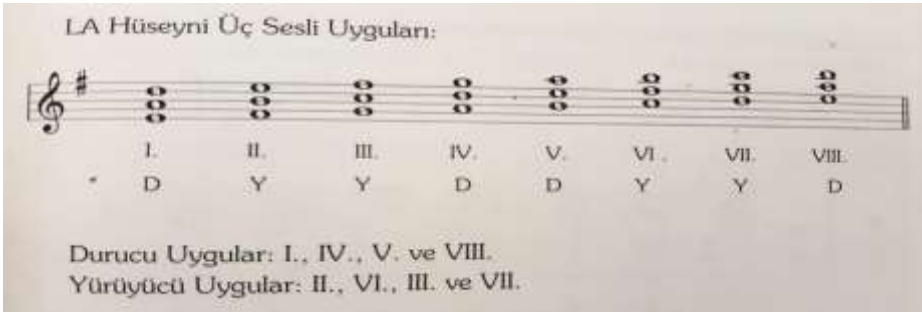
Say'a göre çok seslilik kavramını; birde fazla ses partisinin yer aldığı müzik olarak tanımlar. Ayrıca Say; "gelişim süreci, Avrupa'da ortaçağdan günümüze kadar uzanır. 11. Yüzyıldan başlayarak gelişen çok seslilik, 2 genel yönelim izlemiştir. Birincisi: polyphonie (polifoni) olarak nitelendirilen kontrpuan tekniğine dayalı yatay çok seslilik; ikincisi, Homophonie (homofoni) denen armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çok sesliliktir. Çağdaş müzikte ilke olarak bu iki çok seslilik yöntemine bağlı kalınmamış, yeni çok seslilik stil ve teknikleri geliştirilmiştir". (Say, 2009:135).

Mustafa Kemal Atatürk'ün desteği ile beraber türkiyede polifoni adına önemli adımlar atılmıstır. Türkiye'de Türk Beşleri olarak bilinen Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses Çağdaş eserin verilmesi yönünde oldukça fazla çalışmalar gerçekleştirmiştir. Ahmet Adnan Saygun "en modern ve yaratıcı bestecisi" (Aydın, 2006: 43) olarak tanımlanmaktaydı. Saygun, çağdaş müziğin gelişimi açısından sırasıyla Özsoy, Taşbebek ve Bayönder Operalarını bestelemiştir. Besteci Ahmet Adnan Saygun bununla birlikte, Batı müziği eserleri oluştururken klasik Türk müziği makamlarından da yararlanmıştır.

Ülkemizde Atatürk'ün de bizlere mirası olan bu çok sesliliği, kendi müziğimize entegre ederken birçok bestekar tarafından birçok faklı yöntemler izlendiğini görebiliriz. Bunların başında sıklıkla karşımıza çıkabilecek isimler arasında Kemal İlerici, Necdet Levent, Muammer Sun gibi isimlere rastlamamız oldukça olağandır. Necdet Levent 1956-1957 yılları arasında Bülent Arel ile beraber 12 ton tekniği üzerinde çalışmalar yaptıktan sonra, Besteci Muammer Sun'un da desteğini alarak Kemal İlerici'in dörtlü armoni sistemini de öğrenip, yapıtlar vermeye başlamıştır. Ondan sonra yazılan, ortaya atılan dörtlü armoni içeren eserler Kemal İlerici, Necdet Levet gibi isimlerin izinde oluşmuştur. Türk Beşlerinin eserlerine bakıldığı zaman batı tarzında verilmiş eserlerin arasında 4'lü armoni kullandığını görebilmekteyiz. Uçan'a göre; Türk müziğinin dörtlü sistemi, Batı'nın üçlü sistemine seçenek olarak ve Batı'dan esinlenilerek oluşturulmuş bir sistemdir. (Uçan, 2005:202).

Batının üçlü sisteminde esinlenilerek oluşturulan bu sistem, Türk müziğinde Arel-Ezgi sistemi olarak da bilinen sisteme yapısı gereği (koma diyez ve koma bemollerden dolayı) Türk müziğine tam olarak entegre edilemediğinden, çok seslendirme konusunda istenilen sonuçları vermedi. ilk denemelerde istenilen sonuçları veremediğinden, Çağdaş Türk Müziği bestecileri arasında fazla bir ilgi uyandırmadı. (Spatar, 2007:35). Fakat dörtlü armoni sistemi yine de dikkat çekmiştir ve sistem arayışı olmaksızın. Dörtlü sistem bir Çağdaş türk bestecilerin kullandığı sistem olarak yerini almıştır. Bu dörtlü sistem geleneksel bir karakter taşımaktadır. Türk Beşlerinin eserleri arasında bu geleneksel karakterli 4'lü armoniye de yer vermesi Türk Beşleri'nin Türk müziği makam bilgisine ve dokusuna hakimiyetlerinin de göstergesidir. (Sağlam, 2001:104,105).

Necdet Levent'e göre; Türk müziği 4'lü armoni sisteminin tampere sisteme göre uyarlandığı çalışmalara bakıldığında; akor seslerini kurarken kök sesin üstüne ve altına dörtlü aralıklarla konan sesleri görebiliriz. Levent, N, (1995)



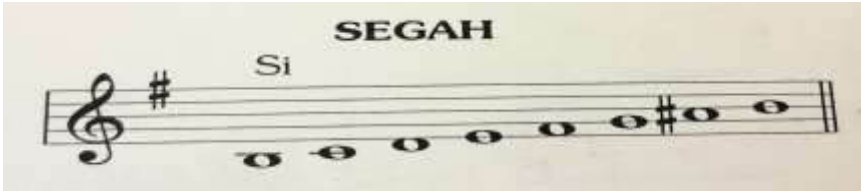
Ayrıca bu akorun kök hali 7-4 akoru olarak tanımlanır. Akorun 1.çevrimi 5-4 akoru olarak, akorun 2. Çevrimi ise 5-2 akoru olarak tanımlanır. (Necdet levent' e göre aşağıda gösterildiği gibi)

Dörtlü sistemin akor kuruluşuna genel bir çerçeveden bakacak olursak, akor dizilişleri tıpkı batı sistemindeki gibi dar dizim ya da geniş dizim olmak üzere bölümlere ayrılmaktadır. Akorların duruculuk ve yürüyücülük özelliklerine göre akor bağlanışları vardır. Durucu ve yürüyücü seslere bakıldığında batı sistemine göre faklılıklar görmek kaçınılmazdır.

Günümüze gelindiğinde; Mustafa Kemal'in önderliğinde gelişen ve günümüz eserlerinin düzenlenmesinde önemli bir yere sahip dörtlü armoni, Halk ya da Klasik Türk Müziği eserlerinin polifonik seslendirilmesi oldukça merak uyandırmıştır. Halk müzinde çok sesli düzenlemeler yapan bir çok müzisyene de ilham kaynağı olmuştur.

Ulu önderimiz Mustafa Kemal Atatürk'ün sevdiği eserlerden biri olan "İzmir'in kavakları" isimli eseri inceleyecek olursak; eser Segah makamındadır. Aynı zamanda 9/8'lik ölçü ile yazılmıştır. Segah beşlisine hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Yerinden (si) düşünüldüğü zaman, 1 koma bemol Sİ, 1 koma bemol Mİ, 4 koma diyez FA notalarını donanımda görebiliriz.

Bu segah makamını tampere sisteme entegre ettiğimizde 1-3 koma diyezleri ve bemollari tampere sistemde seslendirmek mümkün olmadığından dizi içerisinde sadece fa diyez ve la diyez seslendirilir. Necdet Levent "Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni" isimli kitabında Segah makamının tampere sisteme entegre edilmiş halini şu şekilde göstermiştir;



Elbette bu makamları farklı tonlara da göçürebilmek mümkündür. Polifonik bir şekilde 3'lü ve 4'lü armoniden de faydalanılarak yazılan İzmir'in Kavakları İsimli bu eser transpoze (göçürülerek) yapılarak oluşturulmuştur.

Öbür taraftan Türk müzikçileri arasında; herhangi bir makamı tampere sisteme uyarlamak oldukça fazla tartışmalara sebebiyet göstermiştir. Tampere sisteme göçürülen Makamın verdiği duyguyu artık yansıtmadığı görüşünü savunurlar. Nitekim bazı makamlarda, bu durumun oldukça güç olduğu konusunda fikir birliğine varmak mümkündür.

Segah makamını tampere sisteme göçürürken şöyle bir yol izlenilebilir. (teorik olarak kabul edilemez olsa da Pratik olarak düşünülebilir.) bir major tonun ilgili minörünün 2. Derecesinde bulunan sesinin küçük ikili pestleştirilip, 7. Derecesinde bulunan sesinin ise küçük ikili tizleştirmesi ile elde edebiliriz.

Bu çalışmada; Hatay'da ilinde bulunan Ali ÖZBAY isimli müzisyen ile ortak çalışmamız olan Mustafa Kemal Atatürk'ün de sevdiği türkü İzmin'in Kavakları, üçlü ve dörtlü armoni sentezlenmiştir. Eser armonik olarak analiz edilmiştir.

S
A
T
B
yakın ızır kın ma lı ı
dim.
Sel vim sendeu zum yok
yap ra ğın dan dü zü m yok
dim.
dim.
buraburadaburadaburadaburad

küçük ikili pestleştirilip, 7. Derecesinde bulunan sesinin ise küçük ikili tizleştirmesi ile elde edebiliriz. Makam farklı tonlara göçürüldüğünde praktikte tutarlılık göstermiştir.

KAYNAKÇA

1. Ayas, G. (2014). Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim. İstanbul: Doğu Kitabevi.
2. Aydın, Y . (2006). Ahmet Adnan Saygun. 20. Yıl Pan'a Armağan, 43–51
3. Cangal, N.(1988), Müzikte Çokseslilik, Birinci Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.147.
4. Hatipoğlu, G. (2017). Türkiye'de çoksesli müzik. ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES, 2(1), 136-165.
5. Levent, N, (1995) Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni, Diztek, İzmir.
6. Tunçay,Ç. (2009). ''Atatürk Döneminde Müzik Alanında Yapılan Çalışmalar" İzmir; Y.L
7. Sağlam, Atilla, Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları Ve İlerici Armonisi, Birinci Basım, Alfa Akademi Basım Yayım Dağ. Ltd. Şti., Stüdyo Star Ajans San. ve Tic. Ltd. Şti., Bursa: Kasım 2001
8. Say, A. (2009). Müzik sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s.135
9. Say, A. (1992). Müzik Ansiklopedisi, 1.cilt, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
10. Spatar, M. Halim, Müzik Yazılarım, Birinci Baskı, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: 2007.
11. Uçan, A. (1994).İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
12. Uçan, A. (2005). Türk Müzik Kültürü. Ankara: Evrensel Müzik Evi.

Özet

Bu araştırmanın amacı, Türkiye'de müzik kültürünün gelişiminde önemli bir yere sahip olan Mustafa Kemal Atatürk'ün rolü ve günümüzdeki yansımalarını açıklamaktır. Türkiye'de çoksesli müziğin başlangıcından bugüne kadar nasıl bir süreç izlediğini değerlendirmek açısından önem taşımaktadır. Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeline göre yapılan araştırmalar geçmişte yapılan araştırmalaların betimlenmesini içerir. Bu araştırmada; tarama modeline ek olarak günümüzde çok sesli müzik ile ilgilenen müzisyenlerden ve onlara ait çalışmalardan kesitler içermektedir.

Anahtar Kelimeler. İnsan ve Müzik, Cumhuriyet ve Müzik, Atatürk ve Müzik, Türkiye'de Çok Sesli Müzik

КУДРЕТ Хулия
БМА им. У.Гаджибейли
докторант кафедры
«Традиционная музыка Азербайджана и современные технологии»

РОЛЬ МУСТАФЫ КЕМАЛЯ АТАТЮРКА В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ПОЛИФОНИЯ

Резюме

В исследовании раскрывается роль Мустафы Кемаля Ататюрка, сыгравшего важную роль в развитии музыкальной культуры Турции, и современные последствия его политики. Это имеет значение при оценке процесса развития полифонической музыки в Турции с момента ее начала до современности. В исследовании использована модель сканирования, которая включает в себя описание прошлых исследований. Кроме того, в данном исследовании представлены отрывки из работы и произведений современных музыкантов, занимающихся полифонической музыкой.

Ключевые слова: человек и музыка, Республика и музыка, Ататюрк и музыка, полифоническая музыка в Турции

KUDRET Hülya
BMA named after U.Hajibeyli
doctoral student of the department
"Traditional music of Azerbaijan and modern technologies"

THE ROLE OF MUSTAFA KEMAL ATATURK IN THE DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE AND POLYPHONY

Summary

The study reveals the role of Mustafa Kemal Ataturk, who played an important role in the development of Turkish musical culture, and the modern consequences of his policies. This is important when assessing the

development of polyphonic music in Turkey from its beginnings to the present. The study uses a scanning model that includes descriptions of past studies. In addition, this study presents excerpts from the work and works of contemporary musicians involved in polyphonic music.

Keywords: man and music, Republic and music, Ataturk and music, polyphonic music in Turkey

КАРТАШОВА Татьяна
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции

ТАБЛА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ИНДИЙСКОЙ МОДЕЛИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА

Мембранофоны известны во всех уголках земного шара. Инструменты данного типа представлены в культурах практически всех музыкальных цивилизаций мира, отличаясь по своему генезису, устройству, техническим возможностям и роли в жизни социума. Совершим небольшой экскурс в историю Южной Азии и рассмотрим табла – парный одномембранный барабан с регулируемой высотой звучания, который получил широкое распространение во всех видах звукотворчества.

На территории южноазиатского субконтинента издревле культивировалось огромное количество всевозможных видов мембранофонов, которые в соответствии с традиционной индийской классификацией входят в группу аванаддха вадья («инструменты с покрытием»). Запечатлённые на древних барельефах индуистских храмовых комплексов Амаравати (II в. до н. э.), Гандхары (I–III вв. н. э.), Матхуры (I в. н. э.), Нагарджунаконды (II–III в. н. э.), на фресках Аджанты (V–VI вв.), вплетены в декорум буддийских ступ в Бхархуте (II–I вв. до н. э.) и Санчи (I в. до н. э.), а также зафиксированные в различных средневековых иконографических источниках и трактатах барабаны являются одними из древнейших автохтонных инструментов этого региона, населённого многочисленными народностями со своими уникальными этнотрадициями.

Индийские исследователи считают, что тип парных барабанов был известен с незапамятных времён и описан в старинных эпических текстах: некоторые древние разновидности известны как «бхери и дундубхи, они всегда были в почёте и относились к разряду военных инструментов, служивших для выполнения сигнальных функций. К этим боевым барабанам относились с большим уважением, поскольку их захват расценивался как поражение армии» [8, 425].

В известном трактате о театре «Натьяшастра» (II в. до н.э. – III в. н.э.) описана группа глиняных двухмембранных барабанов в форме бочонка (вертикальные, горизонтальные и подмышечные), напоминающих южноиндийский барабан мриданг и его аналог в традиции Хиндустани – пакхавадж. Данное обстоятельство свидетельствует о том, что идея цельного двухмембранного барабана зародилась в недрах южноазиатской культуры и считается одной из её сущностных черт. Главная отличительная особенность этих перкуссионных состоит в их тембровом богатстве и насыщенности, в звуковысотной и звукокрасочной определённости звучания. Это связано со специфическим устройством мембраны барабанов, участвующих, в первую очередь, в классическом музицировании в Индии, Пакистане, Бангладеш и Непале.

Но единственным и совершенно уникальным примером парного одномембранного барабана является знаменитый табла (на хинди **तबला**), плотно укоренившийся в практике музицирования традиции Хиндустани и получивший в настоящее время беспрецедентную популярность по всему миру. Он неотъемлемая часть аккомпанирующего ансамбля всей музыки региона. Отметим, что у этого инструмента практически нет широких аналогов в регионе. Не будет преувеличением сказать, что в XXI веке табла стал поистине символом южноазиатской музыкальной культуры. Осно-

вополагающая его роль заключается в том, что табла презентирует и разрабатывает тала (линию метроритмического развёртывания музыкальной ткани).

Отметим, что данный парный барабан в сознании индийцев прочно связан с культом бога Шивы и его сына, бога Ганеша. Часто можно встретить сакральные изображения или небольшие скульптурки, на которых Ганеша или Шива запечатлены вместе с табла или играющими на нём.

Среди прямых аналогов этого мембранофона – нагара (наккара) типа литавр, распространённый в традиционной музыке (лок-сангит) Северной Индии. Очертаниями нагара напоминают сосуд и чаще всего употребляются в паре: «большая литавра, символически называемая “мужская”, и меньшая – “женская”» [1, 156]. Аналогом нагара в традиционной музыке Махараштры является парный самбал: два деревянных барабана, которые соединены сбоку; по ним ударяют палочками (одна из них с круглым наконечником). В штате Тамилнаду – парный барабан киркатти.

Согласно различным преданиям, наккара входил в состав наубат (королевских придворных ансамблей, состоявших из духовых и перкуссионных) и считался одним из символов власти императоров Могольской династии; по преданию, двор великого правителя Акбара (XVI в.) украшало двадцать пар таких барабанов.

Этимология слова «нагара» напрямую указывает на аналоги этого инструмента в арабо-иранском мире. В Турции «известен маленький парный барабан накаре (от арабского “naqr” – “бить” или персидского “nakar” – “барабан”). Он состоит из двух глиняных мисок для вина с натянутой на них животной кожей (телячьей или овечьей) и подобен маленькому барабану, который называют кудюм. Каждый из двух маленьких барабанов воспроизводит собственный самостоятельный звук: один – низкий, другой – высокий. Во время концерта на нём играют сидя на корточках на земле, тогда как на марше для удобства передвижения его привязывали к талии; сегодня держат напротив груди. Ударяют по мембране при помощи двух палочек из кизилового дерева – захме. Используется накаре для варь¬ирования мелодии и заполнения пауз между долями основного ритма. Исполнителей называют накарезен» [2, с. 35]. Подобный инструмент до сих пор широко распространён в узбекской культуре и называется нагора (боевой барабан).

Индийский нагара имеет множество разновидностей, которые различаются по размерам (от 15–20 см до полутора метров), по внешнему виду. Они «изготавливаются из глины, металла и дерева. Играют на этих барабанах с помощью деревянных или каучуковых палочек. Диаметр нагара может колебаться от 60 до 90 см, а в некоторых частях Северной Индии достигать полутора метров. По традиции двойные барабаны стоят на полу, в редких случаях подвешиваются на шее или поясе исполнителя. Нагара больших размеров могут транспортироваться на повозках, иногда их привязывают к спине слона при уличных шествиях» [2, с. 35]. Маленькие инструменты традиционно сопровождает шехнай (индийский гобой), такие ансамбли принимают участие в различных празднествах, обрядах, храмовых церемониях, аккомпанируют танцам. На нагаре средних размеров можно исполнять более сложные метроритмические вариации, хотя в тембральном и звуковысотном отношении у них мало разнообразия. Эти инструменты выступают в ансамблях храмовой и придворной музыки.

Следовательно, предшественниками табла могут являться, с одной стороны, собственно индийские двухмембранные перкуссионные (цилиндрической или бочкообразной формы), насчитывающие сотни всевозможных разновидностей и участвующие в ансамблях традиционной региональной музыки различных штатов Северной и Южной Индии. С другой, этимология названия (слово «tabl» в арабском мире означает «ударные») и конструкция инструмента позволяют свидетельствовать о его арабо-персидских корнях и индомусульманском генезисе. В результате длительного синтезирования местных и привнесённых извне среднеазиатских, арабо-иранских, турецких традиций в инструментальной культуре субконтинента происходит своего рода мутационный процесс, выражающийся главным образом в переориентации основных идей и моделей звукового творчества и появлении синтезированных жанров и новых (или модифицированных) типов инструментария. Данное обстоятельство может расцениваться не столько как смена «интереса», проявляемого культурой к определённому типу инструмента, но скорее как кардинальное обновление глубинных основ музыкального мышления, требовавшее в свою очередь изменения форм своего выражения. И как следствие этого масштабного процесса в течение XIII–XVII вв. произошло размежевание инструментального исполнительства от вокального, в котором инструменты выполня-

ли лишь второстепенную фоновую функцию. Таким образом, зародившись в глубинах индийской культуры и переформатировавшись под влиянием этноконтекста, связанного с индомусульманским культурным синтезом, табла получил широкую популярность во всех видах музыкального искусства придворной традиции (дарбари). С тех пор этот барабан занял важнейшее место не только в инструментальной музыке Индии, но и других регионов Южной Азии.

По поводу происхождения инструмента до сих пор не существует единого мнения среди исследователей. Согласно одной версии, его появление в музыке Хиндустани связано с именем легендарного музыканта Амира Хусро, который внёс огромный вклад в индомусульманский культурный синтез и в развитие североиндийской классической музыки. Амир Хусро (1253–1325) – персидский поэт, философ, придворный музыкант Аллауддина Хильджи; легендарная и загадочная личность в истории музыкальной культуры Индии, вызывающая до сих пор жаркие дискуссии вокруг своего имени. Происхождение Амира Хусро также спорно: он был то ли перс, то ли турок, то ли индиец. Однако его собственное утверждение, что Индия – «это моё место рождения, моё убежище и моя родина», расставляет все точки над “и”» [4, 48]. Его «отец, Амир Саифуддин Махмуд, был турок, мать – индианка, рождён в Патиали, известном и как Моминпур, в районе Этах в Уттар-Прадеш. Своей славы достиг при правлении династии Хильджи. Его духовным отцом считался Хазрат Низамуддин Аулиа – святой суфий из Дели. Амиру Хусро приписывается изобретение ситара, введение табла, создание некоторых вокальных жанров, раг и тала» [3, 34].

Однако нынешние таблия (исполнители на табла) придерживаются другого мнения, считая, что инструмент имеет родство с цельнокорпусными двухмембранными барабанами в форме бочонка, имеющими автохтонное происхождение, вследствие чего он осознаётся как единый инструмент с двумя мембранами.

На основании третьей исторически подтверждённой теории, зафиксированной в разных документальных сведениях, сложилась легенда. При императоре Акбара, славившегося при своём дворе лучшими исполнителями, художниками, танцовщицами, у него на службе состояли музыканты и соперничали между собой в искусстве игры на барабане пакхавадже. Проигравший состязание Судхар Хан в порыве гнева ударил свой инструмент о землю, расколов его на две части. Так и возникло два барабана – табла и дагга.

Согласно иной версии, возмущённый своим зависимым от солиста положением аккомпаниатор в отчаянии разбил свой барабан, из которого затем получился новый парный инструмент.

В плане конструкции табла представляет собой два барабана: «Левый называется баян или дагга, а правый – дайна или табла» [6, 86]. Баян сделан из металла: это может быть алюминий, медь, а также сплавы, и он полый внутри; правый же барабан – дайна (от «дахина» – «правая сторона») выполнен из цельного куска дерева, а потому обычно тяжелее баяна, несмотря на меньший размер. Мембраны каждого из барабанов делятся на три «сектора»: чёрный круг по центру называют съяхи, средняя часть поверхности – майдан (также сур) и наконец, крайняя зона именуется кинар. Сама паста съяхи представляет «чёрную смесь из железных и марганцевых опилок, рисовой или пшеничной муки и склеивающего вещества» [6, 39], именно она делает инструмент темброво, звуковысотно, динамически, технически гибким и выразительным – это те качества, отличающие в целом классические барабаны региона. Рецепт её изготовления хранится в глубокой тайне. Съяхи (в старинных санскритских текстах называется вилепана) делает звук инструмента более музыкальным, изолирует дополнительные шумы. В Южной Индии «эту пасту называют сору» [5, 58]. При ударе по каждой отдельно взятой области мембраны исполнитель получает разнообразные звуки, явно отличающиеся друг от друга. Любопытный факт: в трактате «Натьяшастра» дана информация «про речной песок определённого качества, входящем в состав пасты для покрытия мембраны» [1, 159]. Много ещё загадок таит в себе Индия…

Табла является мелодическим ударным инструментом и настраивается при помощи специального металлического молоточка. Им ударяют по кожаному ободу вокруг мембраны даяна, а также по восьми деревянным деталям цилиндрической формы (гитхи), которые вставлены между кожаных ремней; их смещение вверх и вниз (подбивание специальным молоточком) регулирует натяжение ремней и служит для точной настройки барабана. Баян не имеет подобной системы, корректирующей настройку, и не обладает какой-либо выраженной звуковысотностью, хотя в целом звучит ниже

и «глубже» правого барабана. Обычно инструмент настраивают на «основной (первый) тон раги Sa, на пятый Ра или на четвёртый Ма» [8, 443]. В целом звуковой диапазон дайна охватывает приблизительно около октавы. На табла играют сидя на полу и скрестив перед собой ноги. Во время исполнения инструмент ставят на специальную подставку круглой формы (толстые матерчатые «бублики», как называют их музыканты). Зачастую исполнители разворачивают барабаны с наклоном (табла от себя, дайна к себе), что обеспечивает более удобную позицию соприкосновения рук и мембран. Для меньшего скольжения рук при игре музыканты используют тальк. Традиционной одеждой, в которой выступают индийские исполнители на табла, является мусульманский сальвар камиз – шаровары и длинная блуза-туника. При игре на табла (дайне) используются как кончики и средняя часть фалангов пальцев правой руки, так и плоскость ладони; на баяне играют левой рукой – ладонью, кистью, кончиками пальцев. Важное отличие касается ударов левой руки: они могут исполняться либо кхула (в переводе «открытый») – с резонансом, либо бандха («закрытый») – без резонанса.

Существует своеобразная слоговая нотация табла, представляющая собой особую мнемоническую технику бол (слог), т.е. «проговаривание» основных метроритмических формул: для обозначения различных типов ударов, варьирующихся как в зависимости от их расположения на мембране, так и от участка ладони, которым производится удар. Для всех исполнителей на табла каждый слог имеет одно и то же значение и определяет конкретный удар. Это мнемотехника, помогающая запоминать ритмические модели-модусы. Каждый мнемонический слог обозначает не столько «длительность», сколько манеру звукоизвлечения и место удара на инструменте. Фактически, это устная (артикуляционная) партитура. Музыкант запоминает каждый модус как ритмически организованную скороговорку, которую он переносит на игру. Последовательность болов может представлять собой конкретную композицию или импровизированную фразу.

Каждый удар по табла имеет своё специфическое название, зачастую звукоподражательное: это своеобразный «ритмический язык», изобретённый индийскими музыкантами для узнавания любого тала, который может быть передан определённой слоговой формулой – тхека (в переводе «опора», «оплот», «поддержка»). Исполнитель на табла предварительно даёт экспозицию ритмоформулы (тхека), лишь после этого переходя к различным ритмическим вариациям. Тхека любого тала хорошо известны каждому – и музыкантам, и слушателям, поэтому на концертах индийская аудитория восторженно реагирует восклицаниями или движениями рук. Предполагается, что музыканты связывают происхождение этих слогов с традицией ведического пения, с её сакрально-слоговыми образованиями. Благодаря широкому тембровому диапазону звучания и использованию мнемонической техники, табла иногда называют «говорящим барабаном» по аналогии с африканскими «talking drum»: это объясняется звукоподражательной природой инструмента, а также связано с термином «бол», что в переводе с хинди означает «говорить».

Табла – это не только уникальный, но и один из утончённых в звуковом отношении мембранофонов в Индии, который не имеет аналогов в других музыкальных культурах мира. Особая конструкция инструмента в совокупности со сложной системой настройки позволяют варьировать его звучание в широких тембровых и экспрессивных пределах, что даёт возможность табла соревноваться качеством звучания со струнными, духовыми инструментами и даже голосом.

В настоящее время известны шесть исполнительских школ (гхаран) табла: Дели, Лакхнау, Фаррухабада, Аджрары (Аджралы), Бенареса и Пенджаба. Иногда классификация основных гхаран выглядит следующим образом: 1) «стиль Дели», который включает в себя гхараны Дели и Аджрары; 2) «стиль Пураб», включающий лакхнаускую и фаррухабадскую гхараны и 3) «стиль Пакхавадж», в который входят бенаресская и пенджабская гхараны. По географическим причинам иногда Бенарес включают в группу Пураба, но стилистически это никак не обосновано, поскольку данная гхарана имеет больше общего с гхараной Пенджаба, чем с лакхнауской и фаррухабадской. У каждой гхараны существует собственная техника и приёмы игры, которые отличаются положением (постановкой) рук, техникой удара и даже позой, в которой сидят во время игры. Используемые инструменты также могут быть разного размера и типа. Такие особенности в конечном итоге создают существенные различия в отношении звука, стиля и техники. В настоящее время в связи с усилением роли средств массовой информации, звукозаписывающей промышленности и компьютерных технологий эти локальные традиции существуют уже не изолированно, ограничи-

ваясь конкретными семейными кланами. Стилистические различия стали менее заметными и порой трудно узнаваемыми, так как многие исполнители исполняют репертуары разных гхаран и подражают стилю игры других исполнителей. Несмотря на это, для них «всё ещё необходимо иметь возможность отождествлять себя с отдельной традицией, так как для начинающих артистов, не связанных с гхараной, по-прежнему трудно продолжать профессиональную карьеру».

Табла в настоящее время может использоваться в трёх различных ипостасях: соло, аккомпанемент, а также в составе ансамбля. Роль сопровождающего инструмента табла выполняет в инструментальной, вокальной или танцевальной музыке. Каждый из этих трёх типов аккомпанирования значительно отличается от остальных, поэтому правильное понимание контекста исполняемой музыки является важным условием для музыкантов, играющих на табла. Многие известные мастера выступают сегодня на эстраде в составе дуэтов: например, с флейтой бансури или струнными. Широко распространён в данной исполнительской практике приём савал-джаваб («вопрос-ответ») – своего рода каденции-имитации, построенные на технике перекличек у солиста и табла, причём последний уже трактуется как инструмент солирующего характера. В подобного рода «состязаниях» таблия демонстрирует своё виртуозное технического мастерство и умение слышать партнёра.

С середины прошлого века табла всё больше утверждается на концертной сцене в качестве сольного инструмента. Особенно это актуально в XXI веке, когда программы могут состоять из выступления одного таблия, что становится одной из излюбленных форм концертного исполнительства на всём южноазиатском субконтиненте. Трактовка табла не только в традиционной роли аккомпанирующего, но и как солирующего инструмента, приводит к формированию нового универсального концертного стиля. Подобные процессы особенно ярко репрезентируются в исполнительском творчестве современных таблия, среди которых немало звёзд первой величины, таких как пандит Кишен Махарадж (1923–2008), устад Шафаат Ахмед Хан (1944–2005), пандит Ананда Гопал Бандопадхяй (р. 1944), пандит Сватан Чаудхари (р. 1945), устад Закир Хуссейн (р. 1951), пандит Кумар Бозе (р. 1953), пандит Аниндо Чаттерджи (1954), пандит Субханкар Банерджи (1966–2021), Фазал Куреши (р. 1961) и др. Их деятельность многогранна: они выступают не только как солисты-таблия с самостоятельными композициями (тукра), в составе ансамбля с индийскими классическими певцами, инструменталистами и танцовщиками катхака , но и участвуют в модных ныне джазовых, арт-рок и других международных проектах, демонстрируя высочайшую исполнительскую технику и вписываясь в практически любой стилевой формат. Один из ярких примеров – легендарный фьюжн-коллектив «Remember Shakti», созданный Закиром Хуссейном и Джоном Маклафлиным в конце 90-х годов прошлого века, в который вошли известные индийские музыканты-инструменталисты и певец Шанкар Махадеван.

Что касается исполнителей-солистов нашего времени, то самым ярким из них является устад Закир Хуссейн, представитель Пенджабской гхараны, сын известного маэстро таблия Алла Ракхи (1919–2000). Выступив с огромным количеством концертов по всему миру, своей потрясающей харизматичностью, безупречным владением инструментом и совершенством технической виртуозности он завоевал признание как самый авторитетный индийский перкуссионист. Именно Закир Хуссейн придал табла высокую статусность: из роли аккомпанирующего инструмента он вывел его на новый уровень и прославив не только у себя на родине, но и за рубежом . Можно с уверенностью констатировать, что вклад в мировое исполнительское искусство этого непревзойдённого мастера игры на табла огромен и неоспорим.

Но не только у себя на родине табла получил столь громкую известность и повсеместную славу, она распространилась и в другие уголки земного шара нашей звучащей Вселенной. За последние несколько лет в архив глобальной сети интернет «выкладывалось» достаточное количество видеошкол, лекций, видеоуроков, записей совместного музицирования табла с другими инструментами. В связи с этим западными музыкантами были предприняты попытки постижения основ искусства игры на табла. Помимо прочего, не убывает приток иностранцев в Индию как профессиональных музыкантов, так и любителей игры на перкуссионных для обучения в классах табла. Для многих из них этот этап становится решающим в жизни моментом, поскольку позволяет перенять опыт и традицию исполнения непосредственно от мастера.

Значительно расширилась за последние десятилетия сфера использования табла. Сделать вывод об этом помогло обращение к наиболее популярным направлениям современной музыки. Звучание табла сейчас можно услышать не только в современных этностилях, фьюжене и других джазовых направлениях, но также и в поп-музыке (в том числе российской). В большом количестве звуковые сэмплы этого инструмента (в том числе «живые») используются в электронной музыке, особенно в psychedelic, Goa-trance, в drum-and-bass, lounge music и многих других стилях.

Таким образом, до настоящего времени в классической музыке Хиндустани табла остаётся единственным примером парного барабана. Это инструмент классического уровня, которому подвластно сосуществование в двух плоскостях: в «высокой» традиции и региональном музицировании, сопровождая пение, танцы, различного рода светские и религиозные церемонии (сикхские песнопения, индуистские северные бхаджаны и южноиндийские киртаны, суфийские каввали), а также участвуя в современных популярной музыке и музыке кино. Табла, став звуковой эмблемой музыкальной культуры Хиндустани, получил широкое распространение в мультикультурном пространстве Южной Азии (в Бангладеш, Непале, Пакистане, Афганистане и на Шри-Ланке). В настоящее время удивительно завораживающее звучание табла покорило весь мир, найдя своих почитателей в разных уголках Pax Sonoris.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Дева Б. Ч. Индийская музыка / пер. с англ. Е. Гороховик, вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова. – М.: Музыка, 1980. – 207 с.
2. Карташова Т. Парные мембранофоны Южной и Юго-Восточной Азии: разновидности, функционал, семантика // Культура. Искусство. Образование: научный журнал. Вып. 1: Москва: РИО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2022. С. 34–51.
3. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – Москва: ИД «Композитор», 2010. – 576 с.
4. Bose S. Indian classical music. Essence and emotions. – New Delhi: Vikas Publishing house PVT LTD, 1990. – 160 p.
5. Deva B. An Introduction to Indian Music. – New Delhi: Publication Division. Ministry of Information and Broadcasting. Government of India, 1980. – 137 p.
6. Deva B. Musical Instruments. – New Delhi: National Book, Trust India, 1977. – 108 p.
7. Ranade A. Hindustani music. – New Delhi: National book trust, 1993. – 166 p.
8. Sharma M. Music India. – New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation, 1999. – 589 p.

Bibliograficheskij spisok

9. Deva B. CH. Indijskaya muzyka / per. s angl. E. Gorohovik, vstup. stat'ya, komment. Dzh. K. Mihajlova. – M.: Muzyka, 1980. – 207 s.
10. Kartashova T. Parnye membranofony YUzhnoj i YUgo-Vostochnoj Azii: raznovidnosti, funkcional, semantika // Kul'tura. Iskusstvo. Obrazovanie: nauchnyj zhurnal. Vyp. 1: Moskva: RIO RGU im. A.N. Kosygina, 2022. S. 34–51.
11. Kartashova T. Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noj kul'tury Severnoj i YUzhnoj Indii. – Moskva: ID «Kompozitor», 2010. – 576 s.
12. Bose S. Indian classical music. Essence and emotions. – New Delhi: Vikas Publishing house PVT LTD, 1990. – 160 p.
13. Deva B. An Introduction to Indian Music. – New Delhi: Publication Division. Ministry of Information and Broadcasting. Government of India, 1980. – 137 p.
14. Deva B. Musical Instruments. – New Delhi: National Book, Trust India, 1977. – 108 p.
15. Ranade A. Hindustani music. – New Delhi: National book trust, 1993. – 166 p.
16. Sharma M. Music India. – New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation, 1999. – 589 p.

Аннотация

В мультикультурном пространстве Южной Азии беспрецедентную популярность завоевал мембранофон табла – пара ручных барабанов с регулируемой высотой звучания. Это уникальный инструмент, который участвует в классической музыке и региональном музицировании, сопровождая вокальную, танцевальную и инструментальную музыку. Зародившись в глубинах индийской культуры и пройдя сложный путь трансформации, связанный с индомусульманским культурным синтезом, табла стал ведущим ударным инструментом придворной традиции (дарбари), а также получил широкую известность в религиозных песнопениях сикхов, суфийских каввали, индуистских бхаджанах и южноиндийских киртанах, в современных

популярной и киномузыке. Основное внимание в статье уделяется истории возникновения инструмента, ведущим исполнительским гхаранам (школам), перечисляются имена известных музыкантов-таблия, рассматривается участие табла в различных стилях современной музыки. В настоящее время табла выступает не только в традиционной роли аккомпанирующего, но и всё больше утверждается на концертной сцене в качестве сольного инструмента.

Ключевые слова: табла, таблия, парный барабан, Южная Азия, перкуссионный инструмент, нагара

KARTASHOVA Tatiana
Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinova
Department of Music Theory and Composition,
Doctor of Art History, Professor

TABLA AS A MANIFESTATION OF THE INDIAN MODEL OF MULTICULTURALISM

Abstract

The tabla membranophone, a pair of hand drums with adjustable pitch, has gained unprecedented popularity in the multicultural space of South Asia. It is a unique instrument that participates in classical music and regional music making, accompanying vocal, dance and instrumental music. Having originated in the depths of Indian culture and having gone through a difficult path of transformation associated with the Indo-Muslim cultural synthesis, the tabla became the leading percussion instrument of the court tradition (darbari), and also became widely known in Sikh religious chants, Sufi qawwali, Hindu bhajans and South Indian kirtans, in modern popular and film music. The article focuses on the history of the instrument, the leading performing gharanas (schools), lists the names of famous tabla musicians, examines the participation of tabla in various styles of modern music. Currently, the tabla performs not only in the traditional role of accompanist, but also increasingly established on the concert stage as a solo instrument.

Keywords: tabla, tabliya, paired drum, South Asia, percussion instrument, nagara.

QAFAROVA Maya
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
elmi-tədqiqat laboratoriyasının baş elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

AZƏRBAYCAN VƏ TÜRK İFAÇILIQ SƏNƏTİNDƏ ORTAQ SİMLİ XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ

Türkdilli xalqların əsrlər boyu yaratdığı mühüm mədəniyyət dəyərlərindən biri də xalq çalğı alətləridir. Hər bir xalqın musiqi mədəniyyətində özünəməxsus çalğı alətləri olduğu kimi, Türkdilli xalqlar da özlərinin musiqi yaradıcılığında onlarla çalğı aləti yaratmış, onları özlərinin musiqi mədəniyyətində yaşatmışlar. Bu alətlərin hər biri spesifik hazırlanma materialına, özünəməxsus səs tembrinə, səs sırasına, diapazonuna, ifa qaydalarına, çalğı üsullarına malik olmuş və ifaçılıq sənətinə tətbiq edilmişlər. Qədim və Orta əsirlərdə meydana gələn bu çalğı alətləri xalqların musiqi duyumu, ifaçılıq ənənələri, musiqi təfəkkürü, mədəni dünyagörüşü, etnoqrafiyası ilə bağlı şəkildə inkişaf etmişdir. Bu çalğı alətlərin və ifaçılıq ənənələrinin, qədim və orta əsrlərin poyeziyası, rəngkarlıq sənəti, fəlsəfi dünyagörüşü, dini inancı və mərasimləri ilə əlaqəsini də qeyd etmək vacibdir. Maraqlı xüsussiyətlərdən biri də budur ki, peşəkar musiqi sənətində tətbiq olunan musiqi alətlərinin meydana gəlməsində, zaman-zaman təkmilləşməsində və inkişafında ayrı-ayrı musiqiçi şəxsiyyətlərin peşəkar ifaçıların və musiqi alimlərinin böyük rolu olmuşdur. Bu ənənə bu gün də davam etdirilməkdədir. Belə ki, musiqi alətlərinin bərpası, təkmilləşdirilməsi və ifaçılıq sənətinə təbliq olunması, məhz peşəkar musiqi xadimlərinin-alimlərin, ifaçıların gərgin yaradıçılıq axtarışları və səyləri nəticəində həyata kecirilir.

Azərbayacan musiqişünaslığının ən aktual və eyni zamanda, mürəkkəb məsələlərindən biri milli musiqi mədəniyyətimizdə türk köklərinin öyrənilməsidir. Türkdilli xalqların musiqi əlaqələrinin müəyyənləşdirilməsi, bu əlaqələrin genetik əsaslarının izahı, ümümtürk musiqi sisteminin bütövlüyü haqqında təsəvvürlərin formalaşması ilə yanaşı, onun ayri-ayri tərkib hissəlırinin daha dolğun səciyələndirilməsinə

imkan yaradır. Biz belə araşdırmanı, Türk və Azərbaycan xalqlarının musiqi ifaçılıq mədəniyyətindəki bəzi ortaq musiqi alətlərinin araşdırılmadını nəzərsə tutmuşuq. Belə ki, Azərbaycan və Türkiyədə ifa olunan, kamanla çalınan kamança musiqi aləti və onun bir necə növ və tipləri haqqında söz açacayıq.

Uzun əsrlər boyu türk xalqlarının yaradıçılığı öz etnik arealına bir çox etnosların mədəniyyətlərini daxil edərək, türk musiqi dilinin özünəməxsusluğu ilə yanaşı, musiqi alətlərini də qoruyub saxlamışdır. Azərbaycan və Türkiyə musiqi ənənlərinin tarixi qarşılıqlı əlaqələri, onların janr sistenlərinin demək olar ki, tam milli kimliyinə gətirib çıxarır. Belə ki, lirik, toy-mırasim, tarixi qəhrəmanlıq mahnılarının, eləcədə aşıq musiqi janrlarının məzmunu, ortaq musiqi alətləri, bütün bunlar – millətlərin qohumluq faktının doğruluğunu təsdiq edir.

Bu gün Azərbaycan ilə Türkiyə arasında olan səmimi dostluq və qardaşlıq münasibətləri bütün türk dünyası üçün əsil örnəkdir.

Mövzumuz Azərbaycan və Türkiyə ifaçılıq sənətində, simli musiqi alətləri icərisində özünəməxsus mühüm yer tutan kamança və onun növ və tipləri haqqında məlumat verəciyik.

Kamança – ən zəngin melodik imkanlara malik olan yayla çalınan simli musiqi alətidir. Ü.Hacıbəylinin təbiri ilə desək: *"Uzun səsli, telli musiqi alətlərinin yeganə nümayəndəsi kamançadır. Kamançada çalınan musiqi sadə, daha mükəmməl və insan səsinə daha yaxındır. Kamança melodik alətlərdən ən gözəlidir"*[1].

Tük xalqları arasında kamançanın çox saylı növ və tipləri vardır. *"Yaylı qopuz"* (Azərbaycan), *"yançaq komuz"* (Mərkəzi Asiya), *"İyık"* (Altaylar), *"kil kıyık", "qıl qopuz"*(Qırğızıstan), *"ğıcaq"* (Türmənistan) və s. kamançanın prototipləri sayılır.

Azərbaycanda ifa olunan ənənəvi "kamança" musiqi aləti çox qədim bir tarixə malikdir. N.Gəncəvinin "Xosrov və Şirin" poemasını oxuyanda, bu alətin XII əsrə aid olduğunu deyə bilərik[2] . Poemada musiqi aləti belə təsvir olunur:

Kaman Musa kimi yanır inləyir,
Çolan xanəndəni durub dinləyir,
Oxuyan bir gözəl qəzəl başladı
Bu kefi-işrəti çox alqışladı

Alətin ilk nümunələri balqabaqdan, hind qozundan, indi isə qoz ağacından hazırlanır. XVI əsr Təbriz rəssamlıq məktəbinin nümayyəndəsi Mir Seyid Əlinin "Musiqi məclisi" rəsm əsərində bərbət, dəf və kamança aləti təsvir edilib. Qədim kamança yalnız bir simli olub, uzun qol və ayaqcıqdan ibarət idi. XVII əsrdə isə kamança 3 simli olmuş, sonralar 4 simli, XIX əsrdə hətta 5 simli olmuşdur. Azərbaycan Tarix muzeyinin "Etnoqrafiya" fondunda görkəmli bəstəkar Z.Hacıbəyovun 3 simli kamançası hal-hazırda qorunub saxlanılır.

Azərbaycan kamança alətinin ifaçılıq sənətində inkişafı XIX əsrin II yarısında xanəndəlik sənəti ilə bağlıdır. Hal-hazırda kamança musiqi aləti orkestr və ansambıllarda solo və müşayiət edici rolunu oynayan əsas alətlərdən biri sayilir. Azərbaycan bəstəkarları bu musiqi alətin texniki imkanlarını nəzərə alaraq, onun üçün "Konsert", müxtəlif xarakterli pyeslər, və mürəkkəb partiyalar yaratmışlar və bu ənənə indi də davam edir.

Çəqanə – kamanla çalınan dört simli musiqi alətidir. Orta əsirlərdə ifa olunmuşdur. Onun Türk və Qafqaz xalqları arasında yayılmış ilkin variantı zərb aləti olmuş və "*çağanaq*" adlandırılmışdır. "*Çağanaq"* icərisinə xırda daşlar doldurulan qurudulmuş balqabaqdan ibarət idi. Alət iki toxmaqla çalınırdı. *"Çəqanə",* "*çağanaq*" türk mənşəli söz olub, *"çağlamaq" anlamını verir.*

1992-ci ildə "*çəqanə"* musiqi aləti tarixi materiallar əssında Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının "Qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi" elmi laboratoriyasında, professor M.Kərim tərəfindən bərpa edilərək Azərbaycan musiqi-ifaçılıq sənətinə qaytarılmışdır.

Hal-hazırad bu alət "Qədim musiqi alətləri" Dövlət Ansambılında Azərbayacn Respublikasın Xalq Artisti Munis Şərifov tərəfindən ifa olunur. Alət Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin eksponatları sırasında nümayiş etdirilir.

---

[1] *Ü.Hacıbəyov. Şərq musiqisi və Qərb musiqisi aləti. Əsərləri. II c. – B.: Azərb. SSR EA nəşriyyatı, 1965. – s. 226-229*
[2] *Nizami Gəncəvi "Xosrov və Şirin"*

Yaylı qopuz – 2017-ci ildə elmi tədqiqat laboratoriyasında qopuz musiqi alətinə yenidən müraciət olunmuş və onun yayla çalınan növü, yəni *"yaylı qopuz"* musiqi aləti elmi əsaslarla bərpa edilmişdir. Bu musiqi aləti özünəməxsus ölçülərə, görünüşə, səs tembirinə və kök sisiteminə məxsusdur. Uzunsov çanaqdan ibarət olan *"yaylı qopuz*" kamanla ifa olunur. Köklənmə qaydası ənənəvi kamanca alətindən fərqlidir. Diapozonu kiçik oktavanın *"do"* səsindən III oktavanın *"lya-do"* səsinə qədərdir.

"Yaylı qopuz" musiqi aləti Türkiyə Cümhuriyyətinin Marmaris şəhərində, 20-22 oktyabr, 2017-ci ildə keçirilən "Musiqi və Rəqs" Beynəlxalq elmi-praktik konfransında M.A.Qafarova tərəfindən ətraflı təqdim olunaraq, ifa edilib.

Hal-hazırda Azərbaycan musiqi ifaçılıq sənətində "*kamança*", "*çəqanə*", "*yaylı qopuz*", Türk musiqi ifaçılıq sənətində isə, "*Karadəniz kamançası*", "*Klassik kamança*", "*Qabak kamança*" və "*Rübab*" adlı yaylı milli musiqili alətləri ifa olunur.

Qaradəniz kamancası – yaylı simli musiqi alətidir. Türkiyənin Qaradəniz bolgəsində (Ordu, Giresun, Trabzon, Rize ve Artvin) yayılmışdır, forma və səslənməsinə gorə turksoylu xalqlarda olan kamanca tipli alətlərdən fərqlənir (daha cox Qazaxıstan kobızına bənzəyir). Bu alətin mənşəyi bir sıra mənbəələrdə Bizans imperiyası ilə də əlaqələndirilir və oxşarı Yunanıstanda da istifadə edilir. Alətin yaranma tarixi mənbələrə gorə təxminən X-XII əsrlərə aiddir. Alətin standart uzunluğu yoxdur, ümumən 470-600 mm. arasında, gövdəsinin uzunluğu isə 330-400 mm. arasında dəyişməkdədir. Kamança bütöv halda, ərik və ya tut ağaclarından yonularaq hazırlanır. Çox qısa qolludur, kəllə hissəsinin olçusu 70-100 mm-dir. Xalis kvarta ilə koklənmiş olan alət üç simdən ibarətdir. Simlər kecmişdə ipəkdən, sonralar isə iki simi ipəkdən, üçüncüsü isə bağırsaqdan hazırlanırdı. Simlərə barmağın ucları ilə basılaraq ifa edilir. Yayı 500-600 mm uzunluqdadır. Zil səsə malik olan alət əsasən acıq havada solo havaları xalq şənliklərində ifa edir.

Klassik kamança – biri Osmanlı, digəri Qaradəniz milli musiqisində mövcud olan iki ayrı yaylı musiqi alətinin ortaq adıdır. Bunlardan birincisi – XX əsrin ortalarına qədər çalınan "*armud kamança*", "*Fasıl kamança*" adlanırdısa, sonralar ona "*klassik kamança*" kimi deyilməyə də başlanmışdır. İkincisi isə "*kara dəniz kamançası"* olaraq adlandırılır.

Qabaq kamança – yaylı simli musiqi alətidir. Türk xalq musiqisində geniş istifadə edilir. Formasına görə Azərbaycan kamançasına bənzəsə də, səsi daha zəif və incədir. Mənşəyi Orta Asiyadan olduğu təxmin edilir. Türkiyənin Qərbi Anadolu, Ege bölgələrində geniş istifadə edilir. Regiondan asılı olaraq "*rebap"*, "*rübab*" və "*iklığ*" kimi adlarla da tanınır. Alətin normal uzunluğu 320-330 mm, gövdənin diametri 100-150 mm arası dəyişilir. Gövdəsi balqabaq və hindistan cevizindən (nadir hallarda ağacdan) hazırlanır, qolu (sapı) adətən tut ağacından olur, gövdənin üzərinə dəri çəkilir. Keçmişdə iki və üç simli növü mövcud olub, sonralar daha geniş səs registrini əldə etmək üçün IV sim də əlavə edilmişdir. Simlər əvvəllər bağırsaqdan, müasir dövrdə isə, misdən düzəldilir (bağlamanın telləri ilə eynidir). Alət xüsusi üsulla qurudulmuş küdudan hazırlanır, üzərinə balıq dərisi çəkilərək, içərisindən metaldan olan mil keçirilir ki, onun da aşağı ucuna metaldan hazırlanan şiş bağlanılır və onun sayəsində aləti ifa zamanı sağa və ya sola hərəkət etdirmək mümkün olur. Bundan əlavə, küdunun ölcüləri də səsin keyfiyyətinə çox böyuk təsir gostərir. Alətin yayı at quyruğunun tükündən hazırlanır. Yaxşı, keyfiyyətli və yüksək səs əldə etmək üçün tuklərə qətran çəkilir. *"Qabaq kamançanın"* səs registri 2.5 oktavadır. Simləri D-A-D-G kimi (bəzən FC-F-Ais) kimi koklənir.

"Rübab" (rebab) – simli, yaylı musiqi alətdir. Etimologiyasına görə ərəb sözudur. Türkiyədə rübab əsasən əcnəbi sazlar üçün işlədilən bir addır. Türk xalqlarında rübabın bir neçə növu var: "*Kaşqar", "Özbək","Özbək-Tacik"*, "*Kara-kaplan"* və "*Uyğur"*. Övliya Cələbinin qeydlərinə görə rübab Əl-Fərabidən qalmış və 3 simli olan alət idi. Türk musiqisinin bilicisi Ahmed Gazinihalin dediyi kimi: "başqa bir növü sazdır, farsca adı "*barbat"* və "*rübab"*, türkcə isə "*qopuzdur*". Alət dairəvi, armudvari çanağa malik, üzərinə nazik taxta üzlük örtülmuşdür, kamanla ifa olunur. Bəzən mizrabla çalınan növünə də rast gəlmək olar. Dekanın üzərində rezonator ücün 2 dəlik var. Kiçik diapazona malikdir. Rübab hindistan cevizinin qabığı, su kabakı və ya yumşaq ağaclardan oyularaq düzəldilir. Qolu kabak kamançadan nisbətən bir az daha uzundur.

Sonda fikrimi Azərbaycan xalqının Ümümilli lideri, Ulu Öndər Heydər Əliyevin 1998-ci ildə Türkiyə Cümhuriyyətinin yaranmasının 78-ci ildönümü münasibəti ilə qardaş ölkənin Azərbaycandakı səfirliyinin təşkil etdiyi rəsmi qəbulda söylədiyi nitqlə bitirmək istərdim. Ulu Öndər bu münasibətlərin tarixi köklər əsasında formalaşdığını vurğulayaraq belə demişdir: "Türki ilə Azərbaycanın əlaqələrini qədim və zəngin tarixi var: Bu əlaqələr dostluq, qardaşlıq əlaqələridir. Həmin əlaqələrin məmbəyi bizim müştərək tarixi köklərimizdir, eyni kökə mənsubiyyətimiz, dilimizin, dinimizin, adət-ənənələrimizin eyni olmasıdır. Bütün bunlar əsrlər boyu bizi bərabərliyə, dostluğa, əməkdaşlığa çağırıb, bu gün də dostluğumuzun, əməkdaşlığımızın əsasını təşkil edir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abdullayev S.A. Azərbaycan çalğı alətləri: musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat. – B.: Adiloğlu, 2002, s. 454
2. Kərim M.T.Azərbaycan musiqi alətləri: Dərs vəsaiti – B.: Mütərcim, 2011. – s. 96
3. Qafarova M.A. Qədim Azərbaycan musiqi alətləri: bərpa və təkmilləşdirmə . Dərs vəsaidi. – B.: Mütərcim, 2018. – s. 112
4. Ü.Hacıbəyov. Şərq musiqisi və Qərb musiqisi aləti. Əsərləri. II c. – B.: Azərb. SSR EA nəşriyyatı, 1965. – s. 226-229.
5. Bahaeddin Ögel. Türk kültür tarihine giriş IX: türk halk musikisi aletleri. ANKARA: Birinci baskı, 1987 – s. 928.

Xülasə

Məqalə də Azərbaycan və Türk ifaçılıq sənətində ifa olunan simli musiqi alətlərindən – kamança (və onun prototipləri), çəqanə, yaylı qopuz, karadəniz kamançası, klassik kamança, kabak kamança və rübabdan bəhs olunur. Bu alətlərin spesefik hazırlanma xüsusiyyətləri, onların özünəməxsus səs tembrləri, diapozonu, çalğı üsulları və ifaçılıq sənətində mövqeyi qeyd olunur.

Açar sözlər: Azərbaycan, Türkiyə, çalğı alətləri, ifaçılıq sənəti, musiqi, ortaq mədəniyyət.

ГАФАРОВА Мая

БМА имени У.Гаджибейли

главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории,

доктор философии по искусствоведению, доцент

В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА И ТУРЦИИ СОВМЕСТНЫЕ НАРОДНЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Резюме

В статье речь идет о струнных музыкальных инструментах, используемых в азербайджанском и турецком исполнительском искусстве, а именно о кяманче и ее прототипах (чагане, смычковом гопузе, черноморской кяманче, классической кяманче, кабак кяманче и рубабе). Отмечаются особенности изготовления этих инструментов, их уникальные тембры, диапазон, стили игры и их место в исполнительском искусстве.

Ключевые слова: Азербайджан, Турция, музыкальные инструменты, исполнительское искусство, музыка, общая культура.

GAFAROVA Maya
BMA named after U.Hajibeyli
senior researcher at the research laboratory,
Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor

THERE ARE JOINT FOLK STRING INSTRUMENTS IN THE PERFORMING ARTS OF AZERBAIJAN AND TURKEY

Summary

The article deals with stringed musical instruments used in Azerbaijani and Turkish performing arts, namely the kamancha and its prototypes (chagan, bowed gopuz, Black Sea kamancha, classical kamancha, kabak kamancha and rubab). The features of the manufacture of these instruments, their unique timbres, range, playing styles and their place in the performing arts are noted.

Key words: Azerbaijan, Turkey, musical instruments, performing arts, music, general culture.

МАХМУДОВА Гюльзар
декан историко-теоретического факультета
БМА им.У.Гаджибейли,
доктор искусствоведения, профессор

ФИРУЗ УЛЬМАСОВ: НАУЧНЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ, ПРОЕКТЫ РАЗВИТИЯ И ИНТЕГРАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Как известно, среди проблем современного теоретического музыкознания задачи, связанные с наблюдением и изучением традиционной восточной монодии, всегда представляли значительный и серьезный интерес. Закономерно, что теория восточной монодии не могла не привлечь к себе внимания, ученые многих стран в разные годы, в том или ином ракурсе, обращались к изучению настоящей проблемы. Свой значительный вклад на путях научного осмысления исследовательской концепции о восточной монодии в музыке устной традиции народов Востока внесла работа известных международных конгрессов и симпозиумов, посвященных музыкальной культуре народов Востока. Заслуженно отмечая научную деятельность ученых-музыкантов ближнего и дальнего зарубежья – Азербайджана, Турции, России, Средней Азии, столь много творческих сил и энергии отдавших изучению восточной музыки устной традиции, хотелось бы в настоящей статье подчеркнуть важную роль научных исследований восточной монодии представителя музыкознания Таджикистана, доктора искусствоведения, профессора Фируза Ульмасова, проводимых на материале таджикской и узбекской традиционной музыки.

Ученый Фируз Ульмасов внес большой вклад в развитие музыковедческой науки Средней Азии, сыграл большую роль в установлении международных связей с учеными других стран. По инициативе Ф.Ульмасова были организованы и проведены значимые международные музыкальные фестивали, симпозиумы и конференции. Ученый является редактором-составителем целого ряда научных сборников:

Сборник материалов Международного симпозиума, посвященного 1400-летию Борбада (1990);

Сборник научных статей о таджикских композиторах «Страницы жизни и творчества», посвященный 50-летию образования Союза композиторов Таджикистана (1990);

Сборник материалов международной конференции «Методологические проблемы советского музыкального востоковедения» (1991);

Сборник материалов международного семинара «Таджикская музыкальная культура начала 21 века: приоритеты развития» (1999);

Книга «Таджикское искусство», проект «Таджикская музыка», книга и системная антология аудио-музыкальных записей музыки таджиков (2003).

Именно профессор Ф.Ульмасов в 1991 году был назначен председателем комиссии Союза композиторов СССР по взаимодействию с музыкальными культурами зарубежного Востока. Комиссия, в которую вошли ученые из республик Средней Азии, Закавказья, России, весьма плодотворно работала, организовала и провела международную конференцию «Методологические проблемы советского музыкального востоковедения» (1991).

В 2017 году Ф. Ульмасов защитил докторскую диссертацию, посвященную серьезной теме, постоянно находящейся в кругу научных интересов ученого, – многомерности восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования (на материале таджикской и узбекской традиционной музыки).

В настоящее время Фируз Ульмасов является профессором Таджикского государственного института искусств им.Турсунзоде, а также заместителем главного редактора престижного электронного музыкального журнала Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность» (главный редактор – проректор по науке и международным связям МГК им. П.И.Чайковского Константин Зенкин).

Необходимо отметить, что исследовательские интересы ученого сконцентрированы на двух важных научных направлениях:

1. Теория восточной монодии, в контексте которой исследуется генезис и осмысление сольного феномена в формировании специфики музыкального мышления народов Востока.
2. Сохранение музыкального наследия в современном звуковом пространстве.

В 2017 году вышла в свет монография Ф.Ульмасова «Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки», обращенная как к ученым-музыковедам, так и к широкому кругу читателей, интересующихся спецификой музыкального мышления народов Востока.

Как известно, разработка теоретических проблем восточной музыки устной традиции относится к одной из важнейших и актуальных проблем современного теоретического музыкознания. Существует множество различных подходов и направлений в исследовании данной проблемы. Фирузом Ульмасовым было предложено новое направление, новый подход к пониманию и изучению восточной монодии, базирующийся на аспектах многомерности музыкального искусства, которое проявляет себя посредством исполнительской деятельности солиста. Ульмасов предлагает рассматривать концепцию многомерности как взаимодействие двух планов музыкального восприятия и мышления: внутреннего (в ментальной сфере) и внешнего (реализующегося в творческом феномене музицирования). Во внутреннем плане осуществляется логико-интонационная взаимосвязь и координирование элементов, которые развертываются во внешнем плане – музицировании. Ученый справедливо отмечает, что наличие внутреннего и внешнего планов и их взаимодействие является исходным принципом формирования и существования музыкального процесса как такового, в котором соотношение обозначенных планов осуществляется всегда и только в единстве одновременности и разновременности, вертикали и горизонтали – одно не существует без другого. Настоящий базовый теоретический постулат ученый обозначает как принцип двуплановой функционально-оппозиционной многомерности (ДФОМ). Предлагаемое изыскание представляет несомненный интерес как первая работа, выделившая упомянутую проблему в качестве специального исследования. Исследование проводится на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. Доктор искусствоведения О.Добжанская в своей рецензии на монографию Ульмасова отмечает верно прослеженную ученым логическую взаимосвязь двух исходных планов: внутренняя ментальная многомерность реализуется во внешнем плане (музицировании) и именно от структуры музицирования зависит форма реализации многомерности. В качестве положительного фактора Добжанская отмечает то большое внимание, которое Ульмасов уделяет вопросам музицирования в целом, а именно формам монодического музицирования, проблемам определения их специфики, разработке концептуальных основ деятельности музыканта-солиста [1, с.60].

Таким образом, многомерность монодического развертывания анализируется Ульмасовым в аспекте различных видов и форм реализации принципа двуплановой функционально-оппозиционной многомерности.

Хочется особо отметить научную новизну исследований Ф.Ульмасова, которая определяется изучением широкого спектра теоретических проблем многомерности восточной монодии, впервые разработанных ученым в целом перечне смысловых контекстов:

1.Взаимодействие процессов мышления и музицирования, соотносящихся как внутренний (ментальный) и внешний (практический) планы, формирует универсальный принцип двуплановой функционально-оппозиционной многомерности (ДФОМ), продуцирующий в монодии соответствующие бинарные двуплановые структуры, сформированные таким образом, когда существование одного плана является основой функционирования другого;

2.Единство внутреннего и внешнего планов (мышления и музицирования) обусловливает единство вертикальных и горизонтальных параметров монодического процесса, выступающих как его неотъемлемые и основополагающие аспекты формирования и развертывания;

3.Метроритмическая вертикаль представляет специфический вид процессуальной вертикали;

4.Два основных вида монодического музицирования, имеющие общие и специфические свойства, продуцирующие одну мелодическую линию, формируют две разные художественные системы монодии, в основе которых сольное (одиночное пение, мелодическая линия одного инструмента, их соотношение «голос-инструмент») и коллективное унисонное (вокальное) музицирование;

5.Монодия – специфический тип многомерности музыкального мышления и восприятия;

6.Восточная монодия есть особый вид монодической системы, презентативным качеством и системообразующим признаком которой является сольное вокально-инструментальное музицирование;

7.Особенности многомерного структурирования восточной монодии обусловлены спецификой сольного вокально-инструментального музицирования;

8.Концептуальную основу сольного феномена восточной монодии формирует статус субстанционального приоритета центральности творческого «я» музыканта-солиста с его ментально-мировоззренческим компонентом и единоличной управляющей функцией в музыкальном процессе;

9.Двуплановая функционально-оппозиционная многомерность соотношения внутреннего и внешнего планов представляет основной принцип многомерного структурирования в системе восточной монодии» [2, с.7-8].

Исследование Ульмасова Ф. обнаруживает впечатляющую объемность проведенной соискателем работы как в области освоения соответствующей научной литературы, так и в сфере проработки музыкально-практического материала.

Так, соискателем изучен огромный библиографический материал: работы ученых В.Виноградова, Т.Вызго, С.Галицкой, Т.Джани-заде, Ф.Карматова, Г.Шамилли и многих других. Причем автор выявляет достаточно свободное и умелое владение научным материалом, не раз обнаруживая при этом творческое к нему отношение.

Ф. Ульмасов верно избирает для себя в качестве методической основы работы наряду с общенаучными и искусствоведческими методами интердисциплинарные методы исследования, а также теоретические методы анализа нотного и звукового материала.

Ульмасов свободно апеллирует не только к своей аналитической базе, но и изученным теоретическим материалам. Потому в работе всегда «к месту» даны высказывания, приведены цитаты из трудов ученых. Отсюда обобщения и выводы автора носят аргументированный и вполне обоснованный характер. Более того, они подтверждают научную новизну исследования.

Подчеркнем, что исследовательские рассуждения демонстрируют хорошую профессиональную оснащенность автора, поскольку сопрягаются с освоением мало разработанной области в теоретическом музыкознании. Ознакомление с трудами Ульмасова выявляет довольно свободное и умелое владение им соответствующей музыковедческой литературой, глубокое знание музыкально-практического наследия, верный методологический подход к аналитическому процессу, пытливую и творческую проработку современных идей и взглядов, фигурирующих в музыкознании «сегодняшнего дня».

Научные интересы видного таджикского ученого весьма разнообразны. Уже два года подряд (2021, 2022 гг.) он активно участвует в международных научно-практических конференциях «Диалог музыкальных культур Востока и Запада: традиции и современность», организованных и прово-

димых Бакинской музыкальной академией им.Узеира Гаджибейли. Он выступал с интересными докладами, опубликованными в международном журнале «Мир музыки» и демонстрирующими широкий спектр научных разработок ученого. К примеру, последняя его статья, опубликованная в 2023 году в журнале «Мир музыки», обращена к рассмотрению двух направлений исследования таджикской музыки. Как отмечает автор, «первое направление связано с разработкой особенностей реализации универсального принципа бинарности в структурировании различных аспектов традиционной таджикской музыки, в которых соотношения двух функционально-оппозиционных планов выступают как вариантные формы реализации инвариантного принципа бинарного взаимодействия внутреннего и внешнего планов музыкального процесса» [3, с.76]. Отметим, что сам ученый ведет плодотворные разработки в указанной области исследований. Второе направление, по мнению Ф.Ульмасова, связано с проблемой четкого обозначения и разделения двух различных ветвей национальной стилистики композиторов Таджикистана: ориентальной и национально-специфической.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что исследования известного таджикского ученого, профессора Фируза Ульмасова вносят большой вклад в современное теоретическое музыкознание и сами по себе, и как стимул для дальнейшего развития научной мысли в рассмотренных направлениях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Добжанская О.Э. Рецензия на: Ульмасов Ф.А. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки// Профессиональные рецензии. Душанбе: Истеъдод, 2017, 320 с.
2. Ульмасов Ф.А. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки//Автореф. На соискание уч.степени доктора искусствоведения. Новосибирск, 2017, 48 с.
3. Ульмасов Ф.А. О двух направлениях исследования таджикской музыки//Musiqi dünyası, №1-2 (94/95) 2023, с.76-84.

Резюме

Предлагаемая вниманию статья обращена к рассмотрению важных научных исследований известного ученого Таджикистана, доктора искусствоведения, профессора Фируза Ульмасова в контексте теории восточной монодии. Труды Ульмасова открывают новые направления изучения теории восточной монодии, базирующиеся на концепции многомерности музыкального искусства. Освещается активная творческая деятельность ученого, связанная с организацией и проведением различных социально значимых мероприятий, связанных с пропагандой национального музыкального искусства Таджикистана и Узбекистана. Анализируется разнообразие научных интересов Ф.Ульмасова, в том числе участие и проведение конференций, издание научных сборников, организация издания научного журнала. В итоге дается вывод о том, что исследования известного таджикского ученого, профессора Фируза Ульмасова вносят большой вклад в современное теоретическое музыкознание и сами по себе, и как стимул для дальнейшего развития научной мысли в рассмотренных направлениях.

Ключевые слова: восточная монодия, многомерность, теория, концепция, музицирование, Фируз Ульмасов**, музыкознание, проект, культура.**

MAHMUDOVA Gülzar
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
“Tarix və nəzəriyyə” fakültəsinin dekanı,
sənətşünaslıq doktoru, professor

FİRUZ ULMASOV: ELMİ NAİLİYYƏTLƏR, İNKİŞAF VƏ İNTEQRASİYA LAYİHƏLƏRİ MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTLƏRİ

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Tacikistanın məşhur alimi, sənətşünaslıq doktoru, professor Firuz Ulmasovun şərq monodiyası nəzəriyyəsi kontekstində mühüm elmi araşdırmalarından bəhs edilir. Ulmasovun əsərləri musiqi sənətinin çoxölçülü konsepsiyasına əsaslanan şərq monodiyası nəzəriyyəsinin tədqiqində yeni istiqamətlər açır. Alimin Tacikistan və Özbəkistanın milli musiqi sənətinin təbliği ilə bağlı müxtəlif ictimai əhəmiyyətli tədbirlərin təşkili və keçirilməsi ilə bağlı fəal yaradıcılıq fəaliyyəti işıqlandırılır. F.Ulmasovun elmi maraqlarının müxtəlifliyi, o cümlədən konfranslarda iştirakı və keçirilməsi, elmi topluların nəşri, elmi jurnalın nəşrinin təşkili təhlil edilir.

Nəticədə belə qənaətə gəlinir ki, tanınmış tacik alimi, professor Firuz Ulmasovun tədqiqatları həm özlüyündə, həm də nəzərdən keçirilən istiqamətlər üzrə elmi fikrin daha da inkişafına təkan kimi müasir nəzəri musiqişünaslığa böyük töhfə verir.

Açar sözlər: şərq monodiyası, çoxölçülülük, nəzəriyyə, konsepsiya, musiqi yaradıcılığı, Firuz Ulmasov, musiqişünaslıq, layihə, mədəniyyət.

MAKHMUDOVA Gulzar
Dean of the Faculty of History and Theory of the BMA named after.
U.Hajibeyli, Doctor of Art History, Professor

**FIRUZ ULMASOV: SCIENTIFIC ACHIEVEMENTS,
DEVELOPMENT PROJECTS AND INTEGRATION OF MUSICAL CULTURES**

Summary

This article addresses the important scientific research of the famous scientist of Tajikistan, Doctor of Art History, Professor Firuz Ulmasov in the context of the theory of oriental monody. Ulmasov's works open up new directions in the study of the theory of oriental monody, based on the concept of the multidimensionality of musical art. The active creative work of the scientist related to the organization and conduct of various socially significant events related to the promotion of the national musical art of Tajikistan and Uzbekistan is covered. The variety of scientific interests of F. Ulmasov is analyzed, including participation in and holding conferences, publication of scientific collections, organization of publication of a scientific journal. As a result, it is concluded that the research of the famous Tajik scientist, Professor Firuz Ulmasov makes a great contribution to modern theoretical musicology both in itself and as a stimulus for the further development of scientific thought in the areas considered.

Key words: eastern monody, multidimensionality, theory, concept, music-making, Firuz Ulmasov, musicology, project, culture

МАНСУРОВА Наргиз
старший преподаватель БМА им. У.Гаджибейли и заведующая отделом
«Фортепиано и орган»
средней специальной музыкальной Школы-студии БМА,
заслуженный учитель

ДОСТИЖЕНИЕ ЛЮБВИ И СВЕТА ЯЗЫКОМ МУЗЫКИ

Страна сверкающих огней – Азербайджан испокон веков славится своими знаменитыми личностями, сыгравшими важную роль в становлении и процветании политической и культурно-общественной жизни нашего государства. С гордостью стоит отметить, что азербайджанские женщины также заняли высокое положение во всех значительных сферах жизненной деятельности.

Если провести историко-портретный обзор культуры и искусства Азербайджана со средневекового периода и по сей день, то в ряду многих художественных направлений, будь то поэзия, музыка или живопись, можно проследить созидательный процесс, связанный с деятельностью выдающихся женщин. Богатое национально-поэтическое достояние оставивили после себя поэтессы Мехсети Гянджеви, Хан гызы Хуршудбану Натаван, к этим именам примыкают передовые представительницы музыкального направления – оперные певицы Хуршид Гаджар, Шовкет Мамедова, Фирангиз Ахмедова, Фидан Касимова, Хураман Касимова, композиторы Шафига Ахундова, Агабаджи Рзаева, Рахиля Гасанова, Эльза Ибрагимова, Фирангиз Ализаде, Эльнара Дадашева и многие другие.

Невзирая на то, что Азербайджан с давних времён является мусульманской страной с определёнными канонами, касающимися «слабого пола», женщины с сильным духом, волевым характером, ярким талантом смогли пробиться сквозь религиозные предрассудки, мешавщие общему развитию национально-профессиональной музыкальной культуры.

В ходе исторического процесса 40-х – 90-х годов прошлого века с его переломными моментами, которые оставили неизгладимый след в сердце и разуме каждого азербайджанца, сформировалось национальное музыкальное искусство. Были созданы произведения различного жанра и характера, большинство из которых получили мировое признание.

Национальная композиторская школы, основы которой были заложены великим Узеиром Гаджибейли, получила развитие в творчестве видных азербайджанских композиторов, среди которых Кара Караев, Фикрет Амиров, Джевдет Гаджиев, Ниязи и многие другие музыкальные деятели. Очевиден тот факт, с какой проницательностью относился Узеир-бек к привлечению к образовательному процессу женщин и через какие преграды ему пришлось пройти на этом пути. Его высокие стремления дали вполне положительный результат. В плеяду азербайджанских композиторов вошли и женские имена, а со временем всё больше и больше женщин стали обращаться к области композиторского искусства и продемонстрировали присущий им индивидуализм.

Одной из незаурядных представительниц азербайджанской композиторской школы является Севда Мирза гызы Ибрагимова, отличающаяся самобытным стилем письма, вместе с тем характерным для её творчества светлым лиризмом.

Севде Ибрагимовой с детских лет посчастливилось расти и воспитываться в окружении виднейших представителей азербайджанской интеллигенции. Её отец, Мирза Ибрагимов, – народный писатель, горячий патриот, известный общественно-политический деятель, отстаивающий национальные ценности страны. Гуманистические черты его характера получили своё продолжение в чуткой душе его любимой дочери – Севды ханум. Те же человеческие качества, уважение к людям, а еще любовь и интерес к музыке были привиты ею и матерью, Сарой ханым, профессиональной пианисткой. Сара ханым – дочь известного тариста Курбана Примова, который выделялся своими новшествами относительно технических и исполнительских возможностей тара – азербайджанского национального струнного щипкового инструмента.

Основательный фундамент, определивший музыкальное будущее Севды ханум, изначально связан с десятилетней музыкальной школой имени Бюль-Бюля, а в дальнейшем – с Азербайджанской государственной консерваторией (ныне Бакинская Музыкальная Академия) имени Узеира Гаджибейли, в которой она обучалась по двум специальностям: фортепиано (класс М. Бреннера) и композиции (класс К.Караева). Воспитанные с детских лет и устоявшиеся традиционные принципы, сформировавшееся целостное мировоззрение сопутствовали всему творческому пути Севды Ибрагимовой.

Деятельность Севды ханум отличалась своей многогранностью. Осуществляемая параллельно, на высоком уровне, её творческая и педагогическая работа всегда находилась в центре внимания музыковедов и любителей музыки. В своих композиторских исканиях она обращалась как к малым музыкальным формам, так и к крупным сочинениям. В творческом наследии С.Ибрагимовой из малых форм можно назвать многочисленные циклы для фортепиано, камерно-инструментальные и вокальные сочинения, различные произведения для детей, а также музыку к кинофильмам. Ей принадлежат также крупные по форме музыкальные произведения, к которым относятся две оперы («Сказки моей бабушки», «Жили-были»), пять концертов для фортепиано, концерты для органа, тара с оркестром, кантаты.

Пронизанный райским светом творческий багаж Севды Ибрагимовой богат лирическими страницами, где одно из важных мест занимает фортепианный цикл «Свет любви». Цикл, состоящий из десяти близких по характеру пьес, представляет собой единое целое. Здесь соприкасаются различные фазы душевного состояния: радость, грусть, печаль, мятеж. Занимательным является то, что все эти противоречивые чувства таят в себе определённое спокойствие и равновесие.

Цикл носит программный характер, заключая в себе посвящение Ариф муаллиму – спутнику счастливой семейной жизни Севды Ибрагимовой. Каждая пьеса наделена нежностью, уважением и данью почести по отношению к родному человеку.

Первая пьеса цикла опирается на тесниф «Сегях» и несет в себе специфические элементы этого мугама, что является неслучайным. Именно «Сегях» среди классических образцов азер-байджанских мугамов воспевает чувство любви и верности. Задушевная мелодия, сопровождаемая простой арпеджированной гармонией без каких-либо звуковых наслоений, создаёт умиротворён-

ное настроение. Здесь явно проступают лирические чувства героини. Эмоции эти можно было бы выразить в строках азербайджанского поэта XV века М.Физули:

Печалью сердце сожжено – счастливое когда-то сердце.
Свободой гордое вчера, заботами объято сердце.
Его размыл шальной поток, плотины смяв, стремит и бьёт.
А ведь стояло, как чертог, во всей красе богатой сердце.

Пьеса №1

В отношении строения музыкальной формы пьесы можно отметить, что здесь преобладает в основном свободно-импровизационный стиль письма, который также характерен мугамному принципу развития. На протяжении всего музыкального материала выдерживается опора на звуке «си», который поддерживает ощущение лада сегях. Преобладание секундового соотношения в мелодической линии подчёркивает всю простоту и беспечность мыслей героини.

Вторая пьеса родственна первой не только в ладотональном соотношении, но и в отношении эмоционального состояния. Словно недосказанная в первой пьесе мысль находит своё продолжение во втором музыкальном номере.

Одним из ярких и запоминающихся номеров цикла следует считать Пьесу №3, которую можно назвать «песней без слов». Она настолько душевно звучит, что в состоянии описать самые сокровенные чувства, переплетая в себе перепады настроения. Наряду с непревзойдённой мелодической линией композитор с тончайшим мастерством использует здесь гармонический минор, нивелируя его с ладом «баяты-шираз». Тем самым композитор достигает того самого апогея чувств.

Пьеса №3

После приятных воспоминаний о незабываемом прошлом вдруг наступает реальность, в котором нет того спутника жизни. Одиночеством и печалью наделена **Четвёртая пьеса**. На фоне

различных скупо звучащих интервальных (терцовых, кварто-квинтовых, секстовых) соотношений в среднем голосе звучит скорбная мелодия, чем-то напоминающая ре минорную фугу И.С.Баха.

И.С.Бах – Фуга ре минор

Пьеса №4

Преобладание лирического начала всего цикла показывает себя в романтической по духу **Пьесе №5**. Пьеса написана на основе азербайджанской народной песни «Сары гялин». Здесь отчётливо вырисовывается образ восточной девушки, которая остаётся верна своему спутнику до конца своей жизни.

Пьеса №5

В **Шестой пьесе** автор использует принцип шифрования имен в определённых звуках — приём, который встречался в творчестве Р.Шумана, Д.Шостаковича. В данном случае композитор музыкальными звуками вырисовывает имена «Ариф» и «Севда».

Примечательным также является повторное использование начального музыкального элемента, проходящей в одноголосном изложении темы ре минорной фуги И.С.Баха. Этот элемент по существу является лейттемой, периодически напоминающей одиночество героини, глубоко переживающей разлуку:

Несмотря на роковое расставание, героиня уверена в вечности своей любви и надеется на чудо природы. Оптимистический дух, вера в Бога и в его всемогущество выражено автором в

Седьмой пьесе. С удивительным мастерством композитор включает в пьесу азербайджанскую народную песню «Элиндэ сазын гурбаны»:

Аналогично **Третьей пьесе**, ярко подчёркнутая «вокальная» мелодия даёт нам право рассматривать данный музыкальный номер как «песню без слов». Искренность чувств и желаний, присущих этой пьесе, было бы лучше выразить словами Великого Низами:

«Бывает, что любовь пройдёт сама,
Ни сердца не затронув, ни ума
То не любовь, а юности забава
Нет, у любви бесследно сгинуть права.
Она приходит, чтобы жить навек,
Пока не сгинет в землю человек»

Пьеса №8

Затерянная в потоке бурных эмоций героиня, наконец, находит успокоение во сне, проговаривая имя своего возлюбленного. В заключительных тактах **Десятой пьесы** звучат те самые звуки из **Шестой пьесы**, в которых таится имя «Ариф».

Возвышенность музыки Севды Ибрагимовой было оправданно оценено виднейшим деятелем музыкального искусства Азербайджана, педагогом и наставником Севды ханум, гениальным композитором Кара Караевым: «У Севды Ибрагимовой есть главное, что нужно композитору. У неё есть тонкость вкуса, глубокая вера в эстетические возможности музыки».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. https://vesti.az/kulutura/umerla-narodnaya-artistka-sevda-ibragimova-467717
2. Тарлан Сеидов. «Азербайджанская фортепианная культура XX века». «Азернешр», Баку – 2006.
3. Кенуль Насирова. «Мелодика Кара Караева». «Шярг-гярб», Баку – 2000.

Резюме

В статье раскрывается жизненный и творческий портрет видного азербайджанского композитора Севды Ибрагимовой. С детских лет нахождение в её окружении виднейших представителей азербайджанской интеллигенции определило светлое будущее маленькой девочки. Основательный фундамент, определивший музыкальное будущее Севды ханум связан изначально с десятилетней музыкальной школой имени Бюль-Бюля, а в дальнейшем с Азербайджанской государственной консерваторией имени Узеира Гаджибекова, где обучалась по двум специальностям: фортепиано (класс М.Бреннера) и композиции (класс Г.Гараева). В юные годы сформировавшееся целостное мировоззрение, опираясь, прежде всего, на устоявшиеся традиционные принципы в целом, сопутствовало творческому пути Севды Ибрагимовой. Отличающееся многогранностью музыкальное искусство композитора свидетельствует о её профессиональных музыкальных качествах.

В статье рассматривается фортепианный цикл «Свет любви», принадлежащий перу Севды ханум. Оригинальность пьес цикла заключается в их глубокой содержательности, а также в своеобразии стиля

письма. Мысли, выраженные в миниатюрах, отличаются широкой задушевностью и лирическим настроением. Автор цикла, опираясь на древние истоки азербайджанской народной музыки, создаёт глубоко национальное произведение.

Ключевые слова: Севда Ибрагимова, творческий портрет, традиционные принципы, своеобразие, музыкальное искусство.

MANSUROVA Nərgiz
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın "Fortepiano və orqan"
kafedrasının baş müəllimi və müdiri
Orta ixtisas musiqi məktəbi-studiyası
əməkdar müəllim

MUSİQİ DİLİ İLƏ İŞIQ VƏ MƏHƏBBƏTƏ DOĞRU UCALMAQ

Xülasə

Bu məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Sevda İbrahimovanın həyat və yaradıcılıq yoluna həsr olunub. Uşaqlıq illərindən Azərbaycan ziyalılarının görkəmli nümayəndələrinin əhatəsində olmaq balaca qızın parlaq gələcəyini müəyyənləşdirmişdir. Sevda xanımın musiqi elminə marağı kiçik yaşlarından – onun onillik musiqi məktəbində təhsil illərindən başlamışdır. Artıq gənc yaşlarında Sevda İbrahimova iki ixtisas üzrə, Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının fortepiano (M.Brennerin sinfi) və bəstəkarlıq (Q.Qarayevin sinfi) ixtisaslarına yiyələnmişdir.

Ənənəvi prinsiplərə əsaslanan və bu təməl üzərində formalaşmış bəstəkarın dünyagörüşü, onun gələcək yaradıcılıq fəaliyyətində özünü büruzə vermişdir. Sevda xanımın çoxşaxəli musiqi sənəti onun peşəkar musiqi keyfiyyətlərindən xəbər verir.

Məqalədə Sevda xanımın bəstələdiyi "Sevgi işığı" fortepiano silsiləsi araşdırılır. Məcmuədəki pyeslərin orijinallığı onların dərin məzmunlu olmasında, eləcə də yazı üslubunun özünəməxsusluğundadır.

Miniatürlərdə ifadə olunan fikirlər geniş səmimiyyət və lirik əhval-ruhiyyəsi ilə seçilir.

Silsilənin müəllifi Azərbaycan xalq musiqisinin qədim mənbələrinə əsaslanaraq milli çalarlarla zəngin olan əsər yaratmışdır.

Açar sözlər: Sevda İbrahimova, yaradıcı portret, ənənəvi prinsiplər, orijinallıq, musiqi sənəti.

MANSUROVA Nargiz
Senior Lecturer at the BMA named after. U.Hajibeyli and head of department
"Piano and Organ"
Secondary Special Music School-Studio BMA,
honored teacher

ACHIEVING LOVE AND LIGHT THROUGH THE LANGUAGE OF MUSIC

Summary

This article reveals the life and creative portrait of a prominent Azerbaijani composer – Sevda İbragimova. From childhood, being surrounded by the most prominent figures of the Azerbaijani intelligentsia determined the bright future of the little girl. The solid foundation that determined the musical future of Sevda Khanum was initially associated with ten years music school, and later with the Azerbaijan Music Conservatory named after Uzeyir Hajibeyov in two specialties: piano (class of M. Brenner) and composition (class of G. Garayev). In her young years, the formed holistic worldview, based primarily on established traditional principles in general, accompanied the creative path of Sevda İbragimova.

The composer's multifaceted musical art testifies to her professional musical qualities.

The article examines the piano cycle "Light of Love", written by Sevda Khanum. The originality of the plays in the cycle lies in their deep content, as well as in the originality of the writing style.

Thoughts expressed in miniatures are distinguished by their broad sincerity and lyrical mood.

The author of the cycle, relying on the ancient sources of Azerbaijani folk music, creates a deeply national work.

Key words: Sevda Ibrahimova, creative portrait, traditional principles, originality, musical art.

MƏMMƏDOVA Elnarə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın "Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq"
kafedrasının müdiri, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

AZƏRBAYCAN PİANOÇULARININ TÜRKİYƏDƏ FƏALİYYƏTİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin əhəmiyyətli sahəsini təşkil edən milli fortepiano ifaçılığı XIX əsrin sonlarından başlayaraq formalaşmağa başlayır və XX əsrin ortalarında intensiv inkişaf yoluna qədəm qoyur. Avropa musiqisinin ən yaxşı ənənələrini mənimsəyərək, təkamül yolu keçən milli fortepiano ifaçılıq sahəsi bu uzun illər ərzində yetkin xüsusiyyətləri özündə cəmləşdirmişdir. Parlaq konsert fəaliyyətinə və pedaqoji potensiala malik olan Azərbaycan pianoçuları yüksək ixtisaslı mütəxəssis kimi milli fortepiano mədəniyyətini nəinki ölkəmizdə, hətta onun hüdudlarından kənarda da təmsil etməyə qadirdilər. Belə ki, onların həm ifaçı, həm də müəllim kimi fəaliyyəti xarici musiqiçilər tərəfindən hər zaman rəğbətlə qarşılanmışdır. Beynəlxalq səviyyəli nüfuzlu müsabiqə və festivallarda ölkəmizi layiqincə təmsil edən pianoçuların nailiyyətləri Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin inkişaf göstəricisi olmaqla yanaşı, həm də onun təkmilləşməsini və qarşılıqlı əlaqələrinin genişlənməsini nümayiş etdirir.

Milli fortepiano məktəbinin zəngin ənənələrinin və dərin bədii potensialının açılmasında görkəmli pianoçu, Xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəylinin rolu əvəzolunmazdır. İfaçılıq üslubunda görkəmli pedaqoqlar olan M.Brenner, Y.Zak və B.Davidoviçin ənənələrini daşıyan F.Bədəlbəyli Azərbaycan pianoçularının xarici ölkələrdə fəaliyyətinin tanınmasında başlanğıcı yaratmışdır. Məhz F.Bədəlbəylinin fəaliyyətinin nəticəsidir ki, növbəti illərdə Z.Adıgözəlzadə, N.Sultanov, H.Məhərrəmova, S.Mirzəyev, Y.Sayutkin və digərləri xarici ölkələrdə, o cümlədən Türkiyədə yaşayaraq yaradıcılıqla məşğul olmuşlar.

XIX əsrin ikinci yarısından geniş yaradıcılıq fəaliyyətinə başlayan görkəmli pianoçu Fərhad Bədəlbəylinin bir çox xariçi ölkələrdə, o cümlədən Türkiyədə də çıxışlar etmişdir. Belə ki, *"1976-cı ildə İstanbulda IV Beynəlxalq festivalda iştirak edən F.Bədəlbəyli üç gün müddətində S.Raxmaninovun fortepiano və orkesr üçün konsert №2, S.Prokofyevin fortepiano və orkesr üçün konsert №1 və K.Sen-Sansın fortepiano və orkesr üçün konsert №2 əsərləri ilə solo konsert verir"* [7, s.30]. F.Bədəlbəylinin ifası türk dinləyiciləri tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmışdır. "Cümhuriyyət", "Politika" kimi nüfuzlü türk nəşrləri F.*Bədəlbəylini "müasir dövrün görkəmli pianoçusu"* kimi şərh etmiş, musiqi tənqidçiləri onun ifasını mükəmməl texnika, əsrarəngiz səslənmə və artistizm baxımından dəyərləndirmişlər [7, s.30].

1981-ci ildə F.Bədəlbəyli yenidən Türkiyədə konsertlərlə çıxış edir. Ankara şəhərində tanınmış türk dirijoru Hikmət Şimşəyin rəhbərliyi ilə Prezident Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə təşkil olunan konsert proqramına solo nömrələr – Azərbaycan bəstəkarlarından Q.Qarayev və T.Quliyevin əsərləri daxil edilmişdir. İfasına olan böyük marağı nəzərə alan F.Bədəlbəyli tanınmış türk dirijoru Gürer Aykal ilə birlikdə silsilə konsertlər verməyi qərara alır. Bu konsertlərin proqramı Azərbaycan və türk bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət idi.

1985-ci ildə F.Bədəlbəylinin Türkiyəyə növbəti səfərində konsert repertuarına Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı, türk bəstəkarlarının da əsərləri daxil edilmişdi. Onun ifasında C.Qerşvinin fortepiano kvintetini, Q.Qarayevin, F.Əmirovun, A.Məlikovun, həmçinin türk bəstəkarı Ə.A.Sayqunun əsərlərini dinləyicilər böyük maraqla qarşılamışlar [7, s.36]. F.Bədəlbəylinin uğuru onun fitri istedadının və parlaq ifasının təzahürü olmaqla yanaşı, həm də türk tamaşaçılarında Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə olan ehtiramın göstəricisi idi.

1989-cu ildə F.Bədəlbəyli İzmirdə Atatürk adına Mədəniyyət Mərkəzində bir daha geniş konsert proqramı ilə çıxış edir. Bu konsertdə *"F.Bədəlbəyli solo proqramla yanaşı, V.Dudarovanın rəhbərliyi ilə İzmir Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə C.Qerşvinin "Mavi rapsodiya" əsərini ifa edir"* [7, s.37].

1990-cı illərdə F.Bədəlbəyli Azərbaycanın görkəmli vokal ifaçıları Fidan və Xuraman Qasımova bacıları ilə birlikdə İstanbulda konsert proqramı ilə çıxış edir. Bu konsertlər də türk dinləyiciləri tərəfindən böyük maraqla qarşılanmışdır.

Türkiyədə fəaliyyət göstərən görkəmli pianoçulardan biri də milli ifaçılıq məktəbimizin tanınmış nümayəndəsi, pianoçu, Xalq artisti Zöhrab Adıgözəlzadədir.

Z.Adıgözəlzadənin Türkiyədəki yaradıcılıq fəaliyyəti 1990-cı ildən başlayır. Həmin dövrdə incəsənət və mədəniyyət xadimlərinin iştirak etdiyi nümayəndə heyəti ilə Türkiyəyə gedən Z.Adıgözəlzadə müxtəlif şəhərlərdə altı solo konsert verir. Onun zəngin repertuarına Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri daxil idi. Yüksək yaradıcılıq əhvalında keçən səfərinin sonunda Z.Adıgözəlzadəni bir daha Türkiyəyə konsertlər vermək üçün dəvət edirlər. Növbəti dəfə Türkiyədə çıxış etdikdən sonra Z.Adıgözəlzadəyə müqavilə əsasında burada həm pedaqoji fəaliyyət göstərmək, həm də konsert proqramları çıxış etmək təklif olunur. Eyni zamanda Azərbaycan fortepiano ifaçılıq məktəbinin zəngin təcrübəsinin türk tələbələrə öyrədilməsi və türk musiqi təhsili sisteminin formalaşmasında yaxından iştirak etməsi də nəzərdə tutulur. Beləliklə, Türkiyənin mədəniyyət naziri Namiq Kamal Zeybekin rəsmi dəvəti ilə Türkiyəyə gələn Z.Adıgözəlzadə 1990-cı ildən ömrünün sonuna qədər burada fəaliyyət göstərir. Müqaviləyə əsasən, Azərbaycan fortepiano ifaçılıq məktəbinin təcrübəsi əsasında Türkiyənin ali məktəblərində musiqi təhsili sisteminin formalaşdırması da Z.Adıgözəlzadəyə tapşırılmışdı. Türkiyədə fəaliyyət göstərdiyi illərdə Z.Adıgözəlzadə "İlin ən yaxşı müəllimi" diplomu ilə təltif edilmişdir. Z.Adıgözəlzadə burada fəal yaradıcılıqla məşğul olur, pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı, müxtəlif şəhərlərdə solo konsertlərlə çıxış edirdi [7, s.184].

1990-cı ilin axırlarında Z.Adıgözəlzadə Əskişəhərdə yeni açılan Anadolu Universitetinin Dövlət Konservatoriyasında fəaliyyətə başlayır. Qeyd edək ki, Z.Adıgözəlzadə Türkiyədə fəaliyyət göstərən ilk azərbaycanlı ifaçı-pedaqoq olmuşdur. Əvvəlcə müəllim kimi işə başlayan Z.Adıgözəlzadə qısa bir müddət ərzində kafedra müdiri vəzifəsinə kimi yüksəlir. Onun fəaliyyəti nəticəsində burada fortepiano ifaçılığı tədrisində yeni üsullar tətbiq edilmiş və musiqi təhsili sistemində inkişaf meyarları müəyyən olunmuşdur. İyirmi ildən artıq bir müddətdə kafedra müdiri kimi fəaliyyət göstərən Z.Adıgözəlzadə yaradıcı kollektivin formalaşmasında da mühüm rol oynayır və bura türk musiqiçilərlə yanaşı, müxtəlif millətləri təmsil edən istedadlı müəllimləri cəlb edir. Z.Adıgözəlzadənin hərtərəfli fəaliyyəti nəticəsində Anadolu Universitetinin Dövlət Konservatoriyası ilə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası və Sankt-Peterburq Konservatoriyası arasında müqavilələr bağlanaraq əməkdaşlıq təşkil olunur.

Z.Adıgözəlzadə 2007-2010-cu illərdə İstanbulda pianoçuların müsabiqəsində münsiflər heyətinin sədri kimi də fəaliyyət göstərmişdir. O, dəfələrlə həmin dövrdə Türkiyə Respublikasının prezidenti olmuş Süleyman Dəmirəlin qarşısında solo konsertlərlə çıxış etmişdir. Türkiyədə fəaliyyəti müddətində Z.Adıgözəlzadə konfranslarda Azərbaycan fortepiano məktəbi ilə bağlı məruzələrlə çıxış etmiş və bəstəkarlarımızın əsərlərini səsləndirmişdir.

Pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı, Z.Adıgözəlzadə Ankara, İstanbul, İzmir, Əskişəhər, Bursa və digər şəhərlərdə solo konsertlərlə çıxış etmişdir. O, Xalq artisti Lütfiyar İmanovu konsertləri zamanı fortepianoda müşayiət etmişdir. Z.Adıgözəlzadənin maraqlı çıxışlarından biri Türkiyənin Dövlət kanalı olan TRT2-də dirijor Erol Erdinclə olan iştirakı olmuşdur. Bu verilişdə Z.Adıgözəlzadə Azərbaycan musiqisindən ətraflı danışmış və çıxışını bəstəkarlarımızın fortepiano əsərlərini ifa edərək dolğunlaşdırmışdır. Z.Adıgözəlzadə dəfələrə İzmir və İstanbul şəhərlərində ustad-dərsləri vermişdir.

Pedaqoji və konsert fəaliyyəti ilə yanaşı Z.Adıgözəlzadə Türkiyədə humanist ideyaları ilə də fərqlənmişdir. Belə ki, Türkiyədə baş verən şiddətli zəlzələ ilə bağlı istedadlı uşaqların rəsm əsərlərindən ibarət sərgisini təşkil etmişdir. Onun təşəbbüsü ilə 1999-cu ildə Moskva və Əskişəhər konservatoriyaları arasında yaradıcı əməkdaşlıqla bağlı müqavilə bağlanılmışdır. Bunun nəticəsində doqquz türk tələbəsi müxtəlif ixtisaslar üzrə Moskva konservatoriyasını bitirmişdir. Həmçinin, tanınmış rus pianoçuları N.Ştarkman, M.Lidski, S.Kravçenko, V.Suxanov və başqaları Əskişəhərdə solo konsert proqramları ilə çıxış etmişdir.

Türkiyədə fəaliyyət göstərən azərbaycanlı ifaçılardan biri də Rafael Qasımovdur. O, uzun illərdir ki, Pera Gözəl Sənətlər Liseyində fəaliyyət göstərir. Bu liseyin bazasında R.Qasımovun təşəbbüsü ilə 2009-cu ildən başlayaraq, hər il mütəmadi şəkildə may ayında pianoçuların Beynəlxalq festivalı keçirilir. Festival çərçivəsində pianoçuların müsabiqəsi də təşkil olunur və münsiflər heyətinin sədri uzun müddət Z.Adıgözəlzadə olmuşdur. Xarici və türk ifaçılarla yanaşı, azərbaycanlı pianoçular – S.Mirzəyev, Y.Sayutkin də münsiflər heyətinə daxildir. Y.Sayutkin həm də festival çərçivəsində dəfələrlə solo konsertlərlə çıxışlar etmişdir.

1991-ci ilə kimi Bakı Musiqi Akademiyasında müəllim kimi çalışan tanınmış pianoçu Namiq Sultanov da daha sonra dəvət əsasında Türkiyəyə getmiş və 2002-ci ilə qədər burada fəaliyyət göstərmişdir. O, Bilkənt Universitetində kafedra müdiri və dekan müavini kimi fəaliyyət göstərərək, türk pianoçuların yetişməsində mühüm rol oynamışdır. Belə ki, 1993-cü ildə onun tələbəsi Yapıncak Gürerk Ankarada İngiltərə səfirliyi tərəfindən təşkil olunan müsabiqədə Birinci mükafatı qazanmışdır. Onun daha bir tələbəsi olan Selin Şekeramber türk tələbələrin müsabiqəsində Birinci yerə layiq görülmüşdür. Eləcə də, tələbəsi

Ayşədəniz Gökçin on bir yaşında ikən Kiyev şəhərində keçirilən pianoçuların B.Horovits adına müsabiqəsində türk fortepiano məktəbini layiqincə təmsil edərək, diplomla təltif edilmişdir. Tələbəsinin uğuruna görə, N.Sultanov müsabiqənin fəxri diplomuna və Türkiyə mədəniyyət naziri tərəfindən mükafata layiq görülmüşdür. Onun tələbələri daha sonra öz təhsillərini dünyanın bir çox nüfuzlu ali musiqi ocaqlarında – Avstriyada, Rusiyada, Almaniyada, Amerika Birləşmiş Ştatlarında yerləşən konservatoriyalarda davam etdirməklə yanaşı, beynəlxalq səviyyəli müsabiqələrdə də uğurla iştirak etmişlər.

1999-cu ildən Türkiyədə fəaliyyət göstərən azərbaycanlı pianoçulardan biri də Həqiqət Məhərrəmova olmuşdur. Ərzurum şəhərində Atatürk adına Universitetdə Gözəl Sənətlər fakultəsində çalışan H.Məhərrəmova uzun illər boyu türk tələbələrin ifaçılıq bacarıqlarının formalaşmasında mühüm rol oynamışdır.

Pianoçu Ulduzə Aslanova da Türkiyədə professional musiqi təhsilinin inkişafında yaxından iştirak etmiş və burada musiqi mədəniyyətinin çiçəklənməsinə çalışmışdır.

1998-ci ildə Antalya Dövlət Simfonik Orkestrinin dirijoru İnci Özdilin dəvəti ilə Türkiyəyə gedən Samir Mirzəyev burada aktiv ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur. "AnSEM", "Lir" kimi musiqi mərkəzlərində çalışan S.Mirzəyev daha sonra Antalya Dövlət Konservatoriyasında fəaliyyət göstərmiş və burada fortepiano kafedrasının yaradılmasında yaxından iştirak etmişdir. Onun çoxsaylı tələbələri dünyanın nüfuzlu musiqi müsabiqələrində ən yüksək yerləri əldə etməyə nail olurlar.

2005-ci ildən tanınmış pianoçu Yuriy Sayutkin də Antalya Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur. Çoxsaylı beynəlxalq müsabiqələrdə iştirak edən Y.Sayutkin zəngin təcrübəsini türk tələbələrə aşılayır.

Azərbaycanlı pianoçular ölkəmizlə qardaşlıq və dostluq əlaqələrində olan Türkiyədə hər zaman böyük hörmətlə qarşılanaraq, milli fortepiano məktəbimizin zəngin təcrübəsini təbliğ edirlər. Onların ölkəmizlə daim sıx əlaqələrdə olması isə Azərbaycan-Türkiyə münasibətlərinin hər zaman yüksək mədəni səviyyədə inkişafının göstəricisidir. Bu baxımdan Azərbaycan pianoçularının Türkiyədəki fəaliyyəti ölkəmizin professional musiqi təhsilinə və ifaçılığına xas olan başlıca prinsiplərin, bədii məqsədlərin və metodoloji təmayüllərin təbliğində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onların əsas məqsədi yalnız yaradıcı və pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmaqdan daha çox, Azərbaycan fortepiano məktəbinin ümumi qanunauyğunluqlarının və inkişaf dinamikasının xarici ölkələrlə əlaqələndirilməsi kontekstində işıqlandırılmasıdır. Bu baxımdan bir çox xarici ölkələrdə, o cümlədən Türkiyədə fəaliyyət göstərən Azərbaycan pianoçuları milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında yeni bir mərhələni təşkil edir.

ƏDƏBIYYAT SİYAHISI:

1. Fidan və Xuraman Qasımovaların Ankarada konserti // Xalq qəzeti. – 2009, 9 noyabr.
2. Hüseynova, K.Q. Musiqimizin Fərhadı / K.Q.Hüseynova. – Bakı: Adiloğlu, – 2007. – 351 s.
3. İstanbul sənətçilərimizi alqışlayır //Azərbaycan. – 1998, 19 iyun.
4. Seyidov, T.M. Fərhad Bədəlbəylinin həyat və yaradıcılığı (məqalələr, rəylər, müsahibələr, materiallar) / T.M.Seyidov. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2020. – 484 s.
5. Seyidov, T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: Pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı / T.M.Seyidov. – Bakı: Təhsil, – 2016. – 336 s.
6. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана / сост: Т.М.Сеидов. – Баку: Ишыг, – 1988. – 172 с.
7. Саюткин, Ю.С. Зарубежная деятельность представителей азербайджанской фортепианной школы / Ю.С.Саюткин. – Баку: Мутарджим, – 2016. – 184 с.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Türkiyədə fəaliyyət göstərən Azərbaycan pianoçularının yaradıcılığının xüsusiyyətlərindən bəhs edilir. Məqalədə müxtəlif illərdə Türkiyədə parlaq konsert proqramı ilə çıxış edən görkəmli pianoçu, Xalq artisti, professor F.Bədəlbəylinin fəaliyyəti işıqlandırılır. Daha sonra Z.Adıgözəlzadə, N.Sultanov, eləcə də U.Aslanova, S.Mirzəyev, Y.Sayutkin kimi tanınmış pianoçuların pedaqoji fəaliyyətinin xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir. Xüsusilə azərbaycanlı pianoçularının Türkiyədə musiqi təhsilinin inkişafında əhəmiyyəti vurğulanır.

Açar sözlər: *Azərbaycan pianoçuları, fortepiano, pedaqoji fəaliyyət, konsert*

МАМЕДОВА Эльнара
БМА имени У.Гаджибейли
заведующая кафедрой
«Методика и специальная педагогическая подготовка»
доктор философии по искусствоведению, профессор

ОСОБЕННОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ПИАНИСТОВ В ТУРЦИИ

Резюме

В представленной статье подчеркиваются особенности деятельности азербайджанских пианистов в Турции. В статье освещена деятельность выдающегося пианиста, народного артиста, профессора Ф.Бадалбейли, исполнившего в разные годы блестящие концертные программы в Турции. Также рассматриваются характеристики педагогической деятельности известных пианистов З.Адигезаль-заде, Н.Султанова, а также У.Аслановой, С.Мирзоева, Ю.Саюткина. Подчеркивается значение азербайджанских пианистов в развитии музыкального образования в Турции.

Ключевые слова: азербайджанские пианисты, фортепиано, педагогическая деятельность, концерт

MAMMADOVA Elnara
"Methodology and special pedagogical training" BMA named after U. Hajibeyli
Head of Department, Doctor of Philosophy in Art History, Professor

FEATURES OF THE ACTIVITIES OF AZERBAIJANI PIANISTS IN TURKEY

Summary

The presented article emphasizes the features of the activities of Azerbaijani pianists in Turkey. The article highlights the activities of the outstanding pianist, people's artist, professor F.Badalbeyli, who performed brilliant concert programs in Turkey over the years. The characteristics of the teaching activities of famous pianists Z.Adigezalzade, N.Sultanov, as well as U.Aslanova, S.Mirzoev, Y.Sayutkin are also considered. The importance of Azerbaijani pianists in the development of music education in Turkey is emphasized.

Keywords: Azerbaijani pianists, piano, teaching activities, concert

МАМЕДОВА Севда
БМА им. У.Гаджибейли
директор Средней специальной музыкальной школы-студии,
доктор философии по искусствоведению,
доцент

СВОЕОБРАЗНОЕ ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНТОНАЦИЙ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ АЗИЗА АЗИЗЛИ

Самобытная музыкальная культура тюркоязычных народов всегда находилась в центре внимания мировых музыкологов. Она несёт в себе нескончаемый поток фантазий, мыслей и чувств, опирающихся на глубоко национальные истоки. Передаваемое устной традицией, из уст в уста, народное музыкальное достояние – мугамное искусство, народные песни и танцы, чётко определили связь единого музыкального языка тюркоязычных народов.

Многовековые глубины национального музыкального искусства тюркских стран – Азербайджана, Турции, Узбекистана, Киргизии, Туркменистана – на фоне общих характерных черт одновременно отличались присущей им индивидуальностью и самобытностью музыкальной культуры.

Обладая высокими теоретическими и практическими знаниями народного музыкального искусства, композиторы вышеназванных стран сумели создать классическую профессиональную музыку, базирующуюся на национальной почве.

Среди тюркоязычных стран Азербайджан славится своей богатой музыкальной культурой. Общеизвестным является то, что самобытный путь азербайджанской профессиональной музыки,

заложенный великим Узеиром Гаджибейли, был продолжен различными композиторскими школами. Одной из них, отличающейся своим высоким академизмом, была «караевская школа». Именно из класса Кара Абульфаз оглы Караева вышла плеяда композиторов со специфическим стилем письма. Благодаря высокому педагогическому мастерству Кара Караева, каждый из студентов, сохраняя свой индивидуальный музыкальный облик, обогащал его новыми художественными и техническими возможностями. Видным представителям азербайджанской музыкальной культуры – Рауфу Гаджиеву, Арифу Меликову, Васифу Адыгёзалову, Тофику Бакиханову, Севде Ибрагимовой, Азеру Дадашеву, Эльнаре Дадашевой, Хайяму Мирзазаде, Франгиз Ализаде, Азизу Азизли и многим другим посчастливилось пройти через «караевскую школу», пообщаться с гениальным композитором и познать его безграничный творческий мир.

Данная статья посвящена жизненному и творческому пути одного из вышеназванных композиторов – азербайджанскому музыкальному деятелю, дирижёру и педагогу Азизу Азизли. Человек высокого интеллекта и внутренней культуры, Азиз Азизли принял активное участие в развитии азербайджанского музыкального искусства. Выделяющийся ярким талантом композитор, стремясь к нововведениям в своей творческой деятельности, явился создателем первого азербайджанского концерта для трубы и симфонического оркестра. Это совсем неслучайно. Ведь Азиз Азизли с детских лет играл на духовом инструменте – сначала на шейпуре, в близлежащем к дому «пионерском» лагере, а затем на трубе, в оркестре профессионального исполнителя и талантливого музыканта Керима Шарифова.

Его тяготение к музыке в целом шло от семьи, где высоко ценили все виды искусства. Говоря о детстве, он вспоминал: «Несмотря на то, что в нашей семье не было музыкантов, в нашем доме хранились различные музыкальные инструменты – фортепиано, мандолина, дэф, шейпур, кларнет. Уже в пять-шесть лет у меня появился интерес к музыкальным звукам».

Как и многие другие наши композиторы той эпохи, Азиз Азизли испытал на себе тяготы беспощадной войны 1941-1945 гг. Потеря отца глубоко ранила десятилетнего мальчика. Но это событие способствовало формированию в нём ещё большей ответственности и самостоятельности.

Любовь к музыке, несмотря на неблагоприятные обстоятельства, не покидала Азиза Азизли и он целеустремлённо двигался по выбранному пути. Так, юноша получает основательное музыкальное образование в Бакинском музыкальном училище имени Асафа Зейналлы, далее продолжив учёбу в Аз.Гос.Консерватории имени Узеира Гаджибекова (ныне Бакинская музыкальная академия имени У.Гаджибейли) по специальности тромпет у видного музыканта Эльшада Эфендиева. Но судьба сложилась так, что Азизу Азизли в связи со здоровьем пришлось отдалиться от исполнения на трубе. Имея большой интерес к сочинению музыки, он меняет свою сферу деятельности и вторично поступает в консерваторию на факультет композиции в класс Кара Караева. Будучи частым свидетелем высокого мастерства Кара Караева, Азиз Азизли старался перенять у него все азы композиторской техники. Заслуживают внимания лестные высказывания наставника о своём ученике: «У меня хорошие впечатления об Азизе. Он был по отношению к себе очень требовательным. В любой своей работе Азиз проделывал серьезную творческую работу и старательно выполнял все, что я говорил. Серьезное отношение, которое он уделял каждому музыкальному произведению, всегда было в центре внимания».

Большой интерес к спорту, к языкам (близкие называли его «французом», так как он прекрасно владел французским языком) и вообще ко всему, что его окружало, говорит о всестороннем развитии и цельном мировоззрении А.Азизли.

Обладающий устойчивым и решительным характером, открытый к восприятию новых тенденций, возникающих в современной музыке, Азиз Азизли в своём творчестве старался охватить как можно больше музыкальных жанров и образов.

Его перу принадлежат произведения, написанные в крупной форме, среди которых опера «Наби», 3 симфонии, концерты для различных солирующих инструментов с симфоническим оркестром, симфонические поэмы «Насими», «Наши горизонты», кантата «Легендарный город», а также камерно-инструментальные произведения (3 квартета для струнных инструментов, прелюдии, «Скерцо» для кларнета и фортепиано, «Поэма» для виолончели и фортепиано, 8 фуг для органа, Этюды для фортепиано, «Экспромт» для ксилофона и фортепиано и многие др.).

«10 прелюдий для фортепиано» Азиза Азизли, вошедшие в репертуар известных пианистов, а также в программу средних и высших музыкальных школ, находятся в ряду лучших сочинений азербайджанской камерно-инструментальной музыки. Прежде чем перейти к рассмотрению этого цикла, отметим, что камерно-инструментальная музыка автора была в центре внимания как исполнителей, так и ведущих музыковедов Азербайджана. В начале 80-х гг. ведущие музыкальные деятели нашей страны – Урфан Халилов, Эльмира Алиева, Тарлан Сеидов, Франгиз Гаджиева и Октай Абаскулиев подготовили методическое руководство «К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки». В статье, посвящённой творчеству А.Азизли, Октай Абаскулиев отмечает: «“10 прелюдий” Азиза Азизли представляют собой весьма интересный фортепианный цикл и могут быть использованы не только в учебном репертуаре, но и в концертном. Они прекрасно послужат популяризации произведений талантливого композитора и педагога Азиза Азизли».

Фортепианные миниатюры пленяют своей оригинальностью и своеобразием и передают самые разные чувства и имоции. Цикл включает в себя прелюдии различного характера: лирические (№1, 5, 7, 8), скерцозные (№2, 4, 6, 10), а также прелюдия, напоминающая шествие (№9) и прелюдия-«речитатив» (№3).

Интересный материал для анализа представляет ладоинтонационная основа прелюдий, в которой в той или иной степени проявляется национальная своеобразие миниатюр. Композитор очень кропотливо отнёсся к решению ладотонального плана в каждой пьесе, соединяя его с классической, джазовой и в то же время с современной техникой письма. Так, например, в Прелюдии №1 (Пример №1), представляющей собой двухчастную форму, автор использует интересное ладовое соотношение: *до баяты-шираз – соль шур – ми сегях,* что в свою очередь служит определённой смене настроения. Первоначальный мотив, звучащий в верхнем голосе, пронизывает всю прелюдию, играя роль лейттемы. Элегически задушевная мелодия звучит на фоне разнообразных гармонических аккордов, выполняющих миссию плавного перехода в другую ладовую основу. В 4-ом такте в ожидании характерного каденционного оборота *до баяты-шираз*, внезапно нисходящее движение звуков завершает музыкальную мысль на звуке *соль*, утверждая тем самым кратковременное ощущение лада *соль шур*. Вместе с тем композитор посредством альтерированных звуков и хроматических ходов вновь отрицает *соль шур*, рассматривая звук *соль* как верхнюю опорную ступень – квинту изначального лада (*баяты-шираз*)

Пример №1

Во втором разделе основной мотив, несколько трансформируясь, кратковременно динамизируется и, вновь проходя в различных голосах, приобретает покой и облегчение. Композитор подчёркивает эту умиротворённую атмосферу близким ей по духу, азербайджанским ладом *ми сегях*. Прелюдия завершается тоническим органным пунктом, где в верхнем голосе утверждается наличие нового лада (*ми сегях*).

Прелюдия №6 (Пример №2), написанная в форме неквадратного периода с расширенным вторым предложением, также примечательна ладотональным и ладоинтонационным замыслом. В столь короткой пьесе, в скоротечном, вихревом движении верхнего голоса ощущается смешанный мажоро-минорный колорит в сочетании с характерными элементами азербайджанских ладов. Уже в начальных тактах прелюдии появление в верхнем голосе звука *си-бемоль*, а в сопровождении – звуков *ми-бемоль* и *си-бемоль* и, кроме того, характерного каденционного оборота свидетельствует о наличии лада *соль шур*.

Пример №2

С 15-го такта многократное проведение короткого мотива подготавливает слушателя к иному ладу – *ля-бемоль шуштэр*, полностью утверждающемуся к концу прелюдии. Отличающаяся простотой и невинным звучанием Шестая прелюдия словно изображает безудержную, свободно порхающую птицу, не знающую границ.

Трагический, скорбный образ представлен в Прелюдии №9 (Пример №3). Лаконичное трёхчастное построение, основанное на «четырёхаккордовом» мотиве, опирается на ладовую структуру *хумаюн*. Специфичность этого лада завуалирована в диссонантно звучащих аккордах.

Пример №3

За счёт майе *ми* лада *хумаюн*, удерживаемого в басовом голосе в качестве органного пункта до самого завершения прелюдии (характерный для азербайджанской народной музыки приём) создаётся картина сурового церемониального шествия. Видимо, композитор неслучайно обращается к ладу *хумаюн*, так как именно данный лад придаёт миниатюре сумрачность.

Акцентируя внимание на народно-национальных элементах музыкального языка данных прелюдий, мы обнаруживаем глубокую и неразрывную связь композитора с родной музыкальной культурой.

Книга видного музыкального деятеля профессора Тарлана Сеидова «Азербайджанская фортепианная культура XX века» (2006), отражает огромный исторический период развития современной фортепианной музыки и служит фундаментальным пособием для изучения данной музыкальной сферы. Затрагивая тему камерно-инструментальных жанров и, в частности, говоря о прелюдиях Азиза Азизли, Т.Сеидов отмечает: «Основа интонационного, ритмического и ладового языка в целом, несомненно, лежит в национальных истоках народного творчества, что придаёт всем пьесам черты глубокой взаимозависимости».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Абаскулиев О., Сеидов Т., Халилов У., Алиева Э., Гаджиева Ф. Методические рекомендации «К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки». 1983 г.
2. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. «Анализ музыкальных произведений». Москва 1967 г.
3. Сеидов Т. «Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество». Баку – 2006.
4. Алиева И. «Практическое руководство по изучению Азербайджанских ладов и развитию ладо-интонационного слуха». Баку 2010.
5. Qarayusifli Y. "Azərbaycan musiqisində trompet və simfonik orkestr üçün konsert janrının yaradıcısı bəstəkar və ifaçı Əziz Əzizli". Bakı – 2011.

Резюме

Статья посвящена жизненному и творческому пути видного азербайджанского композитора, дирижёра и педагога Азиза Азизли, чьё многожанровое творчество заслуживает пристального внимания. В

статье рассматривается цикл «10 прелюдий для фортепиано» композитора и отдельное внимание уделяется ладоинтонационным элементам некоторых миниатюр.

Ключевые слова: Азиз Азизли, фортепианная музыка, сборник, прелюдия, национальный, музыкальный язык.

MƏMƏDOVA Sevda
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
"Orta" xüsusi musiqilinin rejissoru
studiya məktəbləri
dosent

ƏZİZ ƏZİZLİNİN FORTEPİANO MUSİQİSİNDƏ MİLLİ İNTONASİYALARIN ÖZÜNƏMƏXSUS ƏKSİ

Xülasə

Bu məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, dirijoru və pedaqoq Əziz Əzizlinin səmərəli həyat və yaradıcılıq yoluna həsr olunub. Burada onun həm insan, həm də peşəkar musiqiçi kimi ən yaxşı keyfiyyətləri haqqında bəhs edilir. Əziz Əzizli öz dəst-xətti ilə musiqisevərlərin qəlbinə yol tapa bilmişdir.

Onun çox janrlı yaradıcılığı diqqətə layiqdir. Məqalədə bəstəkarın yaradıcılıq uğurları araşdırılır. Əziz Əzizlinin "10 prelüd" toplusundan bəzi miniatürlərin modal intonasiya elementlərinə xüsusi diqqət yetirilir.

Açar sözlər: Əziz Əzizli, fortepiano musiqisi, prelüd, toplu, milli, musiqi dili.

MAMEDOVA Sevda
BMA named after U.Hajibeyli
Director of the Secondary Special Musical
studio schools
assistant professor

UNIQUE REFLECTION OF NATIONAL INTONATIONS IN AZIZ AZIZLI'S PIANO MUSIC

Summary

The article is devoted to the life and creative path of the prominent Azerbaijani composer, conductor and teacher Aziz Azizli, whose multi-genre work deserves close attention. The article examines the composer's cycle "10 Preludes for Piano" and pays special attention to the scale intonation elements of some miniatures.

Key words: Aziz Azizli, piano music, collection, prelude, national, musical language.

MƏMMƏDOVA Təranə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Ümumi fortepiano"
kafedrasının müəllimi, vokal kafedrasının konsertmeysteri

XX ƏSR AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ MAHNI YARADICILIĞINDA KLASSİK, MİLLİ VƏ CAZ MUSİQİ ÜNSÜRLƏRİNİN VƏHDƏTİ (ETNOCAZ CƏRƏYANININ YARANMASI KONTEKSTİNDƏ)

Dünya caz mədəniyyətində ümumdünya səviyyəsində baş verən bir sıra caz üslublarının paralel irəliləməsi fonunda *etno-jazz*[1] və ya folk-jazz adlandırılan yeni istiqamət az bir zamanda geniş nüfuzu və çoxcəhətli inkişafı ilə əlamətdardır. Müasir zəmanədə dünya caz səhnəsində Azərbaycan da öz adını layiqli surətdə yazmışdır.

[1] *Ethno-jazz və ya folk-jazz – caz və milli musiqisinin elementlərini qovuşduran üslub istiqamətidir. Onun ilkin formaları 1950-ci illərdə Toni Skott, Cimmi Cuffri kimi musiqiçilərin axtarışlarına, çiçəklənmə dövrü isə Co Maklaflin, Co Zavinul, Çik Koria və b.cazmenlərin yaradıcılığına təsadüf edir.*

Öz təşəkkül dövrünü ənənəvi suinq və biq-bend üslubunda ifa edən Azərbaycan Dövlət Caz Orkestrinin (qısaca Dövlət Cazı adlandırılırdı) fəaliyyətindən başlayan Azərbaycan cazı 1960-70-ci illərdə yeni nəslin nümayəndələri olan iki ifaçı-bəstəçinin – Rafiq Babayev Mə Vaqif Mustafazadənin yaradıcılığı vasitəsilə tədricən dünyaya, azərbaycan cazının ümumdünya tanınmasına doğru böyük bir pəncərə açır. Təməli R.Babayev və V.Mustafazadə tərəfindən qoyulan etnocaz istiqaməti Azərbaycan caz ifaçılıq mədəniyyətini dünyada tanıtdıran əsas amillərdən birinə çevrilir. Lakin 1960-cı illərin yetirmələri olan R.Babayev ilə V.Mustafazadənin formalaşması üçün böyük bir zəmin yaradıcı önləm mərhələ olmuşdur ki, bu, Azərbaycan cazının ilkin klassik dövrü idi və akademik təhsilli, əsasən mahnı və operetta janrında fəal çalışan bəstəkarların – Tofiq Quliyev və Rauf Hacıyevin yaradıcılığında rüşeym şəklində gerçəkləşmişdir.

Bu barədə caz tədqiqatçısı T.Məmmədəliyevanın qeydlərini xatırlayaq: "Şübhəsiz ki, öz repertuarında sırf caz (dəqiq desək – diksilend[1], suinq[2]) musiqisindən əlavə, əyləncəli – mahnı-estrada əsərlərini təqdim edən bu orkestlər hələ tam püxtələşmiş caz sənətini təmsil etmirdi. Həmin heyətlər, sadəcə, caz sənətinin milli zəmində kök salan rüşeymləri idi. Lakin Dövlət Cazının Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində mühüm rolunu inkar etmək qeyri-mümkündür. Azərbaycanın ən istedadlı sənətkarlarının himayədarlıq etdikləri bu orkestr zəmanəsinin ən istedadlı, perspektivli yerli ifaçı və bəstəkarlarını öz ətrafına toplamışdı. Bundan əlavə, Dövlət Cazı tamamilə başqa, tamamilə fərqli bir bəstəkarlıq növünün təməlini qoymuşdur: bu – cazın həm estetik məzmununun, forma və musiqi dilinin daha üzvi və peşəkar səviyyədə qavranılması, başlıca musiqi materialı kimi məna kəsb etməsini bir prinsip kimi götürən bəstəkar yaradıcılığıdır. Dövlət Cazı üçün həmin qeyd olunan və başqa janrlarda musiqi bəstələyən T.Quliyev, Niyazi, qismən də P.Rüstəmbəyov gələcək Azərbaycan cazının vahid «tematik intonasiya fondunun» əsasını qoymuşdur. Bu irs 1950-60-cı illərdə R.Babayev və V.Mustafazadə kimi novator musiqiçilərin yaradıcılığı üçün ilham və zəngin material mənbəyi olaraq, hal-hazırkı gənc yetkin caz ifaçıları nəsli üçün də öz əhəmiyyətini itirməmişdir" [1, 26-27].

Azərbaycan Dövlət Caz Orkestrinin uğurlu təməli və fəaliyyəti, sözsüz ki, orkestrin T.Quliyev kimi parlaq istedadlı sənətkarın rəhbərliyi ilə bağlıdır. Ali musiqi təhsilini həm pianoçu, həm dirijor kimi alan Tofiq Quliyev artıq tələbə çağlarında Moskvada Ümumittifaq radio komitəsinin caz orkestri tərəfindən bir ifaçı qismində cəlb edilmişdi. Bu zaman o, artıq caz sənətinin bir-sıra nəzəri, ifaçılıq təcrübəsi və inkişaf prinsiplərini qavramış, xüsusən də caz-bend və ya caz-orkestr biliklərinə yiyələnmiş yetkin namizəd idi.

Azərbaycanın caz və estrada sənətinin formalaşmasında mühüm rol oynamış və bir sıra yeni ənənələr gətirmiş digər sənətkar Rauf Hacıyevdir (1922-1995). Rauf Hacıyev ilk növbədə caz və estrada xarakterli orkestr pyeslərində, öz mahnılarında Azərbaycan musiqisinin çalarını yaratmaq məqsədilə bir sıra milli musiqi xüsusiyyətlərindən – modal-intonasiya, harmoniya və ritm ünsürlərindən məharətlə istifadə edir. R.Hacıyevin fitri bəstəkar istedadı, gözəl caz və orkestr duyumu, misilsiz zövqü onun klassik estrada-caz ifadə ünsürlərini milli musiqi xüsusiyyətləri ilə qovuşdurmaq və zəngin melodik və harmonik dəsti-xətti vergisi onun operetta musiqisində öz bariz əksini tapmışdır.

Beləliklə, milli estrada və caz sənətimizin təməlini qoymuş iki sənətkar -Tofiq Quliyev və Rauf Hacıyev akademik Avropa ənənəli bəstəkarlıq məktəbi əsasında formalaşaraq və başlıca janr sahəsi kimi estrada və əyləncəli-demokratik janrları seçərək, professioanl ənənəli estrada musiqisinin əsasını, eləcə də milli ünsürləri qovuşduraraq caz-estrada ənənələrinin istifadəsi təmayülünü yaratmışlar. Bu istiqamətdə hər iki bəstəkarın bir neçə mahnılarını təhlil etmək diqqətIII cəlb edir.

Tofiq Quliyev **"Arzular"** (sözləri Zeynal Cabbarzadənindir, 1959-cu ildə çəkilmiş "Görüş" kinofimindəndir) – bəstəkarın romans lirikasının ən gözəl nümunələrindəndir Vals ritmində, aramlı tempdə səslənib, öz intonasiya xüsusiyyətlərinə görə daha çox romans janrına yaxınlaşır. Re-minor tonallığında yazılmış bu mahnının harmonik dili olduqca ecazkar, ifadəli akkord dönümləri ilə diqqəti cəlb edir. Harmo-

[1] ***Diksilend*** *(ing.Dixieland) – XX əsrin əvvəlində yaranmış ənənəvi cazın üslub istiqamətlərindən biridir. Nyu Orlean ştatının Luiziana şəhərində, 1930-1950-ci illərdə formalaşmışdır. Diksilendi bəzən "hot jazz", yəni "çılğın, alovlu caz" adlandırırlar.*

[2] ***Swing*** *(ing. Swing – yellənmə, Suinq) – caz musiqisinin 1930-40-cı illərdə ABŞ-da formalaşmış caz üslub istiqamətlərindən biridir. Bu üslubda əsas vurğu zəif təqtinin üzərinə və ya musiqinin zəif nəbzinə düşür. Suinq musiqisində adətən bir neçə solist olurdu və onlar həm melodiyanı, həm də aranjimanı dəyişib onlar üzərində improvizə edərdilər. 1935-1946- illərdə Amerikada ən məşhur suinq orkestri Benni Qudmenin idi. Daha sonra Kaunt Beysi, Arti Şou, Qlenn Miller, Vudi Herman, Keb Kallouey kimi bəndliderlərin orkestrləri suinq musiqisini təmsil etmişdir.*

nik dili maraqlı edən daha bir xüsusiyyət – harmonik re-minorda bayatı-şiraz və şüştər məqamlarının intonasiya elementlərinin qovuşmasıdır. Mahnının 15 xanəli müqəddimə hissəsi maralıdır (misal 1):

Misal 1.

Müqəddimə hissəsinin harmonik sxemi t #7- IIb9-IIb-D9h-III mahnının həm lirik obrazını, nəfis şəhər estrada romansına xas romantik ovqatı hazırlayır. Mahnının zəngin və mürəkkəb modal quruluşunda harmonik və melodik re-minor tonallığı, D bayatı-şiraz və qismən də D şüştər məqamı ilə qovuşaraq, əsərin müxtəlif epizodlarında fərqli surətdə vurğulanır. Kuplet hissəsində (misal 2) bu melodik və harmonik minora xas melodik dönümlərdə, nəqərat hissəsində isə melodiyanı bitirən sonluq və instrumental sonluğun kadensiyalarında öz əksini tapır.

Misal 2.

"Arzular" romansı öz modal quruluşu, bayatı-şiraz-şüştər məqamlarına əsaslanan mürəkkəb səsdüzümü etibarilə və təbii ki, bunlar əsasında qurulan intonasiya dilinə görə "Ay, Laçın" xalq mahnısı (misal 3) ilə bir sıra oxşar xüsusiyyətlər üzə çıxarır.

Misal 3.

"Sevgilim" ("Bəxtiyar" musiqili kinofilmindən, 1955) – mahnısında da bu qaydada kuplet və nəqərat hissələrində F bayatı-şiraz və şüştər məqamlarının qovuşması, giriş və sonluqda milli melodik dönümlərin şəhər mahnısı və tanqo janrında mahnılara xas ritm-melodik dönümlərin istifadəsi nəzərə çarpır. Əsərin nəqərat hissəsinə nəzər yetirək (misal 4), bu cəhətlər yığcam surətdə ahəngləşir.

Misal 4.

Rauf Hacıyev "Sevgilim" ("Romeo mənim qonşumdur" operettası və kinofilmindən, 1963) – Azərbaycan və sovet estrada lirikasının incilərindən biri olub, milli musiqi, romans və estrada mahnı xüsusiyyətlərini qovuşduran maraqlı nümunələrdən biridir. Mahnının melodik zənginliyi onun müxtəlif janrların (bossa-nova, tanqo) ritmik görkəminə keçirilərək yeni təfsir qazanmasına da imkan yaradır. "Sevgilim" mahnısı (misal 5) A bayatı-şiraz, qismən macar qamması və qismən şüştər məqamının xüsusiyyətlərini özündə qovuşdurur.

Misal 5.

"Leyla" ("Əhməd haradadır?" operettası və kinofilmindən, 1963) – si-bemol minor tonallığı çərçivəsində şüştər, bayatı-şiraz və major-minor sistemi xüsusiyyətlərinin üzvi surətdə birləşməsini əks etdirir. R.Hacıyevin bir çox lirik mahnılarında ("Sevgilim", "Bakı haqqında mahnı" və b.) olduğu kimi, əsas janr çərçivəsi – romans kantilenası, estrada mahnısı qalaraq, milli melodik, məqam-intonasiya bəzəkləri sayəsində məxsusi milli-estrada çaları qazanır (misal 6).

Beləliklə, mahnıların təhlili əsasında bu qənaət əldə edilir ki, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində bir sıra yeni təzahürlər, o cümlədən etno-caz istiqaməti müəyyən professional zəmin ilə bilavasitə bağlı olub, professional ali təhsilli mahnı-estrada bəstəkarları və ilin caz rüşeymlərini hazırlamış Tofiq Quliyev ilə Rauf Hacıyevin yaradıcılığında əsaslı ənənələr və bədii nailiyyətlər şəklində hazırlanmışdır. Müasir professional bəstəkar yaradıcılığında olduğu kimi, caz musiqisində də baş verən bir sıra yeni təmayüllər öz mənşəyini milli akademik klassik irsdən almış olur.

ƏDƏBİYYAT SİYASI:
1. Məmmədəliyeva T. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında caz harmoniyasının ünsürləri (dərs vəsaiti) – Bakı, Mütərcim, 2018, 128 səh.
2. Abdullayeva Z. Tofiq Quliyev. Ecazkar sənətkar. – Bakı, Çinar-Çap, 2007, 202 səh.
3. Касимова С.. Абдуллаева З. «С песней по жизни. Тофик Кулиев» – Баку, «Азербайджан», 1995, 144 с.

Notoqrafiya:
4. Quliyev T. Ürək mahnıları (not məcmuəsi, tərt.: Lalə T.Quliyeva) – Bakı, Yeni Musiqi, 2000, 175 s.
5. Гаджиев Р. Песни (для голоса (хора) в сопровождении фортепиано) – Москва, Сов.композитор, 1978, 72 стр.

Xülasə

Hazırkı məqalə Azərbaycanda təşəkkül tapmış estrada-caz sənətinin baniləri olan mahnı bəstəkarlarının yaradıcılığından bəhs edir. XX əsrdə məşhurlaşmış estrada və caz sənəti əsrin ilk rübündən sonra digər ölkələrdə, o cümlədən Azərbaycanda da geniş nüfuz qazanmışdır. Bu sənətin musiqi mədəniyyətimizdə ilkin yer alması missiyası professional təhsil almış bəstəkarların yaradıcılığında həyata keçmişdir. İlk Azərbaycan Dövlət Caz Orkestrinin yaradıcısı, bəstəkar və pianoçu Tofiq Quliyev mahnı, operetta və kino musiqisi janrlarında yaratdığı əsərlərdə dünya mahnı, romans və estrada musiqi ifadə sisteminə əsaslanaraq, milli Azərbaycan musiqi elementlərini də estrada-caz xüsusiyyətləri ilə üzvi vəhdətdə qovuşdurmuşdur. Bu ənənə T.Quliyevin müasiri və xələfi olan bəstəkar Rauf Hacıyev tərəfindən geniş surətdə davam və inkişaf etdirilmişdir. Məqalədə təhlil olunan bir sıra mahnılar – T.Quliyevin "Arzular", "Sevgilim", R.Hacıyevin "Leyla", "Sevgilim" mahnıları Azərbaycanda ilk estrada mahnı nümunələridir ki, burada milli melos, harmoniya və modal musiqi xüsusiyyətləri dünya caz və estrada musiqi leksikası ilə üzvi surətdə birləşdirilmişdir. Bu da öz növbəsində onu təsdiqləyir ki, hər iki sənətkarın yaradıcılığında bir sıra ənənələrlə yanaşı, etno-caz təmayülünün də zəmini hazırlanır.

Açar sözlər: estrada, etno-caz, Tofiq Quliyev, Rauf Hacıyev, mahnı sənəti

МАМЕДОВА Тарана
диссертант кафедры «Теория музыки»
БМА им. У.Гаджибейли,
преподаватель кафедры «Общее фортепиано»
и концертмейстер кафедры «Вокал» Азербайджанской Национальной Консерватории

ЕДИНСТВО ЭЛЕМЕНТОВ КЛАССИЧЕСКОЙ, НАЦИОНАЛЬНОЙ И ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА (В КОНТЕКСТЕ ЗАРОЖДЕНИЯ ЭТНО-ДЖАЗОВОГО ТЕЧЕНИЯ)

Резюме

В данной статье рассказывается о творчестве композиторов-песенников, основоположников эстрадно-джазового искусства в Азербайджане. Эстрадное и джазовое искусство, ставшее популярным в XX веке, после первой четверти века приобрело широкую популярность в других странах, в том числе и в Азербайджане. Миссия первого появления этого искусства в нашей музыкальной культуре была реализована в творчестве композиторов, получивших профессиональное образование. Создатель первого Азербайджанского Государственного Джазового оркестра, композитор и пианист Тофик Кулиев в своих произведениях в жанрах песни, оперетты и киномузыки, опираясь на мировую систему песенного, романсового и эстрадного музыкального выражения, органично соединил элементы национальной азербайджанской музыки с эстрадно-джазовыми особенностями. Эта традиция также была широко продолжена и развита композитором Рауфом Гаджиевым, современником и преемником Т.Кулиева. Ряд песен, проанализированных в статье – «Мечты», «Любимая» Т.Кулиева, «Лейла», «Севгилим» Р.Гаджиева – являются первыми образцами эстрадной песни в Азербайджане, где национальные мелодические, гармонические и модальные музыкальные особенности органично сочетаются с мировой джазовой и эстрадной музыкальной лексикой. Это, в свою очередь, подтверждает, что наряду с рядом традиций в творчестве обоих композиторов и исполнителей закладываются основы этно-джазового направления.

***Ключевые слова*:** эстрада, этно-джаз, Тофик Кулиев, Рауф Гаджиев, искусство песни.

MAMMADOVA Tarana
PhD student of BMA named after U.Hajibayli
Teacher of the General piano departament, concertmaster of the Vocal department
of the Azerbaijan National Conservatory

"THE SYNTHESİS OF NATIONAL AND JAZZ MUSIC ELEMENTS IN THE SONG CREATIVITY OF AZERBAIJANI COMPOSERS OF THE XX CENTURY (IN THE CONTEXT OF THE CREATION OF THE ETHNOJAZZ TREND)"

Summary

This article dedicated to the works of song composers who are the founders of variety, popular and jazz art in Azerbaijan. Pop and jazz art, popularized in the XX century, gained wide influence in other countries, including Azerbaijan, after the first quarter of the century. The mission of the primary utilization of this art in our musical culture was realized in the creativity of composers who received professional education. The founder of the first Azerbaijani State Jazz Orchestra, composer and pianist Tofig Guliyev, based on the world song, romance and variety music expression system in his works in the genres of song, operetta and cinema music, organically combined the elements of national azerbaijani music with variety-jazz features. This tradition was widely continued and developed by the composer Rauf Hajiyev, a follower of T.Guliyev. A number of songs analyzed in the article - T.Guliyev's "Dreams", "Darling", R.Hajiyev's songs" Leyla "and" Beloved" are the first examples of pop songs in Azerbaijan, where national melos, harmonies and modal musical features are organically combined with the world lexicon of jazz and variety music. This, in turn, confirms that in the work of both composers, along with a number of traditions, the basis of ethno-jazz bias is also being developed.

Keywords: variety, ethno-Jazz, Tofig Guliyev, Rauf Hajiyev, song art

NƏSİROVA-ƏHMƏDOVA Fidan
Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın elmi-tədqiqat laboratoriyasının
elmi işçisi, dissertant

DƏDƏ QORQUD OBRAZI AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA

Dədəmiz Qorqud (XI-XII əsrlər) elimizdə, evimizdə əmin-amanlıq olmasını, ozanların çalıb oxumasını arzulamışdı. Ona görə ki, ozan hər şeydən agah olan, "ər comərdini, ər nakəsini" bilən müdrik ağsaqqaldı. Dədə Qorqud özü məhz belə ozan idi.

Dastanların əsas süjeti on iki boyda əks olunmuşdur: "Dirsə xan oğlu Buğacın boyu", "Salur Qazanın evinin yağmalandığı boy", "Bayburanın oğlu Bamsı Beyrək boyu", "Qazan bəyin oğlu Uruz bəyin dustaq olduğu boy", "Duxa Qoca oğlu Dəli Domrulun boyu", "Qanlı Qoca oğlu Qanturalı boyu", "Qazılıq Qoca oğlu Yeynəyin boyu", "Basat Təpəgözü öldürdüyü boy", "Bəkil oğlu Əmranın boyu", "Salur Qazan dustaq olub oğlu Uruz çıxardığı boy", "İç Oğuza Dış Oğuz asi olub Beyrək öldüyü boy".

2017-ci ildə Dədə Qorqud irsi, dastan mədəniyyəti, xalq nağılları və musiqisi UNESCO-nun Qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilmişdir.

Dədə Qorqud öz əlində qopuz Xəzər dənizindən Qara dənizə qədər, bütün Oğuz elini gəzmiş, qopuzunu çalmış, musiqisini səsləndirmiş, Oğuz igidlərinə öyüd-nəsihət vermiş, onlara etdikləri əməllərinə, göstərdikləri şücaətlərinə görə ad qoymuşdur.

Oğuz ozanlarının əsas musiqi aləti qopuz idi və mifoloji rəvayətlərə görə bu aləti icad edən və onun gözəl ifaçısı da Dədə Qorqud olub. "Kitabi Dədə Qorqud"da olan qolça qopuz, yəni qol uzunluğunda çanağı olan qopuz qopuzi-ozan adlanırdı. Bu qopuza çox vaxt "Dədə Qorqud" qopuzu da deyirdilər. Dədə Qorqud qopuzu oğuz igidlərinin arasında müqəddəslik rəmzinə çevrilmişdi. Oğuz igidləri hətta düşmənin əlində qopuz görəndə ona yaxın durmurdular, onu öldürmürdülər.

"Kitabi Dədə Qorqud" türk xalqlarının möhtəşəm tarixi mədəniyyət abidəsi kimi müxtəlif elm sahələrini daha çox məşğul etmişdir (dilçilik, ədəbiyyatşünaslıq, mifologiya, etnoqrafiya, fəlsəfə və s.).

Musiqişünaslardan Əminə Eldarova, Zemfira Səfərova, Səadət Seyidova, Səadət Abdullayeva, Məcnun Kərimov, Solmaz Qasımova və b. müxtəlif mövzulu elmi əsərlərində yeri gəldikcə qədim oğuz dastanına istinad etmişlər.

Yazıçı Anar "Dədə Qorqud"u Azərbaycan xalqının şah əsəri Ana kitabı adlandıraraq belə yazır: "Kitabi Dədə Qorqud xalq həyatının ən erkən dövrlərinin saysız-hesabsız təfərrüatı, ayrıntıları, çalarları ilə əks etdirilən bilgilər toplusudur, bütöv bir dövrün heyranedici zənginliyə malik ensiklopediyasıdır. Ən çılğın ehtirasların və incə hislərin, ən xəfif duyğuların, ziddəyyətli insan münasibətlərinin və zərif təbiət təsvirlərinin, igidliyin və comərdliyin, xəyanətin və satqınlığın, məhəbbətin və ölümün, qəzəbin və gülüşün, şadlığın və ələmin qaynayıb-qarışdığı bir dünyadır Dədə Qorqud dünyası" (səh.126).

Həqiqətən də, "Dədə Qorqud"da o qədər zəngin material, o qədər maraqlı motivlər vardır ki, onun sujetinə bir çox musiqi əsəri yaradıla bilər. Ötən əsrin 70-ci illərdə çəkilmiş iki seriyalı "Dədə Qorqud" filminə bəstəkar Emin Sabitoğlunun yazdığı musiqini də qeyd etmək istərdik. Bu filmin, "Dədə Qorqud" dastanını xalqımıza tanıtdırmaqda, ssenari müəllifi Anar onun fəlsəfəsini anlatdırmaqda, gənclərimizə qəhrəmanlıq ruhunu aşılatdırmaqda böyük rolu və əhəmiyyəti olmuşdur. "Dədə Qorqud" filmi də xalqımıza vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq, mübarizə və nikbinlik ruhu aşılayır.

Xalq artisti, AMEA-nın müxbir üzvü, professor, bəstəkar Firəngiz Əlizadənin rok-opera janrında bəstələdiyi "Ağ atlı haqqında əfsanə" əsərinin əsasını da "Dədə Qorqud" dastanının şair Dilsuz Mustafayevin interpretasiyasındakı epizodu təşkil edir.

Dədə Qorqud mövzusunda yazılmış əsərlərdən biri də Sərdar Fərəcovun "Dədə Qorqud" dastanının motivləri əsasında 1997-ci ildə tamaşaya qoyulmuş "Dəli Domrul" tamaşasına yazdığı musiqidir. Tamaşanın rejissoru Hüseynağa Atakişiyevə məxsusdur. Tamaşanın musiqi tərtibatında bəstəkar sanki qədim oğuz elinin musiqisini, ozan havalarını bərpa etməyə cəhd göstərmişdir. Bu məqsədlə Sərdar Fərəcov aşıq musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini özünəməxsus şəkildə təfsir etmişdir. Tamaşaya yazılan musiqi nömrələrində bəstəkar reçitativ deklamasiya üslubundan, variantlıq və təkrarlıq prinsiplərindən, aşıq harmoniyasından, qeyri-müntəzəm metrik quruluşdan, məqam intonasiya xüsusiyyətlərindən və s. geniş şəkildə istifadə etmişdir. S.Fərəcov "Kitabi-Dədə Qorqud" eposunun məzmunu ilə səsləşən, boyların ümumi ab-havasını əks etdirən Azərbaycan teatr musiqisinin parlaq nümunəsini yaratmışdır.

Onu da qeyd etməliyik ki, bəstəkar Cavanşir Quliyev də uzun illər "Dədə-Qorqud" adlı 12 baletdən ibarət (dastanın 12 boyuna uyğun) nəhəng bir balet üzərində işləmişdir. Bu əsərin librettosunu Vaqif İbrahimoğlu işləyirdi. Cavanşir Quliyev Kiprdə yaşayarkən Bakıda verdiyi müsahibələrindən birində bunu qeyd etmişdir.

"Bu balet ömrüm boyu çox arzuladığım, ən çox hazırlaşdığım və ən çox yazmaq istədiyim əsər olub. Uzun illər bu proyektə yaxınlaşmağa ehtiyat edirdim, sanki qədim və gözəl bir kuzənin əllərimdə çiliklənəcəyindən qorxurdum. Beləcə, şübhələr içində illər ötürdü. Nəhayət, yolumun üstünə Vaqif İbrahimoğlu çıxdı, zurna ilə simfonik orkestr üçün uvertüramı dinləyəndən sonra dedi ki, sən bu işi bacararsan, qorxma. Ürəkləndirdi, həvəsləndirdi məni. Və balet haqda daha ciddi düşünməyə başladım. Librettonu özünün yazmasını xahiş etdim, məni qırmadı, bir neçə boyu yazdı. Təəssüf ki, əcəl ona baletin librettosunu bitirməyə imkan vermədi. Mən isə işə başladım. "Dədə Qorqud" 12 axşam səhnələnən 12 baletdən ibarət nəhəng bir səhnə əsəri olmalıdır. Məlumdur ki, əsərdə 12 dastan var, bunlara boy da deyirlər. Əsərdəki bəzi kiçik boylar librettoda kamil əsər səviyyəsinə qədər böyüyəcək. Hazırda 3 baletin – "Dirsə xan", "Qazan xan" və "Qanturalı" boylarının əsas musiqi eskizləri hazırdır. Bütün eskizlər hazır olandan sonra partituraya başlayacam. Bilmirəm, ömrüm yetəcəkmi bu nəhəng işi bitirməyə, amma gücüm tükənənə qədər işləyəcəm. Librettonun davamını kimin yazacağı hələ məlum deyil, axtarıram, çünki libretist mənim bəzi ideyalarıma uyğun yazmalıdır".

Ümumiyyətlə, "Dədə Qorqud" mövzusu elm sahələri ilə bədii yaradıcılığının da əsas tədqiqat obyektidir. Azərbaycan səhnə musiqisi tarixində "Dədə Qorqud" dastanının motivlərinə müraciət edilməsi ilk dəfə deyildir. 2000-ci ildə Polad Bülbüloğlu Azərbaycanda Dövlət səviyyəsində qədim kitabımız "Dədə Qorqud" eposunun 1300 illiyi qeyd edilərkən bu mövzuya müraciət edərək "Eşq və ölüm" baletini bəstələmişdir. Bu balet 2005-ci ildə Bakıda tamaşaya qoyulmuşdur. P.Bülbüloğlunun baleti eləcə də Rusiyanın bir sıra şəhərlərində, Türkiyədə nümayiş etdirilmişdir. "Eşq və ölüm" baletinin janrı "Dədə Qorqud" eposu motivlərinə xoreoqrafik saqa kimi müəyyən edilir. Baletin əsas qəhrəmanları Oğuz elinin nümayəndələri, Azər və Baycan isə Vətənimizin adının rəmzidir.

Təbiidir ki, bəstəkarlarımızın eyni dastanın motivlərinə bəstələnmiş əsərlərindən sonra yenidən "Dədə Qorqud" motivlərinə müraciət edilməsi həm də gənc bəstəkarlarımız tərəfindən çox cəsarətli bir addım idi və bu o qədər də asan deyildi. Lakin "Dədə Qorqud" Azərbaycanın tarixi, mədəniyyətimizin tarixi ilə bağlı o qədər zəngin bir xəzinədir ki, bu xəzinənin inciləri heç vaxt tükənən deyildir. Bu mənada İlahə Qismət bu mövzuya yeni baxış bucağından baxmış, dünənimizdən bu günümüzə və bu günümüzdən sabahımıza mənəvi körpü olan "Dədə Qorqud" dastanının xalqımızın mənliyini təsdiq edən bu dastanın motivləri əsasında çox maraqlı bir balet yarada bilmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin bugünkü yeni nəslini təmsil edən İlahə Qismət musiqinin müxtəlif janrlarında məhsuldar şəkildə işləyərək özünü təsdiqləmiş istedadlı gənclərdən sayılır. Daim axtarışda olan, sənətdə böyük qətiyyət və inamla addımlayan İlahə Qismətin əsərləri müxtəlif xarici ölkələrdə, Azərbaycanda keçirilən müsabiqə və festivallarda səslənmiş, gənc bəstəkar bir sıra mükafatlara, laureat adına layiq görülmüşdür.

Bəstəkar öz qələmini iri həcmli janrlarda sınamaq qərarına gələrək, iri həcmli musiqili-səhnə əsərinə müraciət etmiş, "Dədə Qorqud" dastanının motivləri əsasında "Dədə Qorqud" baleti üzərində beş il işləyərək bu əsəri 2018-ci ildə tamamlamışdır.

Gənc bəstəkar İlahə Qismət baletin yaranıb ərsəyə gəlməsi haqqında öz müsahibələrindən birində belə açıqlama verir:

"Xeyirlə şərin mübarizəsini tərənnüm etdirən baleti nəinki Azərbaycanın, eləcə də türk dünyasının mədəniyyətinə verilmiş bir töhfə olaraq ərsəyə gətirmişik. 2020-ci ilin Vətən müharibəsi Azərbaycan xalqı ilə yanaşı, türk dünyasının birlik və həmrəylik ruhunu yüksəltdi. "Dədə Qorqud" baletinin librettosu da xalqımızın bu möhtəşəm qələbəsi ilə eynilik təşkil edir. Müharibədə əldə etdiyimiz zəfər nəticəsində nəinki düşmən əlindəki torpaqlarımız, həmçinin "Dədə Qorqud" dastanındakı Bamsı Beyrək kimi uzun illər əsirlik həyatı yaşamış soydaşlarımız da azad olub əsarətdən qurtuldular. Bu baleti 44 günlük Vətən müharibəsinə ithaf edirəm" (31 yanvar, 2021-ci il.).

Gənc bəstəkar bu müsahibədə belə bir fikri də vurğulamışdır: "Türk xalqlarının ortaq mənəvi sərvəti kimi mədəniyyətimizdə yer alan "Dədə Qorqud" dastanı əsasında yazılmış baletin Türkiyə-Azərbaycan qardaşlığına bir töhfə olacağına inanıram".

Baletdən bir sıra parçalar artıq Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında gənc dirijor Mustafa Mehmandarovun (01.02.2019) dirijorluğu ilə Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyası və Gənclərə dəstək layihəsinin birgə təşkilatçılığı ilə 1-3 fevral 2019-cu il tarixlərində "Gəncliyə töhfə" Gənclər gününə həsr olunmuş Musiqi Festivalında, Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin ifasında, dirijor İlahə Hüseynovanın rəhbərliyi ilə baletdən "Türk Yallısı" Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 85 illik yubiley konsertində (26.10.2019) Dövlət Filarmoniyasında səslənmişdir. 27.11.2020-ci il tarixində Türkiyə Kültür Bakanlığının dəstəyi ilə Ankara və Adanada "Kim-lik" adlı pantomim tamaşasına yazdığı əsər də səhnələşdirilmişdir.

Festivalda baletdən 4 hissə səsləndirildi: "Banuçiçək dəbilqədə", "Qavalla rəqs", "Aruzun and rəqsi", "Beyrəyin zindan səhnəsi".

Əlbəttə ki, hər bir baletin musiqili-xoreoqrafik baxımdan tapıntıları yalnız əsərin səhnədə nümayişindən sonra məlum olur. Ümidvarıq ki, İlahə Qismətin "Dədə Qorqud" baleti tezliklə Azərbaycan səhnəsində tamaşaya qoyularaq türk xalqlarının möhtəşəm sənət abidəsi olan "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının musiqi təcəssümü tamaşaçılara təqdim ediləcəkdir.

Haqqında söhbət açdığımız bu mövzu çox dərin və əhatəlidir. Biz isə qısa olaraq bəzi tədqiqatlara istinad etməklə fikirlərimizi söylədik. Dədə Qorqud kəlamı ilə məruzəmizi onun fikriylə bitirmək istəyirik: "Elimizdə-evimizdə çalıb deyən ozan olsa, o zaman Vətənimizdə də, elimizdə də həmişə əmin-amanlıq olar!..."

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Dədə Qorqud kitabı (Vatikan nüsxəsi) - ön söz professor Tərlan Quliyev. // Bakı: "Xan" nəşriyyatı, 2018, 288 səh.
2. "Gənc bəstəkar "Dədə Qorqud" baletini tamamlayıb" // "Mədəniyyət", 31 yanvar, 2021-ci il.
3. İlahə Qismət. "Tez tanınıb, tez də yox olmağı istəmirəm" – news milli az.-
4. İlahə İsrafilova Dədə Qorqud baleti – libetto (əlyazma).

5. “Mədəniyyət” – “Gənc bəstəkar “Dədə Qorqud” baleti”ni tamamlayıb”. 31 yanvar, 2021-ci il.
6. Namiqqızı L. Uğura gedən yol... – Gənc bəstəkarla üz-üzə. – reaksiya.az httpc//reaksiya.az artreaksiya,
7. Rzayev A.R. “Dədə Qorqud dünyası”. // Dünya bir pəncərədir. Bakı: Gənclik, 1986 – s.125-217.

Xülasə

1300 il öncə Dədə Qorqud (XI-XII əsrlər) elimizdə, evimizdə əmin-amanlıq olmasını, ozanların çalıb oxumasını arzulamışdı. Ona görə ki, ozan hər şeydən agah olan, “ər comərdini, ər nakəsini” bilən müdrik ağsaqqaldı. Dədə Qorqud özü məhz belə ozan idi.

Dədə Qorqud öz əlində qopuz Xəzər dənizindən Qara dənizə qədər, bütün öğuz elini gəzmiş, qopuzunu çalmış, musiqisini səsləndirmiş, öğuz igidlərinə öyüd-nəsihət vermiş, onlara etdikləri əməllərinə, göstərdikləri şücaətlərinə görə ad qoymuşdur.

Ümumiyyətlə, Dədə Qorqud mövzusu elm sahələri ilə bədii yaradıcılığının da əsas tədqiqat obyekti olmuşdur. Azərbaycan səhnə musiqisi tarixində, ümumiyyətlə, tədqiqat işlərində də bir çox musiqişünaslarımız “Dədə Qorqud” dastanının motivlərinə istinad etmişlər.

Bəstəkarlıq yaradıcılığında Polad Bülbüloğlunun, Emin Sabitoğlunun, Firəngiz Əlizadənin, Sərdar Fərəcovun, Cavanşir Quliyevin, gənc nəsil İlahə Qismətin yaradıcılığında Dədə Qorqud obrazı böyük əhəmiyyət kəsb edir. Məhz bəstəkarlar bu obraza müraciət edərək öz əsərlərində təcəssüm etmişlər.

Azərbaycan səhnəsində tamaşaya qoyularaq türk xalqlarının möhtəşəm sənət abidəsi olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı daim diqqət mərkəzindədir.

Açar sözlər: Dədə Qorqud, dastan, qopuz, bəstəkar, balet, kinofilm, tamaşa.

НАСИРОВА-АХМЕДОВА Фидан
БМА им. У.Гаджибейли
научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории,
диссертант

ОБРАЗ ДЕДЕ ГОРГУДА В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

1300 лет назад Деде Горгуд (11-12 вв.) желал мира в наших краях и в наших домах, чтобы озаны играли и пели. Потому что Озан являлся мудрым сказителем, знавший всё, распознававший «щедрого и скупого». Сам Деде Горгуд был именно таким озаном.

Деде Горгуд с гопузом в руке, обошёл весь Огузский край от Каспийского моря до Черного моря, играя на гопузе давал наставление храбрым огузам, за их подвиги и храбрость называл именами.

В целом, тема Деде Горгуда стала основным объектом исследования научных направлений и художественного творчества. В истории азербайджанской сценической музыки многие наши музыковеды в своих исследованиях опирались на мотив эпоса «Деде Горгуд».

Образ Деде Горгуда имеет большое значение в творчестве Полада Бюльбюльоглу, Эмина Сабитоглу, Фирангиз Ализаде, Сардара Фараджова, Джаваншира Гулиева, молодого композитора Илахи Гисмет. Многие композиторы обращались к этому образу и воплотили его в своих произведениях.

Дастан «Китаби-Деде Горгуд», являющийся великолепным художественным памятником тюркских народов, всегда находится в центре внимания.

***Ключевые слова*:** Деде Горгуд, дастан, гопуз, композитор, балет, кинофилм, спектакль.

NASİROVA-AKHMEDOVA Fidan
BMA named after U.Hajibeyli
researcher at a research laboratory
dissertation candidate

THE IMAGE OF DEDE GORGUD IN THE WORK OF COMPOSERS

Summary

1300 years ago, our grandfather Gorgud (11th-12th centuries) wished peace in our homes, so that the Ozans would play and sing. Because Ozan was a wise elder who knew everything, who knew “the generous, the stingy.” Dede Gorgud himself was just such an ozan.

Dede Gorgud traveled throughout the Oguz region from the Caspian Sea to the Black Sea with a gopuz in his hand, played the gopuz, played music, gave advice to the brave Oguz, gave them names for their exploits and courage.

In general, the theme of Dede Gorguda has become the main object of study of scientific trends and artistic creativity. In the history of Azerbaijani stage music, many of our musicologists in their research turned to the motifs of the epic "Dede Gorgud".

The image of Dede Gorgud is of great importance in the works of Polad Bulbuloglu, Emin Sabitoglu, Firangiz Alizade, Sardar Farajov, Javanshir Guliyev, and the younger generation of Ilahi Kismet. Composers turned to this image and embodied it in their works.

Dastan "Kitabi-Dada Gorgud", which is a magnificent artistic monument of the Turkic peoples, is always in the spotlight.

Key words: Dede Gorgud, dastan, gopuz, composer, motion picture, performance.

NƏSİROVA Könül
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın Musiqi nəzəriyyəsi
kafedrasının müdiri,
sənətşünalıq üzrə fəlsəfə doktoru professor,
Əməkdar müəllim

TÜRKDİLLİ XALQLARIN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ "BƏSTƏKAR VƏ FOLKLOR" PROBLEMİ

Musiqi folkloru – müxtəlif xalqların mədəni xüsusiyyətlərini əks etdirən və bəstəkarlar üçün sonsuz ilham mənbəyi olan qiymətli irsidir. Çoxsaylı türkdilli xalqların bəstəkarları ənənəvi musiqi ilə təmasda olan zaman müxtəlif problem və imkanlarla üzləşirlər.

Türkdilli xalqların bəstəkar yaradıcılığına qərq olmaq və onların dünyaya verdiyi tövhələri "bəstəkar və folklor" problemi baxımından işiqlandırmaq bir məruzə daxilində mümkün deyil. Məhz buna görə, qoyulan problemin bəzi məqamlarına opera janrı əsasında nəzər yetirmək məqsədəuyğun olardı[1].

"Bəstəkar və folklor" mövzusu musiqi elminin aktual məsələlərindən biridir. Bu və ya digər formada folklora müraciət, bəstəkarlıq sənətinin aparıcı xüsusiyyətlərindən biridir. İki müstəqil bədii sistem vahid milli-mədəni prosesin ən mühüm hissələri kimi daima qarşılıqlı əlaqədə çıxış edib.

Türkdilli xalqların bəstəkarlarının ənənəvi musiqi mədəniyyətinə diqqəti həm musiqi sənətinin özünün daxili tələbatları, həm də dövrün sosial tələblərindən qaynaqlanan daha geniş səbəblərlə müəyyənləşdirilir. Bu problem xalq və bəstəkar musiqisinin janr sisteminin müxtəlifliyi, onların obraz, məzmun və musiqi-üslub zənginliyi ilə bağlıdır. Sual yaranır ki, ənənəvi musiqidən "istifadə" zamanı türkdilli bəstəkarların yaradıcılığında da eyni yanaşmalar müşahidə olunurmu? Şübhə yoxdur ki, ümumilik mövcuddur və bu, hər hansı bir milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafı ilə izah olunur. Məlumdur ki, istənilən bəstəkarlıq məktəbi formalaşma mərhələsində folklor materialından sitat şəklində istifadə edir və musiqi etnoqrafizmi mərhələsindən keçir. Lakin sonraki mərhələlərdə də bəstəkarlar tez-tez sitat metoduna üz tutur. Ənənəvi musiqinin belə tətbiqi bədii yaradıcılığın müasir tendensiyaları kontekstində yeni obraz aləmi və janr xüsusiyyətləri ilə zənginləşir.

Azərbaycan, Türkiyə, Qazaxıstan, Özbəkistan, Türkmənistan, Tatarıstan, Başqırdıstan, Yakutiya, Çuvaş bəstəkarları folklora eyni yanaşmalar nümayiş etdirir, folklor mənbələrinin yerli cizgilərinə əsaslanırlar. Onlar məqam sistemində tonal, modal, qeyri-tonal növləri, ənənəvi musiqi janrlarının tipoloji xüsusiyyətlərini müxtəlif kompozisiya texnikası ilə birləşdirir. Tədricən sitat metodu, xalq musiqisi elementlərinin ümumiləşmiş şəkildə tətbiqi ilə əvəz olunur. Alimlər bunu "sadəlövh" və "mürəkkəb" folklorizm" [1], "sitat və qrammatik" [2], "sitat və qeyri-sitat metodu [3] kimi xarakterizə edir. Bununla onlar xalq sənətinə müraciət növlərinin qeyri-məhdudluğunu vurğulayır. Bəstəkarlarla xalq musiqisi arasında əlaqəni tədqiq edən Q. Qolovinski aşağıdakı təsnifatı – sitat, rekonstruksiya, mənimsəmə, janr transformasiyası klassifikasiyasını təklif edir [4].

"Bəstəkar və folklor" problemini araşdıraraq, biz onun əsas xüsusiyyətini – "özünü folklor vasitəsilə ifadə etmə"ni vurğulayırıq. Bu onunla bağlıdır ki, türkdilli xalqların bəstəkarları ilkin xalq mənbələrin-

[1] *Folklor dedikdə, daha geniş anlayış, ənənəvi musiqi mədəniyyəti nəzərdə tutulur.*

dən istifadə etmək üçün güclü daxili ehtiyac duyurlar. Ənənəvi musiqi onların "dünya və özü ilə dialoqun" bədii formasıdır və sənətkarların dünyagörüşünü ifadə edən mühüm xüsusiyyətdir. Əsərlərin kompozisiya strukturunda ənənəvi musiqinin funksiyası "dialoqun" bariz tərəflərini açmağa imkan verir.

Müxtəlif tarixi mərhələlərdə türkdilli bəstəkarların folklorla müraciəti fərqli üsullarla həyata keçirilir ki, bu da ənənəvi musiqi materialının tətbiqi üçün janr, üsul və metodların seçimində özünü göstərir.

XX əsrdə folklorizmlə yanaşı, qeyri-folklor cərəyanları meydana çıxır, musiqi dilinin mürəkkəbləşməsi prosesi başlayır, lakin folklorun arxaik təbəqələrinə, qeyri-adi intonasiya üslubuna maraq itmir. Nəticədə neofolklorizm formalaşır və burada janr sintezi, janrın yenidən dərki, onun deformasiyası müşahidə edilir. Janr sintezi zamanı bir neçə janr birləşir və ya müəyyən melodiya inkişaf prosesində özünün ilkin simasını itirir. Janrın yenidən dərkində isə ənənəvi musiqi janrının poetik materialı bəstəkar yaradıcılığı üçün səciyyəvi musiqi janra "yerləşdirilir". Janr deformasiyası – ənənəvi janrın xüsusiyyətlərinin tətbiqi zamanı qəsdən "uyğunsuzluğun" əmələ gəlməsinə gətirib çıxarır. Göstərilən üsullar çox vaxt bir əsərdə kəsişir, bu da onları bir-birindən ayırmaqa imkan vermir.

Məsələn, türkdilli xalqların musiqi mədəniyyətində aparıcı janrlardan biri olan operanı misal göstərmək olar. XX əsrdə əsası qoyulmuş və surətlə inkişaf edən bu janr, qısa zaman ərzində öz klassik səviyyəsinə çatır. Təbii ki, burada əvvəla Üzeyir bəyin "Leyli və Məcnun"dan "Koroğlu" operasına qədər keçdiyi sənət yolunu xatırlamaq lazımdır. Bildiyimiz kimi, artıq ilk əsərində dahi sənətkar opera janrının yeni – *muğam operası* növünü yaradır.

Digər xalqlarda da belə bədii hadisələrlə rastlaşırıq. Məsələn, Yakut bəstəkarlarının opera yaradıcılığının inkişafı üçün yazdıqları əsərlərin milli orijinallığı problemi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Onun səmərəli həlli müəllifləri saxa xalqının zəngin mədəni irsinə müraciət etməyə vadar edir. Onlar isə öz ifadəsini Yakut xalq sənətinin şah əsəri olan "Olonxo" qəhrəmanlıq dastanında tapır. Olonxo ənənələri Yakut operasının yaranması və inkişafında əsas rol oynayır və onun unikal dramaturgiyasının əsasını təşkil edir. Burada M.Jirkov və Q.Litinskinin "Nürqun Bootur" (1945) operasını xatırlamaq olar ki, onun süjeti, musiqi obrazları, vokal forma və lad-tonal planı "Olonxo" ilə bağlıdır. Yakutiya opera sənətinin əsas nailiyyətlərindən biri məhz M.N. Jirkov və G.I. Litinski tərəfindən musiqili teatrın yeni– *opera-olonxo* növünün yaradılması oldu. Sonraki onilliklər ərzində yazılan operalarda, o cümlədən, N.S. Berestovun "Sönməz alov", G.N. Komrakov və E. Alekseyevin "Mançayra mahnısı", G.I.Litinskinin "Qırmızı Şaman", Z.Stepanovun "Laylay" operaları milli eposun xüsusiyyətlərindən bəhrələnir. Bu operalarda "Olonxo"dan sitat şəklində istifadə, onun janr xüsusiyyətlərinin tətbiqi və digər janrlarla birləşməsi müşahidə edilir. "Olonxo" süjetinin özəllikləri obrazların, süjet fraqmentlərinin və situasiyaların təcəssümündə də özünü göstərir. Operada epik başlanğıcın, təfərrüatlı süjetin, ləng inkişafın, əzəmətli epiloqun, kulminasiya nöqtəsində döyüşən qüvvələrin açıq toqquşmasının, kompozisiya təkrarlarının olması məhz dastan ənənələrinin həyata keçirilməsi ilə bağlıdır. Operaların solo partiyalarını "Olonxo"nun vokal janrları - nəğmələr (ırya) və alqışlar, uzun monoloqlar, reçitativlər və danışıq nitqinin xüsusiyyətləri müəyyən edir. Yakut operasının mühüm xüsusiyyəti – həm də milli alətin tembri olan xomusun (varqan) və spesifik vokal tembrinin tətbiqidir.

Özbək operalarında da bəstəkarlar xalqın poetik mirasından qaynaqlanır. Operaların musiqi dramaturgiyası poetik nümunələrə xas olan xüsusiyyətləri ehtiva edir ki, bu da əsərlərin orijinallığını və unikallığını vurğulayır. Məsələn, ilk özbək operası sayılan və Nəvainin poeması əsasında yazılan V.Uspenskinin "Fərhad və Şirin" əsərinin çoxsaylı musiqi nömrələri xalq mahnıları və şaşmakom parçalardan ibarət dram əsərinə bənzəyirdi. Ənənəvi musiqi materialı V.Uspenski tərəfindən notlaşdırılmış, harmonizə edilərək, bu operanın əsasını təşkil etmişdir. Operanın premyerasında vokalçıları milli alətlər müşayət edirdisə, Q.Muşelin iştirakı ilə baş tutan yeni redaktədə müəlliflər musiqi materialını simfonik orkestr üçün işləyirlər. M.Əşrəfi və S.Vasilenkonun "Buran" operası (1939), R.Qlier və T.Sadıqovun "Leyli və Məcnun" (1940) operaları tamaşaya qoyulur. Özbəkistanda opera sənətinin sonrakı illərdə inkişafı opera tamaşalarının müxtəlif janr və formaları ilə seçilir. Özbək opera musiqisinin intensiv yüksəlişi M.Əşrəfi, S.Yudakov, R.Xamrayev kimi bəstəkarların adları ilə bağlı olur. İllər ərzində xalq yaradıcılığına münasibət dəyişir. Sitatların azalması özbək folklorundan götürülmüş müxtəlif tipoloji xüsusiyyətlərin sayının artmasına səbəb olur. Bunlar usulluq[1], audj[1], janr sintezi prinsipləridir.

[1] *Usul-şifahi ənənəli Şərq musiqisndə müəyyən bir metr daxilində, bütün əsər boyu təkrarlanan ritmik formul. Adətən nağara, doyrada ifa olunur.*

İlk qazax operası “Qız Jibek” səhnələşdirildiyi andan milli musiqi sənətinin incisi kimi tanındı. Jibek və Tulegenin faciəvi məhəbbətindən bəhs edən eyniadlı xalq lirik-epik poeması əsasında yazılmış əsərin libretto müəllifi məşhur dramaturq Q. Musrepov, musiqisini isə Y. Brusilovskiyə aitdir. Burada küylər, qazax xalq mahnıları, eləcə də xalq bəstəkarları - Ybray, Muxit, Jayau Musa, Tattımbetin oxumaları Avropa musiqinin qanunauyğunluqları ilə uzlaşır. Operanın musiqisi folklor materiala əsaslanır və əsərdə xalq musiqisinin, şifahi ədəbi xalq yaradıcılığının ən yaxşı nümunələrini əks etdirən əllidən çox küy və mahnı istifadə olunur. Qeyd etmək lazımdır ki, “Qız Jibek” poeması qazax eposunun ən mükəmməl əsərlərindən biridir və dünya mədəni irsinə daxil edilmişdir.

Sonraki illərdə qazax operasının bütün inkişaf mərhələlərində ənənəvi folklorun janr və formalarının dəyişməsi, onun əsas üslub xüsusiyyətinə çevrilir. Tədricən operaların dramaturgiyası, melodik, lad, ritmik sistemi zənginləşir və nəticədə, qazax milli operasının incisi olan A.Jubanov və L.Xamidinin “Abay” operası yaranır (1944). Bu operadan başlayaraq xalq musiqisi ilə əlaqə özünü daha mürəkkəb formalarda süjet xəttində, ideya və motivlərin qəhrəmani, romantik və tarixi eposa əsaslanmasında ifadə edir.

Türkmən opera janrına nəzər yetirsək, burada da onun təşəkkül və inkişafının digər türkdilli xalqların musiqi mədəniyyəti ilə oxşarlığı üzə çıxır. Belə ki, ilk türkmən operalarından sayılan V.Muxatov və A.Şapoşnikovun “Zöhrə və Tahir” operası (1941) Mollapənasın eyni adlı lirik dastanı əsasında yaranıb. Müəllif operanı türkmən dinləyicisinə yaxın etmək üçün “Sən-sən”, “Hey, səba”, “Piala” xalq mahnılarını demək olar ki, tamamilə toxunulmaz halda partituraya daxil etmiş, xalq mahnılarına yaxın orijinal melodiyalar bəstələmişdir. Bu motivlər uğurla tapılmış harmoniyalar və orkestr rəngləri ilə zənginləşdirilmişdir. V.Muxatovun “Qanlı səka” (1967) adlı operasına qədər sonraki onilliklərdə bəstəkarlar bu janrda dastan, fəlsəfi nağıllara müraciət etmiş, onların musiqi və poetik xüsusiyyətlərindən bəhrələnmişlər.

1940-cı ildə ilk başqırd operası olan M.Valeyevin “Xakmar”, bir neçə ay sonra isə A.Eyxenvaldın “Mergen” operasının premyerası baş tutdu. Bu operaların prototipləri başqırd ayinlərini, əfsanələrini, xalq mahnılarının poetik əsasını özündə əks etdirən musiqi tamaşaları oldu ki, onların musiqi və poetik materiallarından bu əsərlədə geniş istifadə edildi.

F. Vasilyevin “Şıvarman” operası (1957) ilk çuvaş milli operası idi və onun əsasını ənənəvi musiqi, şifahi ənənəli poetik nümunələrin süjet və janrları təşkil etdi.

Türkiyədə ilk operanı bu musiqi mədəniyyətinin böyük klassiki, Dövlət artisti adına layiq görülən ilk türk bəstəkarı Əhməd Adnan Saygun (1907-1991) yazmışdır. Süjeti Mustafa Kamal Atatürk tərəfindən təklif olunan "Ozsoy" (başqa adı “Feridun”) əsərinin mövzusu üzərində ssenarist Münir Nairi (Egeli) işləmişdir. Əsər Firdovsinin “Şahnamə” poemasının epizodu üzərində qurulmuşdur. Burada Tur – “Turanda” yaşayan türkləri, İrac isə iranlıları simvolizə edirdi. Opera ilk dəfə 1934-cü ildə Mustafa Kamal və onun qonağı olan İran şahı Rıza Pəhləvi üçün tamaşaya qoyulmuşdur. Bu əsərin ardınca Ahmet Adnan Saygunun “Taşbebek” və Nacil Kazım Akses “Bayender” operaları yazılır. Qərbi Avropa ənənələri operaları çərçivəsində yazılmış bu nümunələrdə türk xalq mahnıları, autentik ritmlər öz əksini tapır.

Bəzi türkdilli xalqların opera sənətinə nəzər yetirərək məlum oldu ki, bəstəkarlar – opera janrında milli üslubu reprezentasiya edən xalq poetik və musiqi yaradıcılığına müraciət edir. Folklor, başqa mədəniyyətlərin (ilk növbədə Avropa) qanunları ilə qarşılıqlı əlaqədə olaraq, peşəkar bəstəkar yaradıcılığı şəraitində, milli mədəniyyətin əsasını, olan invariant funksiyasını yerinə yetirir. Qanun dedikdə, burada süjet (mif, dastan, nağıl, əfsanə), janr qanunları, intonasiya növləri, struktur modellərdən söhbət gedir.

Beləliklə, türkdilli xalqların musiqi janrları iyerarxiyasında opera xüsusi yer tutur, inkişafının ilkin mərhələlərindən milli bəstəkarlıq üslubunun formalaşması prosesinin laboratoriyasına çevrilir. Məhz opera janrında yeni yaradıcılıq sistemi üçün musiqi ifadə elementlərinin toplanması prosesi baş verir. İnkişafın ilkin mərhələsində bəstəkarlar xalq melodiyalarına (əsasən sitat səviyyəsində) arxalanır; müəyyən musiqi-ifadə vasitələrinin stereotipləşməsi baş verir. Struktur həlli baxımından ən məntiqli forma – *muğam operası, opera-dastan, opera-olonxo* olduğu ortaya çıxır. Xalq mənbələrinin birbaşa tətbiqi sözün əsl mənasında bütün opera formalarında həyata keçirilir: ariyalar, ansambllar, xorlar və reçitativlərdə. Bu yanaşma etnoqrafik folklorizmin təzahürlərindən biridir. Dastan süjetləri əsasında operalarda milli çaları çatdırmaq üçün bütün üsullardan istifadə olunur: ayrı-ayrı xalq mahnılarından sitat gətirmək, folklordan bəzi ifadəli intonasiya götürmək, xalq melodiyasının bir neçə motivə bölünməsi və onlardan vokal partiyalarda, orkestr müşayiətində

---

[1] *Özbək lirik mahnılarının melodiyası onlarda “audj”adlanan parlaq kulminasiyası ilə seçilir. “Audj” qısa kulminasiya deyil, çox vaxt yüksək registrdə ifa olunan uzun, ifadəli melodik cümlədir.*

istifadə edilməsi, iki və ya daha çox xalq melodiyasının ibarələrinin bir mövzuda birləşdirilməsi. Peşəkar xalq çalğı ustadlarından və xanəndələrin ifa tərzinin təqlidi də geniş vüsət alır. Bu mürəkkəb proseslərin nəticəsində iki dünyanı, müxtəlif bədii sistemləri birləşdirən yeni, orijinal hibrid formalar yaranır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Гусев, В.Е. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор : статьи и материалы / Сост. А.А. Горковенко. -М.: Музыка, 1977. - С. 7-27
2. Милка, А.П. О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе. Вып. 3. - Л.: Музыка, 1977. - С. 156-169/
3. Земцовский, И.И. Фольклор и композитор: теоретические этюды / И.И. Земцовский. - Л.-М.: Советский композитор, 1978. - 176 с.
4. Головинский, Г.Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX века: очерки / Г.Л. Головинский. - М.: Советский композитор, 1981. - 279 с.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə bəzi türkdilli xalqların opera janrının timsalında musiqi elminin aktual problemlərindən biri – "bəstəkar və folklor" problemi araşdırılır. Qeyd olunur ki, opera janrı bəstəkarların milli və ümumavropa musiqi ənənələrinin sintezi yollarını axtarmağa başladığı "laboratoriyaya" çevrilir. Onlar etnoqrafizm mərhələsindən keçərək xalqlarının musiqi ifaçılıq ənənələrinə, dastan, əfsanə, muğam, şaşamaqom, küy və digər musiqi-poetik irsinə diqqət yetirmişlər. Azərbaycan, Özbəkistan, Qazaxıstan, Türkmənistan, Yakutiya, Başqırdıstan və başqa xalqların bəstəkarlarının ilk operalarının əsasını məhz bu janrlar təşkil edir. Müxtəlif musiqi və poetik təfəkkür sistemlərinin, vokal və instrumental ifaçılıq ənənələrinin heyrətamiz simbiozu yeni hibrid formaların – muğam operasının, olonxo operasının, opera-dastanlarının formalaşmasına səbəb olur.

***Açar sözlər*:** opera, epik, dastan, muğam, şaşmakom, sitat

НАСИРОВА Кёнуль
БМА им. У.Гаджибейли
заведующая кафедрой «Теория музыки»,
доктор философии по искусствоведению, профессор,
заслуженный учитель

ПРОБЛЕМА «КОМПОЗИТОР И ФОЛЬКЛОР» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ

Резюме

В представленной работе рассматривается одна из актуальных проблем музыкальной науки – проблема «композитора и фольклора» на примере жанра оперы ряда тюркоязычных народов. Отмечается, что оперный жанр стал той лабораторией, в которой композиторы стали искать пути синтеза национальных и общеевропейских традиций музыки. Проходя через этап этнографизма, они обратили внимание на традиции исполнения дастанов, легенд, эпосов, мугамов, шашамакомов, кюев и другие образцы музыкально-поэтического наследия своих народов. Именно они составили основу первых опер композиторов Азербайджана, Узбекистана, Казахстана, Туркмении, Якутии, Башкортыстана и других народов. Удивительный симбиоз разных систем музыкально-поэтического мышления, вокальных и инструменталных исполнительских традиций привел к формированию новых гибридных форм - мугамной оперы, оперы-олонхо, опер-дастанов.

Ключевые слова: опера, эпос, дастан, мугам, шашмаком, цитата

NASIROVA Konul
Head of the Music Theory Department of the Baku Music Academy named after U.Hajibayli
PhD, Professor
Honored Teacher of the Republic of Azerbaijan

THE ISSUE OF "COMPOSITIONAL INTEGRATION WITH FOLKLORE" WITHIN THE MUSICAL MILIEU OF TURKIC-SPEAKING COMMUNITIES

Summary

This study delves into a significant conundrum within the realm of musical scholarship: the intricate relationship between composers and folklore. This exploration is carried out by focusing on the opera genre as it

manifests in various Turkic-speaking communities. It is noteworthy that the opera genre serves as an experimental arena wherein composers have embarked on a quest to harmonize their own cultural backgrounds with broader European musical traditions. As these composers progressed through an ethnographic phase of research, they turned their attention to the rich tapestry of their respective folk traditions, encompassing dastans, legends, epics, mugams, shashamakoms, kyuis, and other musical and poetic expressions deeply rooted in their cultures. These elements served as the cornerstone for the inaugural operatic compositions of Azerbaijani, Uzbek, Kazakh, Turkmen, Yakut, Bashkir, and other Turkic-speaking composers. The remarkable fusion of diverse systems of musical and poetic thought, vocal and instrumental performance traditions resulted in the emergence of innovative hybrid forms within the operatic genre. These included the mugham opera, olonkho opera, and opera-dastans, exemplifying the dynamic interplay between the indigenous and European musical traditions and giving birth to captivating and distinctive musical expressions.

Key words: opera, epic, dastan, mugham, shashmagom, quote

RZAYEVA Arzu
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
"Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq" kafedrasının dosenti

"TÜRK BEŞLİYİ" BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINA BİR NƏZƏR

"Türk beşliyi" Türkiyədə Cümhuriyyətin qurulması dövründə Qərbi Avropa ənənələrinə əsaslanan bəstəkarların yaratdığı birlikdir. Bu birliyin üzvləri müasir türk dövlətinin qurucusu Mustafa Kamal Atatürk tərəfindən təhsillərini davam etdirmək üçün xaricə göndərilən gənclərdən ibarət idi. Onları ölkələrinə qayıtdıqdan sonra aralarında yaranan fikir birliyi və əsas məqsədlərinin eyni olması birləşdirmişdir. Belə ki, türk professional musiqisinin Avropa ənənələrinə uyğunlaşdırılması və inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirilməsi məhz "Türk beşliyi" üzvlərinin adı ilə bağlıdır.

Bu mənada "Türk beşliyi" üzvlərinin fəaliyyəti Rusiyada "Qüdrətli dəstə"nin və Fransada isə "Fransız altılığı"nın məqsədi ilə uyğunluq təşkil edir. XIX əsrin 50-ci illərinin sonu – 60-cı illərinin əvvəllərində Rusiyada yaranmış yaradıcılıq birliyi olan "Qüdrətli dəstə" bəstəkarları yeni dövrdə xəlqilik uğrunda mübarizə aparırdılar. 1914-18-ci illərdə Birinci dünya müharibəsindən sonra yaranmış və 1930-cu illərin ortalarınadək mövcud olmuş fransız bəstəkarlarının birliyi olan "Fransız altılığı" üzvlərini birləşdirən amillərdən biri də *"novatorluğa meyl, yeni kompozisiya prinsipi axtarışları və bəzi ümumi baxışlar idi"* [4, s.90]. Həm "Qüdrətli dəstə", həm də "Fransız altılığı" üzvlərinin prinsiplərinə əsaslanan "Türk beşliyi" bəstəkarlarını da birləşdirən əsas məqsəd türk professional musiqisini yeni istiqamətdə inkişaf etdirmək olmuşdur.

XX əsrin əvvəllərində yaranan "Türk beşliyi"nə Əhməd Adnan Saygun, Ülvi Camal Erkin, Camal Rəşid Rey, Həsən Fərid Alnar və Necil Kazım Akses daxil idi. "Türk beşliyi" yaranana qədər onları birləşdirən ortaq cəhət 1900-cü illərdə anadan olmaları, gənclik illərinin XX əsrin əvvəllərinə təsadüf etməsi və ən əsası isə hamısının M.K.Atatürk tərəfindən professional musiqi təhsili almaq üçün Türkiyədən xarici dövlətlərə göndərilməsi olmuşdur. Fərqli mühitə və mədəniyyətə malik olan ailələrdə böyümələri də onların düşüncə tərzinə öz təsirini göstərərək, gələcək yollarının istiqamətlənməsini şərtləndirmişdir.

Osmanlı İmperiyası dövründə doğulsalar da, "Türk beşliyi" üzvlərinin düşüncə tərzinin formalaşması Cümhuriyyətin ilk illərinə təsadüf edir. Təbii ki, iki fərqli ictimai quruluşda yaşamaq onların həyat düşüncələrinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir etmiş və gələcək yaradıcılıq yollarının müəyyənləşməsində mühüm rol oynamışdır.

1924-cü ildə Türkiyədə Cümhuriyyət elan edildikdən sonra yeni inkişaf yoluna qədəm qoyan ölkədə müasir inkişaf istiqamətlərinə əsaslanan professional türk musiqisinin yaranması zərurəti meydana çıxdı. Bu dövrdə özünəməxsus istedadları ilə diqqəti cəlb edən bu beş bəstəkarın xaricə göndərilməsi milli musiqiyə söykənərək, Avropa ənənələrində əsərlərin yaranması zərurətindən irəli gəlmişdir. Bu da təsadüfi deyildir. Belə ki, Rusiyakı "Qüdrətli dəstə", Fransadakı "Fransız altılığı"na bənzəyən "Türk beşliyi" də müəyyən mənada onların bir çox xüsusiyyətlərini özündə daşıyırdı və yaradıcı dünyagörüşlərinin formalaşmasına təsirsiz qalmamışdır.

"Türk beşliyi"nin üzvlərindən biri olan Camal Rəşid Rey yazıçı və diplomat ailəsində doğulmuşdur. Ailə mühitindən irəli gələrək, müxtəlif şəhərlərdə – Yerusəlim, Paris, Cenevrədə olması onun dünya-

görüşünün formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Hələ uşaqlıq çağlarından musiqi ilə məşğul olan Camal Rəşid Rey fortepianoda çox yaxşı ifa edirdi. Elə bu qabiliyyəti onu konservatoriya təhsili almağa yönləndirir. Cenevrə konservatoriyasında bəstəkarlıq və orkestr dirijorluğu üzrə təhsil alan C.R.Rey 1923-cü ildə İstanbula qayıdaraq, konservatoriyada dərs deməyə başlayır və şəhər orkestrini yaradır.

C.R.Reyin yaradıcılıq fəaliyyətində üç əsas dövr diqqəti cəlb edir. Birincisi, onun 1930-cu ilə qədər Fransada yaşadığı dövrdür. Bu dövrdə C.R.Rey fransız musiqisinin təsiri altında olan əsərlər bəstələmişdir. Yaradıcılığının 1950-ci illərə qədər olan hissəsini əhatə edən ikinci dövründə o, mistik musiqiyə müraciət etmişdir. Bir müddət sonra o, Şərq və Qərb musiqisinin sintezinə əsaslanan əsərlər yazmağa başlayır və bu dövr onun yaradıcılığının üçüncü dövrünü təşkil edir. Bu dövrdə o, qardaşı Əkrəmlə birlikdə türk üslubunda əsərlər yazmağa başlayır. Bunların içərisində ən əhəmiyyətlisi "Lükus Hayat" və "Enstantaneler" adlı əsərləri olmuşdur. 81 yaşına qədər yaradıcılıqla yanaşı, pedaqoji fəaliyyətini davam etdirən C.R.Rey Memar Sinan Universitetinin Konservatoriyasında bəstəkarlıq dərslərini tədris etmişdir. Əsasən iri həcmli janrlara müraciət edən C.R.Rey yaradıcılığı boyu çoxsaylı əsərlər yazmışdır. O, "Sultan Cem" (1923), "Zeybek" (1926), "Kənddə bir faciə" (1929), "Çələbi" (1943) kimi operaların, fortepiano və orkestr üçün konsertlərin, simfonik və instrumental əsərlərin müəllifi olmuşdur.

1906-cı ildə İstanbulda musiqiçi ailəsində doğulan Ülvi Camal Erkin ilk musiqi dərslərini əvvəlcə anasından, daha sonra isə xaricdən gəlmiş fortepiano müəllimindən almışdır. M.K.Atatürkün xaricə təhsil almağa göndərdiyi gənclərin arasında Ü.C.Erkin də olur və o, 1925-ci ildə Paris şəhərinə gəlir. Burada bir neçə il fortepiano və bəstəkarlıq dərsləri alan Ü.C.Erkin ölkəsinə qayıtdıqdan sonra Cümhuriyyət dövründə qurulan ilk yüksək səviyyəli musiqi ocağı olan Ankara Musiqi Məktəbində fortepiano və harmoniya dərsləri verməyə başlayır. 1936-cı ildə Ankara Dövlət Konservatoriyası açılanda bu məktəbin müəllim heyətinə daxil olmuş və 1949-51-ci illərdə isə buranın direktoru vəzifəsində çalışmışdır. 1971-ci ildə "Dövlət artisti" fəxri adını alan Ü.C.Erkin müasir bəstəkarlıq texnikalarını ənənəvi türk musiqisi ilə birləşdirməyə çalışıb. Ü.C.Erkin klassik türk musiqisinin ritmlərindən və melodiyalarından əsərlərində geniş istifadə etmişdir. O, türk rəqs musiqi üslubunda olan köçəkçələrin müəllifi kimi tanınmışdır. Fortepiano və orkestr üçün konserti, "Köçəkçeler" süitası, simli alətlər üçün yazdığı "Simfonietta", fortepiano və orkestr üçün yazdığı konsert simfoniyası və "Kəloğlan" baleti bəstəkarın uğurlu əsərləri sırasına daxildir.

Həsən Fərid Alnar da 1906-cı ildə İstanbulda, ənənəvi türk musiqisinin daha çox ifa olunduğu ailədə anadan olmuşdur. Ailəsi onu başqa sənət sahibi görmək istəsə də, musiqiyə olan marağı onu fərqli bir istiqamətə aparır. Çox gənc yaşlarından qanun öyrənməyə başlayan Həsən Fərid Alnar 12 yaşında bu aləti böyük məharətlə ifa edirdi. O, musiqi təhsilini davam etdirmək üçün təhsil aldığı memarlıq fakültəsini tərk edir. Bu dövrdə Atatürkün təhsil almaq üçün xaricə göndərdiyi gənclərin arasında H.F.Alnar da olur. Vyanaya gedən H.F.Alnar burada musiqi üzrə təhsil alaraq, bir bəstəkar kimi təkmilləşir. O, Vyana Dövlət Musiqi və İncəsənət Akademiyasında orkestr dirijorluğu dərslərində də iştirak etmişdir. Türkiyəyə qayıtdıqdan sonra H.F.Alnar İstanbul Bələdiyyə Konservatoriyasında (indiki İstanbul Universitetinin Dövlət Konservatoriyası) musiqi tarixi müəllimi və şəhər teatrlarına dirijor təyin edilir və onun fəaliyyətində yeni dövr başlanır. 1936-cı ildə Prezident Simfonik Orkestrinə dirijor köməkçisi təyin edilən H.F.Alnar həm də Ankara Dövlət Konservatoriyasında dərs deyirdi. 1952-1955-ci illərdə Vyanaya yenidən gedən H.F.Alnar burada müxtəlif orkestrlərə dirijorluq edərək böyük təcrübə toplayır. Daha sonra vətəninə qayıdaraq bir müddət Dövlət Opera və Balet Teatrının baş direktoru vəzifəsində çalışır. Sonra yenidən Vyanaya gedən H.F.Alnar 1964-cü ildə Ankaraya qayıdır və fasilələrlə Prezident Simfonik Orkestrinə dirijorluq edir. O, qanun üçün ilk konsertin müəllifi kimi musiqi tarixinə daxil olmuşdur. Bəstəkarın böyük simfonik orkestr üçün yazdığı "Türk süitası" (1930), "İstanbul süitası", violonçel konserti ən mükəmməl əsərlərindən hesab olunur.

"Türk beşliyi" içərisində klassik türk musiqisinə dərindən bələd olması ilə seçilən H.F.Alnar polifonik əsərlərində bu mənbədən geniş istifadə etmişdir.

Nesil Kazım Akses 1908-ci ildə İstanbulda anadan olmuşdur. Onun ailəsində musiqiyə böyük marağın olması gələcək bəstəkarın həyat yolunun müəyyənləşməsinə öz təsirini göstərmişdir. Kiçik yaşlarından violonçeldə ifa etməyi öyrənən N.K.Akses liseydə oxuyan zaman Camal Rəşid Reydən harmoniya dərsləri almışdır. Təhsilini davam etdirmək üçün dövlət tərəfindən Vyana şəhərinə göndərilən N.K.Akses, Vyana Dövlət Musiqi və İncəsənət Akademiyasında dövlət təqaüdü ilə violonçel ifaçılığı və bəstəkarlıq üzrə təhsil alır. Daha sonra o, Praqa Dövlət Konservatoriyasının tanınmış pedaqoqu Josef Sukun tələbəsi

olur. O, həmçinin tanınmış pedaqoq Alua Habadan musiqisinin nəzəri əsaslarını öyrənmişdir. Təhsilini tamamladıqdan sonra Türkiyəyə qayıdan N.K.Akses Ankara Dövlət Konservatoriyasının yaradılmasında Paul Xindemitlə əməkdaşlıq edir. O, bir müddət Ankara Konservatoriyasında bəstəkarlıq dərsləri verdikdən sonra direktor vəzifəsində də çalışır. Təşkilati işləri yerinə yetirməkdə bacarıqlı olan N.K.Akses daha sonra Gözəl Sənətlər Departamentinin baş direktoru, Bern və Bonn mədəniyyət attaşesi, Ankara Dövlət Opera və Balet Teatrının baş direktoru vəzifələrində işləmişdir.

"Türk beşliyi"nin digər üzvləri kimi N.K.Akses ənənəvi türk musiqisi əsasında yazdığı əsərləri ilə Türkiyədə polifonik musiqinin inkişafına böyük töhfələr vermişdir. O, yaradıcılığının erkən illərində əsasən xalq melodiyalarından bəhrələnsə də, yetkinlik dövründə klassik türk musiqisinə əsaslanmışdır. Bəstəkar fortepiano üçün yazdığı miniatürlər ilə daha çox tanınmışdır. Ümumiyyətlə, bir bəstəkar kimi onun miniatür formalara və kiçik həcmli əsərlərə daha çox marağı olmuşdur. N.K.Akses orkestr üçün "Çiftetelli" simfonik rəqsi, f-no üçün "Miniatürlər", "Ankara qalası" simfonik poeması və simfoniyaların müəllifi kimi tanınmışdır.

"Türk beşliyi"nin ən tanınmış və məhsuldar bəstəkarı Əhməd Adnan Saygun olmuşdur. 1907-ci ildə İzmirdə doğulan Ə.A.Sayqunun ailəsində musiqiyə böyük maraq olmuşdur. Onun istedadını duyan valideynləri on yaşından başlayaraq, müntəzəm şəkildə musiqi ilə məşğul olmasına şərait yaradırlar. M.K.Atatürk tərəfindən təhsilini davam etdirmək üçün Parisə göndərilən Ə.A.Saygun burada mükəmməl şəkildə formalaşır. Görkəmli bəstəkar B.Bartokla tanışlığı isə ona türk xalq musiqisinin xüsusiyyətlərini daha dərindən mənimsəməsində böyük dəstək olmuşdur. O, 1971-ci ildə Türkiyədə sənətkarlar haqqında qanun imzalandıqdan ilk olaraq "Dövlət artisti" adına layiq görülmüşdür. 1972-ci ildən İstanbul Konservatoriyasında bəstəkarlıq və etnomusiqişünaslıq üzrə fəaliyyətini davam etdirmişdir.

1947-ci ildə Parisdə səslənən "Yunus Əmrə" oratoriyası bəstəkara böyük şöhrət gətirir və Ə.A.Sayqunun tanınmasına təsir göstərir. Simfonik və instrumental əsərlər ilə yanaşı, Ə.A.Saygun "Özsoy" (1934), "Daş bəbək" (1934), "Kərəm" (1947-52), "Koroğlu" (1973) kimi operaların da müəllifi olmuşdur.

"Türk beşliyi"nin üzvləri arasında Azərbaycan bəstəkarları ilə yaxın münasibətlərdə olan Ə.A.Saygun olmuşdur. Bu münasibətlərin yaranmasında görkəmli Azərbaycan dirijoru Niyazinin böyük rolu olmuşdur. Belə ki, 1963-ci ildə Bakıda "Türk beşliyinin" üzvlərinin əsərlərindən ibarət konsert proqramı məhz Niyazinin rəhbərliyi altında təşkil olunmuşdur. Proqrama Ü.C.Erkinin İkinci simfoniyası və skripka konserti, həmçinin A.Sayqunun Üçüncü simfoniyası ilə fortepiano və orkestr üçün konserti daxil idi. Bir müddət sonra Moskva şəhərində Niyazinin rəhbərliyi altında türk bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət növbəti konsertdə iştirak edən Türkiyə səfiri Niyazini ölkəsinə dəvət etmişdir. Sovet imperiyasının ən sərt dövründə azərbaycanlı dirijorun böyük konsert proqramı ilə Türkiyəyə dəvət olunması böyük hadisə hesab oluna bilər və mədəni-siyasi həyatda böyük dönüş yaratmışdır. Niyazinin dirijorluğu ilə keçən konsertləri çox yüksək dəyərləndirən tanınmış türk dirijoru Hikmət Şimşək onun mədəni-siyasi əlaqələrin inkişafı istiqamətində mühüm əhəmiyyət kəsb etdiyini vurğulamışdır. Türkiyəyə gələn ilk azərbaycanlı dirijor olan Niyazinin dirijorluğu ilə Cumhurbaşkanlığı Simfonik Orkestrində, Ankara Opera və Balet Teatrında verilən konsert proqramları arasında dünyanın məhşur bəstəkarları ilə yanaşı, "Türk beşliyi" üzvlərinin də əsərləri səsləndirilmişdir [6, s.183].

Türkiyənin mədəni həyatının zəngin dövrlərindən biri olan 1970-cı illərdə cumhuriyyətin yaranmasının 50 illiyi münasibəti ilə Beynəlxalq Musiqi festivalı keçirilirmiş, Niyazinin rəhbərliyi altında A.Sayqunun "Koroğlu" operasının premyerası olmuş, "Yunus Əmrə" oratoriyası Ankara və Konya şəhərlərində səsləndirilmişdir. Niyazinin yaxından iştirak etdiyi bu tədbirlər Türkiyə ilə Azərbaycanın yenidən yaxınlaşmasında mühüm addım olmuşdur. Niyazinin dirijorluğu ilə ifa olunan "Yunus Əmrə" oratoriyası sanki yeni bir xarakter almış oldu. Bununla əlaqədar Ə.A.Saygun fikrini belə ifadə edirdi: *"Əsərim Niyazinin əlində olanda rahat oluram, çünki o sadəcə dirijorluq etmir, həm də əsəri zənginləşdirir"* [7].

Beləliklə, "Türk beşliyi" bəstəkarlar türk professional musiqisinin inkişafında mühüm mərhələni təşkil etməklə yanaşı, həm də ölkələrinin mədəni sahədə xarici əlaqələrinin formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Belə ki, "Türk beşliyi"nin üzvlərindən olan N.K.Aksesin P.Xindemitlə, Ə.A.Sayqunun B.Bartok və Niyazi ilə əməkdaşlığı, H.F.Alnarın Vyana musiqiçiləri əlaqəsi bilavasitə türk professional musiqisinin inkişafına təsir göstərmişdir. Bu baxımdan "Türk beşliyi" üzvlərinin yaradıcılığı, əldə etdiyi yeniliklər və türk professional musiqisinin inkişafı yolunda mühüm addım kimi dəyərləndirilə bilər.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abdullayeva, Z.K. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı / Z.K.Abdullayeva. – Bakı: Adiloğlu, – 2009. – 245 s.
2. Abdullayev, M. Azərbaycan-Türkiyə əlaqələri / M.Abdullayev. – Bakı: Mütərcim, – 1998. – 112 s.
3. Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında üslub xüsusiyyətləri / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Elm və həyat, – 1996. – 118 s.
4. Həsənova, Ş.H. Musiqi tarixindən mühazirələr / Ş.H.Həsənova. – Bakı: Adiloğlu, – c.1. – 2008. – 94 s.
5. Həsənova, Ş.H. Musiqi tarixindən mühazirələr / Ş.H.Həsənova. – Bakı: Adiloğlu, – c.2. – 2012. – 130 s.
6. Hüseynova, F. Azərbaycan-Türkiyə mədəni-kulturoloji əlaqələri // Bakı: Musiqi dünyası, – 2005. №1-2(23), – s.183-184.

Saytoqrafiya

7. Ahmet Adnan Sayqun / [Elektron resurs] / URL: https://tr. wikipedia.org/wiki/ Ahmet_Adnan_Saygun
8. Türk beşleri / [Elektron resurs] / URL: https://tr.wikipedia. org/wiki/T%C3%BCrk_Be% C5% 9Fleri

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə “Türk beşliyi” üzvlərinin yaradıcılıq fəaliyyətindən bəhs edilir və onların türk professional musiqisinin inkişafında rolu işıqlandırılır. Məqalədə onların müasir türk dövlətinin qurucusu M.K.Atatürk tərəfindən təhsil almaq məqsədilə xarici ölkələrə göndərilməsindən və ölkələrinə qayıtdıqdan sonra yaradıcılıqlarının əsas xüsusiyyətləri nəzərə çatdırılır. Bildirilir ki, “Türk beşliyi”nin bəzi üzvlərinin, xüsusilə Ə.A.Sayqunun Azərbaycanla münasibətləri olmuş və tanınmış dirijor, maestro Niyazi onun bəzi əsərlərinə dirijorluq etmişdir.

Açar sözlər: *“*Türk beşliyi”, bəstəkar, yaradıcılıq fəaliyyəti, musiqi, janr, opera

РЗАЕВА АРЗУ
БМА имени У.Гаджибейли
доцент кафедры «Методики и специальной педагогической подготовки»

ВЗГЛЯД НА ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ «ТУРЕЦКОЙ ПЯТЕРКИ»

Резюме

В представленной статье подчеркивается творческая деятельность членов «Турецкой пятёрки» и освещается их роль в развитии турецкой профессиональной музыки. В статье освещаются основные особенности их творчества после того, как они были отправлены в зарубежные страны с целью обучения, основателем современного турецкого государства М.К.Ататюрком. Подчёркивается, что некоторые члены «турецкой пятерки», особенно А.А.Сайгун, имели связи с Азербайджаном, а некоторыми его произведениями дирижировал известный дирижер, маэстро Ниязи.

Ключевые слова: *«Турецкая пятерка», композитор, творческая деятельность, музыка, жанр, опера*

RZAEVA ARZU
BMA named after U.Hajibeyli
Associate Professor of the Department of Methodology and Special Pedagogical Training

A LOOK AT THE WORK OF THE TURKISH FIVE COMPOSERS

Summary

The presented article highlights the creative activities of the members of the “Turkish Five” and highlights their role in the development of Turkish professional music. The article highlights the main features of their creativity after they were sent to foreign countries for the purpose of education by the founder of the modern Turkish state, M.K.Ataturk. It stands out that some members of the “Turkish Five”, especially A.A.Saygun, had connections with Azerbaijan, and some of his works were conducted by the famous conductor, Maestro Niyazi.

Keywords: *“Turkish Five”, composer, creative activity, music, genre, opera*

RZAYEVA Bənövşə
Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsinin müəllimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

TÜRK XALQLARININ BİRLİK SİMVOLU – NAXÇIVAN YALLILARI

Naxçıvan Azərbaycanın zəngin musiqi mədəniyyətinə malik bir bölgəsi olmaqla yanaşı, tarixən Türk dünyası və Asiyanın qədim dövlətləri ilə sıx əlaqədə olmuşdur.

Orta əsrlərdə ərəb risalələrində də Naxçıvan haqqında söhbət açılır. Çünki Naxçıvan Qərblə Şərqi birləşdirən ticarət yolunun üstündə yerləşir. XII-XIV əsrlərdə Naxçıvan sənətkarlığın inkişaf etdiyi mədəni mərkəzlərindən olmaqla bərabər, qədim Şərqin digər böyük dövlətləri ilə mədəni və iqtisadi əlaqələrinin inkişafına kömək edirdi.

Sənətkarlıq və ticarətin inkişaf etdiyi Naxcıvan, Ordubad, Culfa, Gilan, (Azad), Astabad şəhərləri təşəkkül tapır. Naxçıvan haqqında məlumat hələ antik müəlliflərin (Ptolomey) yazılarında belə diqqəti cəlb edir. Yunan alimi Klavdiy Ptolomey öz "Coğrafiya" əsərində verdiyi məlumatlarda Naksuana adını daşıyan bu şəhər Zaqafqaziyanın ən böyük şəhərləri sırasına daxil olmasını qeyd etmişdir.

Yadelli işğalçıların tapdağı altında əsrlərlə tapdanan qədim Naxçıvan torpağı XVI əsrdə rəsmi şəkildə Osmanlı imperiyasının tərkibinə daxil olur. Beləliklə Türk "genetikası" öz kökü ilə qədim tarixi dövrlərə gedib çıxır. Səlcuq hərəkatı Naxçıvanın, Türk dünyası ilə əlaqəsi tarixdə dərin iz buraxmışdır.

Naxçıvan mədəniyyətini – bütün Şərq mədəniyyətinin önəmli səhifələri sırasına daxil edən, Əbubəkir Naxçıvani, Nəsrəddin Tusi, Fərzullah Nəimi, Məhəmməd Naxçıvani və başqa görkəmli şəxslər burada yaşayıb-yaratmışlar.

Belə görkəmli şəxslərin yaşadığı bir mühitdə Naxçıvan musiqi folkloru öz tarixi inkişafında türk genetikliyini qoruyub saxlaya bilmişdir. Buna eyni zamanda Naxçıvan şəhər mədəniyyəti də təsir edirdi.

Beləliklə, Azərbycan mədəniyyətinin inkişafı mərhələlərində Naxçıvanda layiqli nümayəndələr yetişirdi. Müasir dövrdə inkişaf etmiş Azərbaycan mədəniyyəti Naxçıvanda yaşayıb-yaradan sənətkarların sənət bulağından süzülüb gələn inkişaf və tərəqqi xəzinəsidir desək yanılmarıq.

Naxçıvanın musiqisi də bu baxımdan öz müxtəlifliyi və məzmununun dərinliyinə görə diqqət çəkir. Bu, həm də Naxçıvanın coğrafi vəziyyəti və mədəni əlaqələri ilə də bağlıdır. Belə ki, türk dünyası ilə əlaqə Naxçıvanın xalq musiqisinin janr sistemində qarşılıqlı əlaqələrin genetikliyini müəyyənləşdirir.

Bu baxımdan da Naxçıvan və türk xalq musiqisinin əlaqələrinin intensivliyi türk xalqlarının əsrlərin dərinliyinə gedib çıxan tarixi və dil ümumiliyi ilə əsaslandırılır.

Qədim dövrdən başlayaraq mədəni irs, tariximiz ilk dəfə olaraq Naxçıvan Muxtar Respublikasında Gəmiqaya adlanan ərazidə, yaşı təxminən 5-6 min ilə yaxın olan qayaüstü rəsmlərdə əks etdirilən ovçuluq, heyvandarlıq və sair səhnələr içərisində sırf mədəniyyətlə bağlı rəqs səhnələri, rəssamlıq sənəti kimi rəsmlər daha çox diqqəti cəlb edir.

Bəlli ki, ibtidai insanlar rəqs etməyə çox meyilli olduqlarından ilk hecaları, sözləri tələffüz edər-etməz rəqslərini müəyyən intonasiyalı heca və sözlərlə müşayiət edirmişlər. Bu faktlar Gəmiqaya və Qobustandakı qayaüstü rəsmlərlə, xüsusilə də Naxçıvan Muxtar Respublikasında Qızılvəng (Qızılburun) adlanan ərazidə aşkar edilmiş polixrom boyalı küpə üzərində təsvir edilmiş rəqs təsvirində bir daha öz təsdiqini tapır.

Naxçıvandakı Gəmiqaya Qayaüstü rəsmlər Azərbaycan rəsm məktəbinin əsası kimi də qiymətləndirilməlidir [1, 28].

Oğuz türklərinin şah əsəri olan Dədə -Qorqud dastanında Inkişaf etmiş digər Azərbaycan şəhərləri ilə yanaşı Naxçıvanın da adı çəkilir. Dədə Qorqud kitabının içindəkilər, ümumiyyətlə, türk millətinin həyatına aid olması, türklərin qəhrəmanlığının yüksək coşqunluq ifadəsi daşımasından və türk adət-ənənələrindən, mədəniyyətindən bəhs edilir. Dastanda Orta Asiya və Türküstan coğrafiyasının ünsürləri olmaq şərtilə Azərbaycan və Şərqi Anadolunun içərisinə aid milli oxşarlıq kimi yüksək mahiyyət daşıyır.

Dədə Qorqud kitabındakı hekayələrin dili türkcənin ən gözəl nümunəsini təşkil edir. Bənzərsiz olan bu dil türkcənin şah əsəri olub, əsrlər boyu türk millətinin ağzından süzülən ata sözlərilə bəzənən bir dildir. Bu yönü ilə də "Dədə Qorqud kitabı" bir dastan vəsfi daşıyır.

XV-XVI əsərlədə yaşayıb-yaratmış Əbu-Bəkir ibn Aybək əd Dav ədəbi öz əsərlərində türkdilli xalqların şifahi ənənələrə malik olan iki eposun – "Dədə-Qorqud" və "oğuznamə"nin adını çəkir. Hər iki epos türk oğuz xalqları ilə etnik cəhətdən qohum olan bir çox xalqların mədəni mühitində geniş yayılmışdır.

“Oğuznamə”də türk tayfalarının tarixi kökləri, xüsusilə də onların Azərbaycana köçməsi haqqında maraqlı məlumatlar var. “Dədə-Qorqud” eposu isə sırf Azərbacan mədəni ənənələr zəminində X-XI əsrlərdə formalaşmışdır.

Ərəb xilafəti dövrü Azərbaycan və digər türkdilli xalqları bir-birinə yaxınlaşdırdı, onların arasında mədəni, iqtisadi, siyasi, əlaqələrin yaranması üçün möhkəm zəmin yaradıldı. Bu dövrdə türkdilli dünyanın musiqi mədəniyyəti, xüsusilə də el havaları, aşıq sənətinin inkişafına təkan verdi. Bu dövrdə qəhrəmani eposlar öz yerini dastanlara verdi. Azərbaycanda dastanların yeni bir janr romantik – məhəbbət dastanları meydana gəlir. Belə dastanlardan “Şah ismayıl”, “Aşıq Qərib”, “Leyli Məcnun”, “Əsli və Kərəm”, “Tahir və Zöhrə”, “ Abbas və Gülgəz” və s. göstərmək olar.

Adlarını çəkdiyimiz dastanlar içərisində “Şah İsmayıl” dastanı ən geniş yayılmış dastanlardandır. Beləliklə, həm aşıq sənəti, həm də rəqs, yallı sənətinin musiqili-poetik yaradıcılığı obyektiv tarixi və coğrafi şəraitə görə bütün türk dünyasını bir araya gətirən sənət növlərinə çevrilmişdir. Türk dünyasının müxtəlif mədəniyyət ənənələri fərdi-özünəməxsus cizgilərə malik olsa da, onların əsasında, kökündə, ümumtürk sisteminin vahid mənbəyində, gen yaddaşından süzülüb gələn universal cəhətlər mövcuddur.

Azərbaycan musiqişünaslığında xalq musiqimizin regional tədqiqinə çox ehtiyac vardır. Belə bir mövzuya müraciət edən M.S.İsmayılov 1984 cü ildə nəşr etdirdiyi “Azərbaycan Xalq Musiqisinin janrları” əsərində yazırdı: “Azərbaycan xalqının məişətində rəqslər də geniş yer tutur. Xalq musiqi yaradıcılığının mahnı sahəsi kimi, rəqs musiqisi də janr və obraz etibarilə zəngin və çoxcəhətlidir”. Daha sonra isə, “Rəqsləri yaradan xalq özüdür. Mahnılarda olduğu kimi, rəqslərdə də xalqın hissləri, arzuları, məharəti və qəhrəmanlığı əks etdirilir. Görkəmli musiqişünas alimin tədqiqatlarında, Naxçıvanın mədəniyyət tarixiylə bağlı verdiyi məlumatlar, ən dəyərli mənbə hesab olunur. O, “Azərbaycan Xalq Musiqisinin janrları” əsərində qeyd edir ki, XVIII əsr Naxçıvanın musiqi mədəniyyəti haqqında məlumat verən mənbələrdə türk səyyahı Övlüya Çələbinin “Səyahətnamə” əsəri xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Əsərdə vaxtilə Osmanlı sultanları tərəfindən Azərbaycanın görkəmli incəsənət ustalarının, ən yaxşı çalıb oxuyanlarının osmanlıya köçürülməsini qeyd edir. Həmin sultanlardan biri olan IV Murad görkəmli musiqiçi Muradağa Naxçıvanlının İstanbula (Konistantinopola) öz sarayına köçürmüşdür [2,s.18].

Azərbaycanın bir çox tədqiqatçı alimlərinin araşdırmalarında, Naxçıvanın xalq rəqs kollektivləri və ayrı-ayrı xalq oyun ifaçıları haqqında məlumat verir.

Adı mədəniyyət tariximizdə olmayan neçə-neçə musiqiçilərimizin,Türkiyə və İranda ifaçılıqla məşğul olmaları və öz sənətlərinin mahir ifaçıları kimi tanınaraq həmin dövrün mükafatları ilə təltif olmuşlar.

Belə sənətkarlardan biri vaxtilə İran hömdarları tərəfindən gümüş kamança ilə mükafatlandırılan naxçıvanlı kamança ifaçısı Sultan Mənsurov ifacılıq tariximizdə yer alır. Digər ney ifaçısı Hüseynalı Hüseynov Türkiyə və Cənubi Azərbaycanda ney ifacısı kimi fəaliyyət göstərmişdir. Naxçıvan aşıq sənəti və el sənətkarları xəttində ən ünlü yerlərdən birini tutan Ululu Kətimin XIX əsrin axırları XX əsrin əvvəllərində Türkiyənin Ərzurum bölgəsindəki musiqi məclislərindəki çıxışları haqqında məlumatlar apardığımız tədqiqatlar zamanı əldə olunmuşdur. Türkdilli xalqlarının mədəni əlaqələri və eyni zamanda Naxçıvan Türkiyə əlaqələri sırasında incəsənət ustalarının bu sahədəki xidmətləri araşdırmalarımızın məhsuludur [3, 13].

Azərbaycanın musiqi-mədəni həyatında XIX əsr və XX əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərən musiqili-poetik məclislərin rolu böyük olmuşdur. Belə məclislərdən o dövrdə Naxçıvanda fəaliyyət göstən “Məclisi-Ülfət”(Naxçıvan qızı Qönçəbəyimin şərəfinə Qönçeyi Ülfət adlandırılmışdır, Ordubadda “Əncuməni-şüəra”, Şamaxıda “Beytül-Səfa”, Bakıda “Məclisi Şüəra”(“Şairlər məclisi”), Şuşada “Məclisi Üns”, dövrün məşhur musiqişünas alimi Mir Mövsüm Nəvvabın başçılığı ilə “Məclisi xamuşan” kimi məclislər Şərqdə musiqiçilər, şairlərin və ümumiyyətlə mədəniyyət sahəsində maraq göstərənlər arasında ünsiyyət forması idi.

Yuixarıda adlarını çəkdiyimiz musiqi məclisləri öz fəaliyyətləri dövründə Azərbaycan musiqisinin müxtəlif sahələrini inkişaf etdirməklə yanaşı, türkdilli xalqlarla daim yaradıcılıq əlaqələrində olmuşlar.

Sovetlər birliyinin ilk illərində, 1924-cü ildə Naxçıvanın Şərur bölgəsində “Şərur Yallı Ansamblı” yaradılır.

1937-ci illərdə dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin Naxçıvana növbəti dəfə səfər edir və Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafı sahədə səmərəli işlər aparır. O, 1937-ci ildə Naxçıvanda professional musiqiyə yol açan 1-№ li musiqi məktəbinin təməlini qoyur. Naxçıvan belə səfərləri zaman o, Şərur yallılarının ifasına dəfələrlə öz həyat yoldaşı ilə birgə tamaşa edərdi. Çoxlu sayda yallı oyunlarının ifasına tamaşa etdikdən sonra, “Şəruru Azərbaycan folklor mədəniyyətinin beşiyi” adlandırmışdır.

Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə 1938-ci ildə Şərur Xalq Yallı Ansamblı Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongünlüyündə uğurla çıxış edir. Bu çıxışdan sonra Şərur yallı ansamblı demək olar ki, sovetlər birliyini təşkil edən bütün respublikaların konsert salonlarında rənga-rəng yallı oyunları nümayiş etdirir.

Ansamblın bu ilk addımı uğurlu olur, beləki təkcə sovetlər birliyi respublikalarında deyil, 1970-ci və 1972-ci illərdə ADR-də keçirilən ümümdünya folklor festivalına dəvət alır. Ansamblın buradakı uğurlu çıxışı ona beynəlxalq aləmlərdəki tədbirlərdə mükafatlar qazandırır.

1970-ci ildə Bakı şəhərində keçirilən "Naxçıvan mədəniyyət günləri"ndə Muxtar Respublikanı təmsil edən kollektivlər sırasında "Şərur Xalq Yallı Ansamblı" iştirak edirdi. Həmin vaxt mərkəzi sarayda yekun tədbirində iştirak edən respublikanın başçısı Heydər Əliyev konsertdən sonra səhnə arxasında ifaçılarla söhbətində bu ansamblın çıxışından da razı qaldığını deyərək öz tövsiyə və tapşırıqlarını da verib. "Yallılar bizim keçmişimiz, bu günümüz, gələcəyimizdir... Yallını qoruyub-saxlayın. Bu, Naxçıvanın tacıdır" – deyib. Elə o vaxtdan muxtar respublikada, bu folklor sənətimizə qayğı, diqqət çoxalıb.

Azərbaycanın Xalq artisti, məhşur rəqqasə Əminə Dilbazinin, vaxtilə "Şərur" xalq yallı ansamblı ilə apardığı məşqləri və onun bu ansambl haqqındakı söylədiyi xatirələrini qeyd etməmək mümükün deyildir.

1972-ci ildə Ansamblı beynəlxalq əhəmiyyətli tədbirə məşhur rəqqasə, xalq artisti Əminə Dilbazi hazırlayır. Ansambl uğurlu çıxışlarına görə festivalın laureatı adını qazanır. Həmin il ansambl Azərbaycan SSR Ali Sovetinin fəxri fərmanı ilə təltif olunur, kollektivə Xalq Yallı Ansamblı statusu verilir.

O öz xatirələrində yazır: "Məndən soruşdular: SSRİ-ni Almaniyada hansı folklor kollektivi təmsil edə bilər? Qərara gəldik ki, Naxçıvan yallısını aparaq. Mən bilirdim ki, bizim yallı mənbəyimiz Naxçıvanda Şərur torpağındadır... Biz ora – Almaniyaya elə bir folklor nümunəsi aparmalıydıq ki, üstündə xalqımızın möhürü olsun. Bu, Şərur yallısı idi..."

1980-ci ildə ansambl Macarıstanda keçirilən Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti ongünlüyündə iştirak edib. 1984-cü ildə Polşanın Zelyonaya Qora şəhərində keçirilən beynəlxalq folklor festivalının laureatı da bu kollektiv olub. Kollektivin bu uğurlu çıxışı da sovetlər birliyi dönəmində mərkəzi televiziya ilə geniş göstərilir. Məhz o dövrdə ümümittifaq televiziyası ilə "Şərur Xalq Yallı"sı sənədli filmi çəkilir.

Naxçıvanın bütün bölgələrində və xüsusilə Şərurda yallı el havalarının ifası geniş yayılmış və bu kollektiv dünyanın ən möhtəşəm konsert salonlarına dəvət alaraq milli irsimizi beynəlxalq aləmdə nümayiş etdirmişdir [1,s.41].

Azərbaycan dövləti öz müstəqilliyini əldə etdikdən sonra Türk xalqları ilə əlaqələr sürətlə inkişaf edilməyə başladı. Belə ki, Naxçıvanın Sədərək, Türkiyənin Dilucu ərazisini ayıran Araz çayı üzərində 1992-ci ildə Ümid körpüsü açıldı. Bu körpü böyük "Dəmir İpək yolu"nu reallaşdıran, Zəngəzur dəhlizinin qarşısında yaşıl işıq yandıran bir körpü oldu. Bu vaxtdan etibarən bu ümid körpüsündən minlərlə musiqi kollektivləri, keçmişdə yaradılmış yaradıcılıq əlaqələrini möhtəşəm bir şəkildə inkişaf etdirməyə başladı. Bu kollektivlər içərisində Naxçıvanın "Şərur" Xalq Yallı Ansamblı Türkiyənin möhşəm konsert salonlarında rənga-rəng el oyunlarını həvəslə nümayiş etdirməyə başladı.

Naxçıvan xalq musiqisinin janr sisteminin və onun türk xalq musiqisi ilə qarşılıqlı əlaqəsi çox maraqlıdır. Belə ki, Naxçıvan və türk musiqi folklorunda eyni olan yaradıcılıq növlərinin və onlara münasib janrlardan yəni aşıq musiqisi və yallını xüsusilə qeyd etmək olar.

Naxçıvanlı musiqişünas Ə.Ələkbərova "Naxçıvan zonasının xorovod rəqsləri- yallılar" mövzusunda yazdığı dissetrasiya işində Naxçıvan yallılarını aşağıdakı kimi səciyyələndirir və onları buna uyğun olaraq növlərə bölürdü: İnstrumental müşayətli və ya müşayətsiz (vokal instrumental, instrumental və vokal növləridir ki, bu da Naxçıvan zonasına xas olan növdür. Yallı janrı musiqi folklorunun bir parçası kimi xalqın mədəni mənəviyyatının müəyyən bir təmsilçisidir. Yallıda Azərbaycan xalqının dünyagörüşü, dünyaduyumu və psixologiyası ifadə olunmuşdur [4, 21].

Alimlərin fikrincə, qədim dövrlərdə yallı kollektivin həyatında müəyyən praktiki funksiyalar yerinə yetirirdi.

Beləliklə, yallıda estetik və məişət funksiyası vəhdət təşkil edir, çünki yallı mərasim adət, ənənələrlə sıx bağlı olmaqla yanaşı, çox çalarlı bir janrdır. Burada həm lirik, həm də qəhramani nümunələr var.

Belə bir nəticəyə gəlmək olur ki, musiqi folklorunda bir xalqın yaradıcılığını o birindən fərqləndirən səciyyəvi cəhətlər cəmlənir. Bu mənada yallı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin təmərküzləşmiş bir jan-

rıdır. Digər tərəfdən də biz Naxçıvan və türk yallılarının yaxınlığını, qohumluğunu iddia edirik. Deməli, yallıda bu janrın ən parlaq ümumtürk xüsusiyyətləri cəmləşir**.**

Belə nəticəyə gəlmək olur ki, yallı nümunələrinin nəsildən-nəslə şifahi şəkildə keçməsi faktı da mühüm rol oynamışdır [5,s.35].

Türk folklorunun vahid kökə malik olması ozanların qopuz alətinin bütün türkdilli və türk xalqı ilə qohum olan bütün köçəri tayfalarda geniş yayılması ilə də sübut olunur.

Təfdqiqatçı alimlərun fikrincə, yallı rəqs növü 8-10 min il bundan əvvəl yaranıb. Heç şübhəsiz ki, yallıların o tarixi əlifbanın, yazılı mədəniyyətin əmələ gəlməsindən əvvəlki dövrləri əhatə edir. Yallılar qədim insanların oda, atəşə pərəstiş dövründə meydana gələrək kollektiv oyun kimi formalaşmışdır.

Naxçıvanın musiqi folklorunun əsasını təşkil edən "Yallı" rəqsləri özünün janr rəngarəngliyinə, ifa xüsusiyyətlərinə görə digər rəqs havalarından fərqlidir. Yallı rəqslərinin musiqi materiallarının metroritmik xüsusiyyətləri zahirən bir-birinə oxşasa da onlarm hər birinin metrik ölçülərində xanədaxili ritmik formulların müxtəlif şəkilləri bu janrın xarakterinə, rəngarəngliyinə, çoxcəhətli xüsusiyyətlərinə dəlalət edir. Yallı rəqsləri kütləvi rəqs formasına məxsus olduğu üçün bu janrın daha qədim ənənələrdən süzülüb gəldiyini göstərir.

Yallıların bir ayaq, iki ayaq, üç ayaq, dörd ayaq və beş ayaq struktur hərəkət quruluşları təkcə Naxçıvan bölgəsinə məxsus deyil. Bu sahədə aparılan tədqiqatlar sübut edir ki, Naxçıvanın qədim ənənəsindən bizə miras qalmış bu tip yallı musiqi nümunələri bu gün Urmiyədə, Qarsda, İğdırda və başqa regionlarda da geniş yayılmışdır. Ayrı-ayrı bölgələrin yallı musiqi materialları musiqi dilinin quruluşuna görə fərqli olsa da oyun hərəkət quruluşları demək olar ki, bir-birinə çox oxşayır və biri digərini tamamlayır. Yallı rəqsləri kütləvi rəqs nümunəsi olduğu üçün onları müxtəlif mərasimlərdə oynayırlar. Bu zaman həmin yallıların bir qismi sözlə oxunur. Mərasim ənənəsində ifa edilən əksər yallılar xor şəklində ifa edilir. Çünki ardıcıl düzülüşdə, bir-birinə zəncirvari birləşmiş rəqs oynayan insanların hər biri yallının aşıladığı şən, əhval-ruhiyyəni saxlamaq üçün xor ifa formasına üstünlük verib kollektiv ifanı həyata keçirirlər. Bir sıra ifalarda yallıbaşının solo şəklində ifa etdiyi sözləri kütləvi olaraq rəqs oynayanlar onu xor şəklində cavab kimi səsləndirirlər. Xor şəklində oxunan yallılar isə sual-cavab formasında ifa edilir.

Naxçıvan "Şərur" Yallı Ansamblın Fəaliyyətində canlanma 90-cı illərin ikinci yarısından başlanıb. Muxtar respublikada böyük istək və zövqlə həyata keçirilən yeni həyat quruculuğu xətti mədəniyyət sahələrini də öz ağuşuna alır. Tarixi-memarlıq abidələrinin bərpasına başlanılır, incəsənət kollektivlərinin fəaliyyəti gücləndirilir. Bu qayğının sayəsində də "Şərur" yallısı 1997-ci ildə Türkiyənin İsgəndərun şəhərində folklor bayramında uğurla çıxış edir. 1998-ci ildə Bayburt şəhərində keçirilən "Dədə Qorqud" festivalında da onlar yüksək mükafata layiq görülüblər. 2001-ci ildə Misirin paytaxt şəhəri olan Qahirədə keçirilən on ikinci beynəlxalq folklor festivalı da onlar üçün daha yaddaqalan olur.

Şərurda yaşlı adamlardan ibarət "Nurani" ansamblı fəaliyyət göstərir.Yallının beşiyi sayılan Şərurda indi bir neçə yallı ansamblı fəaliyyət göstərir. Maraqlıdır ki, bu ansamblların üzvləri yaş fərqinə görə seçilib: "Şərur qönçələri" uşaq yallısı, gənclərə və orta nəslə mənsub olan "Şərur" Xalq Yallı Ansamblı və qocalardan ibarət "Nurani" yallısı fəaliyyət göstərməkdədir. Burada başlıca məqsəd də qədim folklor rəqslərini yaşatmaqdır.

Məhz bu baxımdan yallı el oyunlarının inkişafı və gələcək nəsillərə çatdırılması baxımından şərurda yeniyetmələrdən ibarət Şərur qönçələri ansamblı fəaliyyət göstərir. Bu yeniyetmələrin Türk xalqları ilə yaradıcılıq əlaqəsi cox fərəhləndirici bir haldır. Bu gənc ansambl 2000-ci ildə Türkiyənin Ankara şəhərində uşaq bayramında uğurla çıxış edərək diplom və mükafatlara layiq görülüb. 2007-ci ildə Qars şəhərində uşaq bayramında da onlar birinci dərəcəli diplomla mükafatlandırılıblar. Onlar Ümummilli liderimiz Heydər Əliyevin anadan olması münasibətilə keçirilən Bakı şəhərində keçirilən uşaq rəqs kollektivlərinin birinci respublika festivalının qalibləri olublar. Bu gənc kollektivin müvəffəqiyyətli çıxışları Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi tərəfindən yüksək səviyyədə mükafatlandırılıb [6,s.2].

Naxçıvanlı musiqiçi, görkəmli tarzən Əkrəm Məmmədli, yaradıcılığı Cənubi Azərbaycan və Türkiyə Respublikaları ilə bağlı olmuşdur. Əkrəm Məmmədli eyni zamanda Cənubi Azərbaycan Respublikası ilə də yaradıcılıq əlaqəsi saxlamışdır. O, Cənubi Azərbaycanda və Türkiyə Respublikasında uzun müddət yallıların araşdırması ilə məşğul olmaqla yanaşı, Azərbaycanımızın İrəvan, və Dərələyəz mahallarından Uluxanlı, Taytan, Xalsa, Yengicə, bölgələrindən, Cənubi Azərbaycanımızın Urmu, Maku, Xoy, Sulduz bölgələrindən və qardaş türkiyənin, Anadolunun şimal bölgəsindən yallı növlərini toplayıb nota salmışdır [7,s.4].

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndələri tərəfindən xalq musiqi nümunələrimizin nota salınması, xalq musiqimizin qorunması, inkişaf etdirilməsi və gələcək nəslə çatdırılması baxımından çox əhəmiyyətlidir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. A.Алекперова. Этапы развития музыкальной культуры Нахчыван из "Аджеми". Нахчыван, 2001.
2. A.Quliyeva "Naxçıvan yallıları və Türk musiqi mədəniyyəti". Naxçıvan: 2017 NDU-nun Qeyrət nəşriyyatı, Dərs vəsaiti, s. 8.
3. B.Rzayeva "Naxçıvanda Ney ifaçılığı sənəti tarixindən". Bakı:li Diplomatiya kolleci
4. Naxçıvan bölməsi Bakı Diplomat nəşriyyatı 1998 №1 833s.səh 66-71).
5. Ə.Məmmədli. Kənan Məmmədli"Naxçıvan şərur el yallıları".Naxçıvan: Əcəmi NPB.276s.
6. M.S. İsmayılov " Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: İşıq,1984. s.14.
7. R. Kərimov "Naxçıvan musiqi mədəniyyəti". Bakı: Azərnəşr, 2012, 160 səh.s.28.
8. M.Məmmədov "Həftə içi" qəzeti, 2010. s. 5.

Xülasə

Məqalənin, tədqiqat obyekti Azərbaycan və Türk yallı rəqsinin tarixi köklərinin araşdırılması və 8-10 min il bundan əvvələrdəki dövrlərdən başlayaraq, müasir dövrədək olan mərhələləri təşkil edir.

Yazıda yallı sənətinin tarixi köklərini özündə daşıyan "Qobustan" qayaları və "Gəmiqaya" qayaüstü rəsmlərdəki rəqs təsvirləri ilə müqayisəsi və daş yaddaşında yatan kollektiv rəqs təsvirinin semantikası çözülmüşdür.

Naxçıvan ərazisindəki Gəmiqaya rəqs təsvirləri el havalarının tarixini özündə əks etdirən ən bariz nümunə hesab edilməklə bərabər buradakı minlərlə qayaüstü rəqs təsvirlərinin tunc dövrünə aid olduğunu qeyd edir. Gəmiqaya və Qobustan qayaları üzərindəki əl-ələ tutub kollektiv şəkildə rəqs edən insanların təsviri, sanki Novruz şənlikləri zamanı oynanılan yallı və digər folklor nümunələrinin qədim növlərini bu gün də özündə yaşatmaqda olan məlumat kimi maraqlıdır.

Müəllif, 1924-cü ildə yaradılan "Şərur" Xalq Yallı Ansamblının 30-cu illərinin ortalarında "Staxanov kolxozçularının rəqs ansamblı" adlandırılması və bayram şənliklərindəki ilk ifaları kimi göstərir.

Yazıda 1937-ci illərdə Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafı ilə səmərəli işlər aparan və Şərur yallılarının ifasına dəfələrlə tamaşa etmiş dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin, "Şəruru Azərbaycan folklor mədəniyyətinin beşiyi" adlandırması Naxçıvanın folklor tarixinə verilən ən dəyərli qiymət kimi göstərilir.

Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə 1938-ci ildə ansambl Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongünlüyündə uğurla çıxış etməsi, 1970-ci və 1972-ci ildə ADR-də keçirilən ümümdünya folklor festivalında uğurlu çıxışı və beynəlxalq aləmlərdəki tədbirlərdə mükafatlar qazanması bu kollektivin keçmiş fəaliyyətinin uğuru kimi işıqlandırılır.

Araşdırmada Türk xalqlarının birlik simvolu olan yallı sənətinin inkişaf etdirilməsində Azərbaycanın tanınmış musiqiçiləri və o cümlədən məhşur rəqqasə Xalq artisti Əminə Dilbazinin, vaxtiylə "Şərur" Xalq Yallı Ansamblı ilə apardığı məşqlər və onun ansambl haqqındakı xatirələri yer alır.

Yazının işlənməsində müəllif yallı rəqs sənəti sahəsində görkəmli musiqişünasların tədqiqatlarından qiymətli mənbə kimi yararlanmışdır.

Müəllif, görkəmli tarzən Əkrəm Məmmədlinin 2022-ci ildə nəşr etdirdiyi "Naxçıvan-Şərur el yallıları" kitabını müasir etnomusiqişünaslığın əsas qollarından biri olan notasalma sahəsindəki ən böyük nailiyyət kimi təqdim edir.

Açar sözlər: Naxçıvan,Türk, musiqi, yallı, kollektiv, el havaları, folklor, birlik rəmzi.

РЗАЕВА Бановша

преподаватель факультета искусств Нахчыванского Государственного Университета,
доктор философии по искусствоведению, доцент

СИМВОЛ ЕДИНСТВА ТЮРКСКИХ НАРОДОВ-НАХЧЫВАНСКИЕ ЯЛЛЫ

Объектом исследования статьи является изучение исторических корней азербайджанского и турецкого танца Яллы и его этапов, начиная с 8-10-ти тысяч лет назад и заканчивая современным периодом.

В статье ведется сравнение танцевальных образов на скалах «Гобустан» с наскальными рисунками «Гамигая», несущими в себе исторические корни искусства Яллы, а также семантика коллективного танцевального образа, заложенного в каменной памяти.

Наряду с тем, что изображения танца «Гамигая» на территории Нахчывана считаются наиболее ярким примером, отражающим историю народных мелодий, тысячи изображений танца на скалах здесь относятся к бронзовому веку. Изображение на камнях Гамигая и Гобустана людей, держащихся за руки и коллективно танцующих, интересно как информация, которая до сих пор хранит в себе древние виды Яллы и других фольклорных образцов фольклора, исполняемых во время празднеств Новруз.

Автор указывает, что народный ансамбль «Шарур», созданный в 1924 году, в середине 30-х годов был переименован в «Ансамбль танца колхозников Стаханова» и свои первые выступления показывал на праздничных торжествах.

В статье указывается, что гениальный композитор Узеир Гаджибейли, который в 1937-е годы плодотворно занимался развитием музыкальной культуры Нахчывана и неоднократно видел Яллы в исполнении «Шарур»а, назвал «Шарур» «Колыбелью азербайджанской фольклорной культуры» – как самую ценную оценку фольклорной истории Нахчывана.

В 1938 году по инициативе Гаджибейли ансамбль успешно выступил на Декаде азербайджанской литературы и искусства в Москве, а в 1970 и 1972 годах на Всемирном фольклорном фестивале в ГДР и получил награды на этих международных мероприятиях, что оценивается как успех этого коллектива в прошлом.

Исследование включает в себя сведения репетициях известных музыкантов Азербайджана, в том числе знаменитой танцовщицы народной артистки Амины Дильбази с народным ансамблем «Шарур», являющимся символом единства тюркских народов.

Во время работы над статей автор использовал в качестве ценного источника исследования выдающихся музыковедов в области танцевального искусства.

Автор представляет книгу выдающегося испольнителя тара Акрама Маммедли «Нахчыван-Шарур-эл-яллылары (Народные яллы Нахчыван-Шарура)», изданную в 2022 году, как величайшее достижение одной из основных областей нотирования, современного этномузыковедения.

***Ключевые слова*:** Нахчыван, Тюрк, музыка, яллы, коллектив, народная мелодия, фольклор,символ единства.

RZAEVA Banovsha
Lecturer at the Faculty of Arts, Nakhchivan State University,
Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor

THE SYMBOL OF THE UNITY OF TURKISH PEOPLES, NAKHCHIVAN YALLILAR

Summary

The research object of the article is the investigation of the historical roots of the Azerbaijani and Turkish yalli dance and its stages from 8-10 thousand years ago till the modern era.

In the article, the comparison with the dance images in the "Gobustan" rocks and "Gamigaya" rock paintings, which carry the historical roots of Yalli art, and the semantics of the collective dance image in the stone memory are analyzed.

Gamigaya dance images in the Nakhchivan area are considered the most obvious examples that reflect the history of folk music and at the same time, it is noted that the thousands of rock dance images here belong to the Bronze Age. The image of people holding hands and dancing collectively on the rocks of Gamigaya and Gobustan is as interesting as the information that keeps alive the ancient types of yalli and other folklore examples played during Novruz celebrations.

The author mentions that the "Sharur" folk dance ensemble, created in 1924, was called the "Dance Ensemble of the Stakhanov Collective Farmers" in the mid-30s and notes its first performances at holiday celebrations.

The author shows that in 1937, the genius composer Uzeyir Hajibeyli, who worked effectively with the development of the musical culture of Nakhchivan and watched the performance of Sharur yalli many times, called Sharur "the cradle of Azerbaijani folklore culture" and this is the most valuable assessment given to the folklore history of Nakhchivan.

İn the article the success performance of the ensemble at the Ten Days of Azerbaijani Literature and Art in Moscow in 1938 with U. Hajibayli's initiative, and at the world folklore festival held in the GDR in 1970 and 1972, and winning awards at international events are highlighted as the success of the collective's past activities.

In the research, the role of well-known musicians of Azerbaijan in the development of the yalli art, which is a symbol of the unity of the Turkish peoples, the rehearsals of the well-known dancer and folk artist Amina Dilbazi with the "Sharur" folk yalli ensemble and her memories about the ensemble are included.

In the article, the author used the researches of prominent musicologists in the field of yalli dance art as a valuable source.

The author presents the book "Nakhchivan-Sharur el yallilari" published in 2022 by the outstanding tarzan Ekram Mammadli as the greatest achievement in the field of notation, which is one of the main branches of modern ethnomusicology.

Key words: Nakhchivan, Turkish, music, yalli, collective, folk music, folklore, the symbol of unity

RZAYEVA Mehparə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
elmi-tədqiqat laboratoriyasının
aparıcı elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

RÜFƏT RAMAZANOVUN YARADICILIĞINDA MƏDƏNİYYƏTLƏRİN QARŞILIQLI TƏSİRİNİN TƏZAHÜRÜ

Rüfət Ramazanov (Azərbaycan)

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin müasir nümayəndələrindən, XX əsrin 90-cı illərində bəstəkarlıq fəaliyyətinə qədəm qoyan müasir bəstəkarlarımızdan biri də Rüfət Ramazanovdur. Əsərlərində real hadisələrə, fəlsəfi düşüncələrə, dərin məzmunlu musiqi materialına üstünlük verən bəstəkar öz fərdi təkrarolunmaz dəsti-xətti ilə daima seçilmişdir. R.Ramazanovun yaradıcılığı çoxşaxəlidir. O, yaradıcılığı boyu məzmun və forma, tərkib etibarı ilə olduqca fərqli və eyni zamanda da maraqlı əsərələr yaratmış və yaratmaqdadır.

Bəstəkarın simli orkestr üçün bir nömrəli simfoniyası, "Xurufilər", "Fəzlullah Nəimi", "Ziddiyyətə doğru", "Əsrin dahisi" kimi simfonik poemaları, "Toğrulnamə" orqan üçün poema, müxtəlif sənədli filmlərə musiqi, teatr musiqisi, fortepiano üçün pyeslər və bir çox başqa əsərləri, yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərini əks etdirərək, özlərində bəstəkara məxsus dəsti-xətti, üslub xüsusiyyətlərini, musiqi dilini, forma və məzmun axtarışlarını təcəssüm etdirirlər.

Bəstəkarın yaradıcılığında müxtəlif mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqəsinin təzahürü konkret əsərlərdə özünü büruzə edir. Belə əsərlərdən biri, a kapella xoru üçün bəstələnmiş *"Zərrələr"* xorudur. Əsər, məşhur türk şairi, sufi davamçısı, türk şeyriyyatının banisi hesab olunan Yunus Əmrənin (Zəlimxan Yaqubun tərcümələri əsasında) sözləri əsasında yazılmışdır, 2012-ci ildə ilk dəfə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının qurultayında və daha sonra bir neçə beynəlxalq festivallarda ifa olunmuşdur. Əsər dəfələrlə Azərbaycan Televiziyasının Cahangir Cahangirov adına xor kapellası tərəfindən ifa olunaraq dinləyicilərə təqdim edilmişdir.

Yunus Əmrə
(1238-1328) Türkiyə

Qeyd edək ki, silsilə ilk olaraq dörd xordan ibarət olmasına rəğmən, əsərin dəfələrlə ifasından sonra və yüksək qiymətləndirilərək uğur qazanması, bəstəkarı əsərin üzərəində yenidən işləməyə vadar etmişdir. Hal-hazırda əsər 10 xordan ibarət iri həcmli silsilə əsərdir. Hissələrin hər biri proqramlı ad ilə verilmişdir: "Haqq Çələbim", "Eşqin məndən aldı məni", "Meydanımız", "Şükür", "Mən", "Olsun", "Xəbər verin", "Ey qardaşlar", "Ya rəb", "Salam olsun!".

Əsərdə mətn ilə musiqi arasında vəhdət diqqəti cəlb edir. Bəstəkar Yunus Əmrənin şeirlərinin daxili dünyasına vararaq sözün əsl mənasında tam bir vahid kompozisiya yaratmışdır. R.Ramazanov şeirdə musiqilik yaradacaq keyfiyyətlərdən – Şərq şeirinin və Azərbaycan musiqi dilinin poetik imkanlarından mükəmməl surətdə yararlanmışdır.

Bəstəkarın a kapella üslubunun digər bir cəhəti də həm ümumilikdə poetik mətnə qarşı həssaslıq, həm də xüsusilə dilə və sözə qarşı diqqətli yanaşma olmuşdur. Dil qanunlarına riəyyət edilməsi (vurğuların düzgünlüyü, beytlərin yarımbeytlərə savadlı şəkildə bölünməsi və s.) bəstəkarın peşəkarlığının nümunəsidir. Əsərin musiqi məzmununun xarakteri, formasının şərhi, xor hissələrinin metr-ritm cəhətdən üslubu – bunların hamısı poetik məzmuna, Y.Əmrə poeziyasının ruhuna və quruluşuna tabedir.

Əsər, Azərbaycanda fəaliyyət göstərən Türk səfirliyi nəzdində "Yunus Əmrə" mərkəzi tərəfindən də böyük marağa səbəb olmuş və onlar da bu əsərin Türk xoru tərəfindən ifa olunmasını bəstəkara tövsiyə etmişlər.

R.Ramazanovun digər olduqca maraqlı əsəri, 2017-ci ildə qələmə aldığı "Naxış" kamera orkestri üçün simfonik əsəridir. Kompozisiya həm müəllifin özü üçün, həm də musiqi ictimayyəti üçün maraqlı bir əsər olmuşdur. Əsərin proqramlılığı orkestr yazısının incə ştrixlərində, musiqi materilının işlənmə dərəcəsində tam dolğunluğu ilə öz parlaq əksini tapır. "Naxış" simfonik musiqisi parlaq koloritli obrazlarla zəngin bir əsərdir. Burada verilən incə melizimlər və tembr rəngarəngliyinin "naxış" tək hörülməsi, qeyri-ixtiyari olaraq belə bir sual doğurur – müəllif əsəri qələmə alarkən müəyyən bir təəssuratın canlanmasına çalışmış mı?....

Orxan Pamuk (Türkiyə)

"Naxış" simfonik musiqisi təbii ki, təəssurat əsasında qələmə alınmış bir əsərdir. Tanınmış müasir Türk yazıçısı, ictimai xadim Orxan Pamukun "Mənim adım Qırmızı" adlı romanının təsiri altında yazılması məlumdur. Romanda 1951-ci ilin qışında İstanbulda baş verən sənət, eşq və qətl hadisələrini təsviri verilmişdir.

Əsərin kompozisiyası konsert pyesi kimi, formasına görə kifayət qədər geniş olub, əsərin proqramlı məzmun-ideya həllini bütünlüklə həyata keçirir. Burada musiqi materialı qismində bir qədər həyacanlı və cəld təqdim olunan melodik başlanğıc hökmranlıq edir.

Təhlil etdiyimiz bu əsərdə bəstəkarın bütün yaradıcılığına xas olan əsas xüsusiyyət və ciddi mövzu-ideya həlli ilə rastlaşırıq. Bununla belə əsər müxtəlif xarakterli epizodların və emosiyaların dərinliyi ilə, rəngarəng musiqi xəttlərinin bir-birini əvəz etməsi ilə xoş təsir oyadır. Musiqidə iki obraz sahəsi – bir tərəfdən ciddi, gərgin, dalğın, lirik-fəlsəfi, digər tərəfdən isə, fəal, coşğun, parlaq səciyyəsi ilə seçilən obrazlar relyefli şəkilndə öz əksini tapmışdır.

Əsərin orkestr həllinin orijinallığını xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Orkestr tərkibi aşağıdakı alətlərdən ibarətdir:

Flauto;
Bongos;
Vibrafono;
Arpa;
Simli kvartet.

Partiturada yer almış alətlərin tembrlərinə bəstəkarın diqqətli və ehtiyatlı yanaşmasını və eyni zamanda sözün yaxşı mənasında əsərin orkestr yazısının qənaətli qrafik xarakterini xüsusilə qeyd etməliyik.

Əsərin girişi (*Allegro moderato (Sostenuto))* eyni bir musiqi fikrinin iki dəfə variantlı şəkildə səsləndirilməsindən ibarətdir. Bununla əsas mövzunun partiyası hazırlanır. Birinci violinlərdə (pizz.) verilən artırılmış septimaya yuxarı istiqamətli sıçrayış (a-gis) və daha sonra aşağı istiqamətli kvinta intervalına sıçrayış (gis-cis), ikinci violinlərdə və qrupun digər alətlərinin partiyasında müxtəlif səs tonlarının köməyi ilə sanki "naxış" kimi doldurulur. Birinci mövzunun obraz mühitinin musiqisi fəal və coşğun olub xüsusilə zərb alətlərinin fonunda səsləndirilir.

R.Ramazanov əsərin ilk xanələrindən musiqi materialından bədii cəhətdən maksimum dərəcədə faydalanaraq, kiçik motivlərlə və hətta ayrı-ayrı intonasiyalarla "işləmək" bacarığını nümayiş etdirir. Onun kamera orkestri üçün qələmə aldığı "Naxış" əsərinin partiturası instrumental baxımdan özünəməxsus tembr rəngarəngliyi ilə seçilir. Əsərdə instrumental tembrlərin sənətkarlıqla uyğunlaşdırılması diqqəti cəlb edir. Burada ifaçılıq maharəti ilə müxtəlif elementlərin, qəbul olunmuş ənənələrin, səslənmə və ifadə tərzinin bəstəkar tərəfindən dəqiqlik və profesionallıq ilə istifadəsi danılmazdır.

Fleytanın ifasında verilən ikinci mövzu (Appassionato) pilləvari hərəkətli, xromatizimlərlə zəngin olub, kəskin sıçrayışlarla verilən birinci mövzuya tam ziddir. Violinlərin partiyasında verilən ostinatalıq fleytanın partiyasını daha qabarıq şəkildə cəlb etdirir. Bundan əlavə zərb alətlərində və arfada əsas musiqi materialına nisbətən fon yaradan faktura da özünü göstərir. Bu zaman fonun daxili intonasiya, tembr məzmununda mürəkkəblik və orkestr yazısına münasibətdə xüsusi bəstəkarlıq texnikasının yüksək professionallığı nəzərə çarpır.

Yığcam forma çərçivəsində R.Ramazanov məzmuna görə olduqca maraqlı musiqi ideyasını ifadə edir. Sərbəst üç hissəli formada olan əsərdə reprizalıq prinsipinə əsaslanılmış ki, kompozisiyanın özəlliyi də məhz onun əsasını təşkil edən hissələrin daxili quruluşunda özünü göstərir. Əsərdə şərti olaraq üç hissəni müəyyən etmək olar:

əsas tematik materialın ekspozisiyası;

tembr rəngarəngliyi ilə müşahidə olunan inkişaf;

repriza

Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, qeyd olunan hissələri bir-birindən ayıran sərhədlər əsərdə özünü büruzə vermir, onlar yalnız axıcı surətdə birindən digərinə keçid alaraq əsərin tamlığını yaradır. Əsərdə ”tembr yığımı” öz bənzərsizliyi ilə seçilir. Bəstəkar kamera tərkibini kəmiyyət etibarilə saxlasa da, istifadə etdiyi alətlərin təbii tembr rəngarəngliyi iri həcmli kompozisiyaya sanki cavab verirmiş kimi dolğun həmahənglik yarada bilmiş və möhtəşəm simfonik səslənməyə nail olmuşdur.

Beləliklə, təqdim etdiyimiz hər iki əsər bəstəkar Rüfət Ramazanovun fərdidəsti xəttini təzahür etdirən qiymətli sənət əsərləridir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Babayeva A.R. Azərbaycan operalarında dramaturji xəttin həllində xor səhnələrinin rolu. Bakı, Azəri, 2016, 520 s.
2. Babayev E.A. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. Bakı, Elm, 1998, 146 s.
3. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları. Bakı, “Elm və həyat”, 1996, 118 s.
4. Həsənova Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: ənənə və müasirlik. Bakı, “Apostroft” Publising and Printing, 2011.
5. Rzayeva M. Müasirlərimiz: bəstəkar Rüfət Ramazanov. Bakı, “SkyE”, 2021, 176 s.

Xülasə

Təqdim olunmuş məqalədə bəstəkar Rüfət Ramazanovun yaradıcılığında türk ədəbiyyatının görkəmli şəxsiyyətlərinin əsərlərinin yer alması işıqlandırılmışdır. Bəstəkarın yaradıcılığında müxtəlif türk ədəbiyyat nümunələrinin təzahürü konkret əsərlərdə özünü biruzə edir. Belə əsərlərdən biri, a kapella xoru üçün bəstələnmiş “Zərrələr” xorudur. Əsər, məşhur türk şairi, sufi davamçısı, türk şeyriyyatının banisi hesab olunan Yunus Əmrənin sözləri əsasında yazılmışdır.

2017-ci ildə qələmə aldığı “Naxış” kamera orkestri üçün simfonik əsəri isə görkəmli Türk yazıçısı Orxan Pamukun “ Mənim adım Qırmızı” adlı romanının təsiri altında qələmə alınmışdır. Hər iki əsər R.Ramazanovun yaradıcılığında mədəniyyətlərin qarşılıqlı təsirinin təzahürünün maraqlı nümunəsidir.

Açar sözlər: R.Ramazanov, ədəbiyyat, mədəniyyət, Yunus Əmrə, Orxan Pamuk, musiqi əsərləri.

РЗАЕВА Мехпара

БМА имени У.Гаджибейли

ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории,

доктор философии по искусствоведению, доцент

ПРОЯВЛЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР В ТВОРЧЕСТВЕ РУФАТА РАМАЗАНОВА

Резюме

В представленной статье подчеркивается, произведения выдающихся деятелей турецкой литературы включенные в творчество композитора Руфата Рамазанова. В творчестве композитора проявление разнообразной турецкой литературы проявляется в конкретных произведениях. Одним из таких произведений является хор “Zərrələr” (Частицы) , написанный для хора а капелла. Произведение написано на слова Юнуса Эмре, известного турецкого поэта, последователя суфи, считающегося основоположником турецкой поэзии. Другое произведение – симфоническая пьеса для камерного оркестра “ Naxış” (Узор), написанная им в 2017 году. Произведение написано под влиянием романа известного турецкого писателя Орхана Памука «Меня завут Красный» (Mənim adım – Qırmızı). Обе работы представляют собой интересный пример проявления взаимодействия культур в творчестве Р. Рамазанова.

Ключевые слова: Р.Рамазанов, литература, культура, Ю.Эмре, О.Памук, музыкальные произведения.

RZAYEVA Mekhpara
BMA named after U.Hajibeyli
researcher, research laboratory,
Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor

**MANIFESTATION OF INTERACTION OF CULTURES
IN THE WORK OF RUFAT RAMAZANOV**

Summary

The presented article emphasizes the works of outstanding figures of Turkish literature included in the work of composer Rufat Ramazanov. In the composer's work, the manifestation of diverse

Turkish literature is manifested in specific works. One of these works is the choir "Zərrələr" ("Particles"), written for a cappella choir. The work was written based on the words of Yunus Emre, a famous Turkish poet, a follower of the Sufi, considered the founder of Turkish poetry.

Another work is a symphonic piece for chamber orchestra "Naxış" ("Pattern"), written by him in 2017. The work was written under the influence of the novel by the famous Turkish writer Orhan Pamuk "My name is Red" (Mənim adım – qırmızı). Both works represent an interesting example of the manifestation of the interaction of cultures in the work of R. Ramazanov.

Keywords: R.Ramazanov, literature, culture, Y.Emre, O.Pamuk, musical works.

SULTANOVA Sevinc
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
"Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq" kafedrasının dosenti,
BMA-nın orta ixtisas musiqi Məktəb-studiyasının müəllimi

GÖRKƏMLİ PİANOÇU-PEDAQOQ LEONİD NİKOLAYEV MƏKTƏBİNİN AZƏRBAYCAN FORTEPİANO İFAÇILIĞINDA MÜHÜM ROLU

(M.Brennerin sinfinin parlaq nümayəndələri Z.Adıgözəlzadə və F.Bədəlbəylinin timsalında)

Görkəmli pianoçu, müəllim, bəstəkar, Rusiyanın Xalq artisti Leonid Vladimiroviç Nikolayev Peterburq Konservatoriyasının məşhur və nüfuzlu musiqiçilərinin yetişməsində böyük əməyi olan pedaqoqlardan biri idi. O, ilk təhsilini Kiyev İnstitutunda almışdır. Moskva Konservatoriyasını isə iki ixtisas – fortepiano və bəstəkarlıq üzrə bitirmişdir. L.Nikolayev bəstəkarlıq ixtisası üzrə S.İ.Taneyev və M.M.İppolitov-İvanovun, fortepiano sinfi üzrə isə V.İ.Safonovun sinfində təhsil almışdır. Nikolayev hələ gənc ikən ciddi və dərin musiqi biliyinə malik bir musiqiçi kimi tanınırdı.

Pianoçu kimi ilk dəfə Moskvada 1900-cu ildə Rus musiqi sevənlərin dərnəyində çıxış etmişdir. Leonid Nikolayev mütəmadi olaraq bir çox musiqi sərgilərində, müasir musiqi gecələrində fəal iştirak edirdi. Lakin gözəl pianoçu olmasına baxmayaraq Nikolayev daha çox bəstəkarlığa meyl edirdi. Bir neçə müddət pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olandan sonra, o həm də musiqi bəstələməyə başlamışdır. Onun bəstələdiyi musiqilər həmin dövrdə populyarlıq qazanmışdır. Nikolayevin dəsti-xəttində P.Çaykovski ilə oxşarlıq hiss olunsa da, onun fərdi çalarları da aydın nəzərə çarpırdı. Leonid Nikolayev – rus realizmının davamçısıdır. Onun əsərləri sırasında fortepiano, violin və violonçel üçün sonatalar, Variasiyalar, Tarantella, İki fortepiano üçün süita, romanslar və s. adlarını çəkmək olar. Leonid Nikolayev həmçinin Bukstexude və Paxelbelə məxsus orqan işlərinin transkripsiyasını etmişdir.

Beləliklə, paralel olaraq o, həm ifaçılıq, həm pedaqoji, həm də bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə məşğul olurdu. Leonid Nikolayevin ifaçılıq tərzi dəqiqlik, texnika, məzmun genişliyi və məntiq ilə seçilirdi. Onun repertuarında bir çox bəstəkarların əsərləri var idi. Burada L.Bethoven, S.Raxmaninov, S.Prokofyev, N.Metnerin adlarını xüsusi qeyd etmək lazımdır.

1909-cu ildə Nikolayev Qlazunovun təklifi ilə Peterburq Konservatoriyasına gəlir və bu vaxtdan etibarən konservatoriyada musiqi fəaliyyətinə başlayır. Bu dövrdə Peterburq Konservatoriyasında A.Yesipovanın fortepiano məktəbi ilə yanaşı Nikolayevin də fortepiano məktəbi çiçəklənməyə başlayır. 1912-ci ildə professor adına layiq görülmüşdür. Nikolayev burada yeni məktəb, yeni musiqi dəst-xətti yaradır. O, dərs prosesi

zamanı əsərin texniki tərəfinə xüsusi fikir verirdi. Lakin bununla belə əsərin bütövlükdə qavranılmasını daha üstün tuturdu və əsərin texniki tərəfinə bunların yerinə yetirilməsi üçün bir vasitə kimi baxırdı. Nikolayev qeyd edirdi ki "pianoçunun əlləri parça kimi boş yüngül və ya taxta kimi bərk olmamalıdır". O, texnikanın inkişafı üçün qamma, arpecio, akkordların ifasının mütləq olmasını xüsusi vurğulayırdı. Lakın qammaları ifa edərkən mexaniki tərzdə deyil, bədii obraz şəklində ifa etmək lazımdır. Qamma və başqa passajların məşqləri zamanı ağır tempdə, əlləri sıxmadan və dinamik işarələri edərək öyrənməni məsləhət görürdü, çünki dinamik işarələr hər hansı passaja obrazlılıq bəxş edirdi. Nikolayev deyirdi: "Pedaqoq tələbələrə fortepianoda çalmağı öyrətməklə yanaşı həm də tələbələrin öz qabiliyyətini aşkara çıxarılmasına çalışmalıdır. Tələbə həm əsər üzərində, həm də öz üzərində işləməyi bacarmalıdır". Bu baxımdan Nikolayev tələbələrə onları əhatə edən hər şeylə maraqlanmağı və öyrənməyi tövsiyə edirdi. O, bütün pedaqoji fəaliyyəti dövründə keçdiyi əsərin forma və bədii məzmununun tələbələri tərəfindən mənimsənməsinə ciddi yer verirdi.

Leonid Nikolayevin tələblərindən biri də əllərin düzgün quruluşu haqqında idi. Bilək və barmaqlar lazım olan nota üstdən yanaşmalıdır, yandan deyil. Nikolayev deyird ki, "Pianoçunun əllərinn quruluşunu vokalistin səsi kimi düzgün qoymaq lazımdır". Nikolayevin əsas məqsədi tələbələrinə bir növ qulaqlarını açıb düzgün ifanı, hər bir səsi eşidərək, hər bir incəliyi hiss edərək fortepianoda ifanı öyrətmək idi.

Nikolayev Peterburq Konservatoriyasında ilk dəfə olaraq "açıq qapılar" adlı prinsip yaradır. Bu prinsipə əsasən başqa pedaqoqların tələbələri onun dərs prosesində iştirak etmək imkanı qazanırdılar. Nikolayevin pedaqoq kimi əsas xüsusiyyətlərindən biri o idi ki, o, bütün tələbələrinə fitri istedada malik olub və ya olmamasına baxmayaraq eyni yanaşırdı.

1920-ci illərin əvvəllərində onun tələbələri "Nikolayevin məktəbi" adı ilə konsertlər verirdilər. Bunlar Mayor Brenner, Vladimir Sofronitski, Dmitri Şostakoviç, Mariya Yudina, Pavel Serebyakov, Natan Perelman, İsaak Şvarts, Konstantin Şmidt kimi məşhur şəxsiyyətlər olmuşlar. Onun yetirmələrinin Azərbaycan fortepiano ifaçılığında mühüm rolu danılmazdır.

Mayor Rafailoviç Brenner. Azərbaycan fortepiano məktəbinə dəyərli töhfə verən pianoçu-pedaqoq Mayor Rafailoviç Brennerin adını xüsusi vurğulamaq lazımdır. O, Azərbaycanın paytaxtı Bakıya Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) fortepiano ixtisası üzrə müəllim vəzifəsinə dəvət olunur. İlk illərdə Brenner bir solist kimi çıxış edirdi. Sonra isə o, artıq ansambl ifaçısı fəaliyyətinə başlayır. Xüsusilə tanınmış violin ifaçısı S.Bretanitski ilə çıxış edirdi. Onlar birlikdə Şumanın, Bramsın sonatalarını ifa edir, Motsart və Bethovenin silsilələri onların repertuarını zənginləşdirirdi. Brenner həmçinin violonçel ifaçısı V.Anşeleviçlə birlikdə də çıxışlar edirdi. Onların repertuarında əsas yeri Bethovenin, Bramsın, Qriqin və Raxmaninovun əsərləri tuturdu.

M.R.Brenner həmçinin duet ifaçısı kimi də usta sayılırdı. Onun tərəf müqabili çox zaman A.Baron və K.Səfərəliyeva olurdu. Bu konsertlərin proqramını Motsartın re major sonatası, Şubertin valsları, Listin Patetik konserti, Bethovenin l və ll sinfoniyası təşkil edirdi. O, Qara Qarayevin fortepiano, skripka və orkestr üçün ikili konsertinin ilk ifaçısı olmuşdur. Brenner görkəmli pedaqoq kimi də tanınmışdır.

M.Brenner pedaqoq-musiqiçi üçün vacib olan ən mürəkkəb kompleks keyfiyyətlərə malik idi. Konservatoriyada çalışdığı müddətdə o, yüzdən çox gənc pianoçu yetişdirmişdir. Onun yetirmələri arasında hazırda Bakı Musiqi Akademiyasında aparıcı rola malik pianoçular az deyil. Onların arasında Azərbaycanın görkəmli pianoçuları: Z.Adıgözəlzadə, O.Abasquliyev, T.Seyidov, F.Bədəlbəyli, A.Vəkilova, V.Rəsulova və bir çox başqa professor, dosent və müəllimləri qeyd etmək olar.

Professorun əsas məqsədi öz tələbələrini müstəqil praktik işə cəlb etmək olmuşdur. O, öz tələbələrini professional cəhətdən məsuliyyətli, özünə qarşı tələbkar olmağı sövq edirdi. Bəs Brennerin sinfində dərslər necə qurulurdu?

Adətən tələbə əsər ifa edərkən professor onu axıra qədər dinləyirdi. Sonrakı iş müxtəlif tərzdə aparılırdı: bəzən Brenner ifaya ümumi qiymət verirdi, bəzən isə müəyyən bir pyesin bu və ya digər epizodları üzərində dayanırdı. O, hər bir epizod, hər bir fraza üzərində işləyirdi.

Brenner royal arxasında əyləşərək, hər bir xanənin lazımi dərəcədə səslənməsini əldə etməyə çalışırdı. Belə ki, professor istədiyi nəticəni almayana qədər tələbəni evə göndərmirdi. Musiqinin yaxşı alınması üçün hər bir tələbəyə aid onun öz şəxsi metodları var idi. Bəziləri üçün o, royalda çalır, bəziləri üçün oxuyur, digərlərinə isə dirijorluq edirdi.

Brenner not mətninə riayət etməyi əsas məqsəd sayırdı. O, fortepiano ifası zamanı bəzi dəyişikliklərə imkan verirdi, lakin bu, əsərin bədii interpretasiyası xüsusiyyətlərinə xələl gətirməməli idi. Brennerin

dərslərinin əsas məzmununu əsər üzərində iş təşkil edirdi. Onun sinfində polifonik musiqiyə xüsusi diqqət yetirilirdi. Polifonik əsərlərin (ilk növbədə İ.S.Baxın) öyrənilməsi zamanı Brenner tələbədə kontrastlı elementlərin tam şəkildə bir yerə yığılması vərdişlərini inkşaf etdirirdi.

M.R.Brenner yaradıcılıq yoluna nəzər yetirərkən onu demək olar ki, bu görkəmli musiqiçinin bütün həyatı incəsənətin çiçəklənməsi naminə yorulmaz əməklə bağlıdır. Əgər bu gün Azərbaycan fortepiano musiqisi mədəniyyəti dünya standartları səviyyəsinə ucalmışsa, bu işdə istedadlı pianoçu və pedaqoq Mayor Rafailoviç Brennerin də mühüm rolu olmuşdur.

Zöhrab Adıgözəlzadə. Milli fortepiano sənətinin tanınmış sənətçilərindən biri də Respublikanın Xalq artisti, professor Zöhrab Adıgözəlzadədir. Zöhrab müəllim hələ orta ixtisas musiqi məktəbində təhsil alarkən öz istedadı ilə müəllimlərin diqqətini cəlb etməyə başlamışdır. Gənc pianoçunun istedadı Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil aldığı illərdə özünü daha qabarıq göstərir.

O, görkəmli sənətçi və pedaqoq M.R.Brennerin sinfində təhsil almışdır. Onun sinfində keçdiyi professional hazırlıq Z.Adıgözəlzadəni gələcək müstəqil yaradıcı işə hazırlamışdır. Bir pianoçu kimi son formalaşma mərhələsini Leninqrad (Sankt-Peterburq) Konservatoriyasının aspiranturasında professor P.A.Serebryakovun sinfində keçirmişdir. Aspiranturada təhsil aldığı illərdə o, List, Bethoven, Şostakoviç kimi bəstəkarların əsərlərindən ibarət konsert proqramları ilə çıxış etmişdir.

Zöhrab Adıgözəlzadə aspiranturanı bitirdikdən sonra bir ifaçı kimi nailiyyətlərlə məhdudlaşmamış, daim öz üzərində çalışmışdır. Artıq 70-ci illərin əvvəllərindən başlayaraq Z.Adıgözəlzadə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji fəaliyyətə başlamışdır. Hər bir ifaçının bədii imkanı hər şeydən əvvəl onun daxili aləminin keyfiyyətləri və insanlıq xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. Z.Adıgözəlzadə isə bir insan kimi olduqca kübar, açıq ürəkli və mehriban bir insan idi. Zöhrab müəllimin ifaları yüksək professionalizmi, parlaq texnikası ilə seçilirdi. Onun ifaları öz dəsti-xətti, özünəməxsusluğu ilə fərqlənirdi. Bethoven, Şopen, Raxmaninov, Şostakoviç kimi bəstəkarların əsərlərini ifa edərkən Adıgözəlzadə yuxarıda sadalanan keyfiyyətlərini qoruyub saxlaya bilirdi.

Bu ifaçını hər şeydən əvvəl dərin, təmiz hisslərlə dolu olan lirika cəlb edirdi. Yaradıcılığının əsas amili kimi lirik xətt götürülürsə, ifaçının texniki keyfiyyətləri qəbul olunmuş yüksək standartlara cavab verir. Virtuozluq onu bir ifaçı kimi cəlb edir. O, hər bir ifasında son həddi aydın görə bilir, incə zövqü və səslənmə mədəniyyəti ilə seçilirdi. Z.Adıgözəlzadənin hər bir ifasında milli köklərimizlə bağlılıq duyulur.

Z.Adıgözəlzadə Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ilə bərabər rus bəstəkarlarının yaradıcılığına da müraciət etmişdi. O, Prokofyev, Şostakoviç, Xrennikov kimi bəstəkarların əsərlərinin gözəl interpretatoru kimi tanınır. Azərbaycan və rus bəstəkarlarının fortepiano musiqisini nəinki Respublikada və hətta onun hüdudlarından kənarda – Polşa, Finlandiya, Almaniya, Belgiya, Danimarka və başqa ölkələrdə də ifa edirdi. Bu ifalar zamanı Q.Qarayev və C.Hacıyev kimi bəstəkarlarımızın əsərlərini də səsləndirirdi.

Z.Adıgözəlzadə bəstəkar S.İbrahimovanın "24 əhval-ruhiyyə" əsərinin ilk ifaçısıdır. O, həmçinin C.Hacıyevin "Музыкальные картинки» fortepiano işləməsinin də ilk ifaçısıdır. İfaçının repertuarına F.Əmirov, A.Məlikov, F.Qarayevin də fortepiano əsərləri daxildir. Belə ki, F.Əmirovun "Uşaq lövhələri", "12 miniatür", 2 prelüd, 2 ekspromt və variasiyalarının gözəl interpretatoru olmuşdur. F.Əmirovun fortepiano əsərlərini ifa edərkən pianoçu millilik tərzini fortepianonun özünəməxsus imkanları ilə uzlaşdırır. Z.Adıgözəlzadə həmçinin F.Əmirovun fortepiano pyesləri daxil olunan məcmuənin redaktoru olmuşdur. Z.Adıgözəlzadə həmçinin ansambl ifalarını da məharətlə həyata keçirirdi. Belə ki, Azərbaycanın Xalq artisti, professor Sərvər Qəniyevlə yaradıcılıq dostluğu instrumental duetin yaranmasının əsasını qoymuşdur. Bu duetin repertuarına Tofiq Bakıxanovun sonataları, Fikrət Əmirovun "Muğam-poeması", Rauf Hacıyevin "Aljır" poeması, Musa Mirzəyevin Adajio və vals-skersosu, Azər Rzayevin, Adil Bəbirovun pyesləri daxildir. Təbiidir ki, bu duetin repertuarına dünya klassiklərinin də əsərləri daxil edilmişdir.

Z.Adıgözəlzadə müğənnilərlə də əməkdaşlıq edirdi. O, SSRİ Xalq artisti Lütfiyar İmanovu, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Rauf Atakişiyevi konsertlərdə müşayiət etmişdir.

Professor Zöhrab Adıgözəlzadə uzun illər Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında professor vəzifəsində çalışmışdır. Onun sinfində bir sıra istedadlı pianoçular təhsil almışdır. Professor Z.Adıgözəlzadənin musiqi fəaliyyəti çoxsahəli olaraq, Azərbaycan ifaçılıq mədəniyyətinin inkişafına misilsiz kömək etmişdir.

Fərhad Bədəlbəyli. Brennerin istedadlı tələbələri arasında Azərbaycan fortepiano ifaçılıq mədəniyyəti sahəsində xüsusi əhəmiyyət kəsb edən Xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəylinin adını çəkmək

olar. O, çox gənc yaşlarından Beynəlxalq səhnədə nailiyyətlər əldə etmişdir. Qeyd olunmalıdır ki, o, azərbaycanlı pianoçular arasında ilk Beynəlxalq müsabiqələr laureatıdır. Onun ilk nailiyyəti 1967-ci ildə Çexiyanın Qredest-Kralova şəhərində keçirilən Smetana adına müsabiqədə lll mükafata layiq görülməsidir. Bu böyük nailiyyətə o, hələ uşaq yaşlarında ikən çatmağı arzulayırdı.

Hələ Bülbül adına Orta ixtisas musiqi məktəbində A.A.Kələntərin sinfində təhsil alarkən F.Bədəlbəyli öz təbii istedadı, əməksevərliyi ilə seçilirdi. İldən-ilə onun ifaçılıq səviyyəsi inkişaf etmiş və yüksəlmişdir.

Konservatoriyada o, M.R.Brennerin sinfində təhsil almışdır. Konservatoriyadakı illər ərzində F.Bədəlbəyli pianoçuluq sənətinin sirrlərinə yiyələnmiş və fortepiano repertuarının yeni-yeni mərhələlərinə müraciət etmişdir. F.Bədəlbəyli bir insan və musiqiçi kimi olduqca zəngin və estetik bir mühitdə yetişmiş, formalaşmışdır. 1967-ci ildə Çexiyada əldə etdiyi ilk nailiyyət pianoçunu həvəsləndirmiş və o, 1968-ci ildə Lissabonda Vyana da Mota adına Beynəlxalq müsabiqədə iştirak etmək qərarına gəlmişdir. Müsabiqədə iştirak edən pianoçuların sayı 50-yə yaxın idi. F.Bədəlbəyli bu müsabiqədə l mükafata layiq görülmüşdür.

O illər F.Bədəlbəylinin Lissabonda qalib gəlməsi Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti üçün əsl bayrama çevrilmişdi. Lakin müsabiqədə əldə etdiyi nailiyyətlə F.Bədəlbəyli məhdudlaşmır və daima öz üzərində işləyir.

O, Azərbaycanın hüdudlarından kənarda böyük müvəffəqiyyətlə konsert proqramları ilə çıxış edir. Bu çıxışlar həmin ölkələrin mətbuatlarında yüksək qiymətləndirilir. Məqalə müəllifləri Azərbaycan pianoçusunun əla virtuozluluq qabiliyyətlərindən, pianistin texniki keyfiyyətlərindən, qaynar temperamentindən söhbət açır. İfaçının repertuarına Haydn, Bethoven, Şuman, Raxmaninov, Şostakoviç və başqa xarici və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri daxildir

F.Şopen yaradıcılığı ifaçının repertuarında xüsusi yer tutur. F.Bədəlbəyli İ.S.Bax, V.A.Motsart, L.V.Bethoven, Y.Haydn kimi bəstəkarların fortepiano əsərlərinin mahir interpretatoru kimi məşhurlaşmışdır. Bethovenin sonatalarının traktovkasında da ifaçının yaradıcılıq naturasının keyfiyyətləri özünü aydın göstərir.

Ümumiyyətlə, Vyana klassiklərinin yaradıcılığına müraciət edərkən və onların əsərlərini ifa edərkən F.Bədəlbəyli öz yaradıcılıq simasının emosionallığını qoruyub saxlaya bilir. F.Bədəlbəylini bir ifaçı kimi XX əsrin musiqisi cəlb edir. Burada xüsusi yer S.Prokofyevin əsərlərinə verilir. Pianoçunun repertuarına "Мимолетности", "Наваждения", "Сарказмы", 3-cü, 6-cı, 8-ci sonataları, konsert №1 (do minor) əsərləri daxildir.

F.Bədəlbəyli rus bəstəkarlarının əsərlərini öz repertuarına daima daxil edən ifaçılardandır. Böyük məharətlə pianoçu B.Bartokun sonatasını və C.Gerşvinin fortepiano və orkestr üçün konsertini ifa edir. F.Bədəlbəyli Azərbaycan bəstəkarlarından Q.Qarayev, F.Əmirov, E.Nəzirova, T.Quliyevin yaradıcılığına müraciət edir. Milli bəstəkarlarımızın əsərlərini ifa edərkən ifaçı bədii fikir genişliyi, artistizm, yaradıcı fantaziyaya malikdir.

Adətən F.Bədəlbəylinin solo konsert axşamları sonata silsilələrindən ibarət olur. Belə ki, o, daima Haydn, Bethoven, Prokofyevin sonatalarını və Ravelin sonatinasını repertuarına daxil edir.

Yuxarıda qeyd olunanlardan aydın görünür ki, F.Bədəlbəylinin repertuar diapazonu çox genişdir. Konsert zamanı F.Bədəlbəyli üçün zalın münasibəti və reaksiyası olduqca vacibdir.

Bir ifaçı kimi o, miqyaslı əsərlərə də meyl göstərir, O, Haydn, Motsart, Brams, Bethoven, Qriq, Sen-Sans, Raxmaninov, Prokofyev və Gerşvinin konsertlərini məharətlə repertuarına daxil edir.

Solistin yaradıcılıq partnyorları məşhur dirijorlardan Niyazi, V.Dudarova, A.Fedoseyev, R.Abdullayev, Alfred Xeller, Hikmət Şimşək, Güner Aykal, V.Mixnovski və başqaları olmuşlar.

Respublikasının Xalq artisti Fərhad Bədəlbəyli dolğun və gərgin həyat yaşayır. Hər konsert mövsumu ona yeni-yeni nailiyyətlər gətirir. Pianoçu bir pedaqoq kimi Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) fəaliyyət göstərir. Onun sinfində bir sıra istedadlı ifaçılar və laureatlar yetişmişlər.

Respublikanın xalq artisti. Beynəlxalq müsabiqələr laureatı, Azərbaycan Dövlət mükafatı laureatı, professor Fərhad Bədəlbəyli hazırda Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru vəzifəsində çalışır və eyni zamanda çoxşaxəli yaradıcılığı ilə də məşğul olur.

Görkəmli pedaqoq L.Nikolayevin ənənələrini davam etdirən M.Brenner öz pedaqoji fəaliyyəti ilə Azərbaycan fortepiano ifaçılığının inkişafında mühüm iz qoymuşdur. Onun sinfinin nümayəndələri həm Azərbaycanda, həm ölkə hüdudlarını aşaraq nüfuz qazanmış pianoçular olmuşdur. Bu məqalədə tanınmış pianoçularımızdan Z.Adıgözəlzadə və F.Bədəlbəylinin yaradıcılıqlarına nəzər yetirdik, lakin Azərbaycan piano-

çuluq məktəbi bununla məhdudlaşmır və görkəmli simalarla zəngindir. Onlardan T.Seyidov, O.Abasquliyev, E.Səfərova, N.Quliyeva, Y.Axundova, Ü.Hacıbəyova, M.Adıgözəlzadə, M.Hüseynov və digər ifaçıların adlarını vurğulamaq lazımdır. Hər biri Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rola malikdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Бреннер, Майор Рафаилович // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982.
2. *Савшинский С. И.* Леонид Николаев : Пианист, композитор, педагог. – Л.; М.: Музгиз, 1950.
3. *Савшинский С. И.* Леонид Владимирович Николаев : Очерк жизни и творческой деятельности. – Л.: Советский композитор, 1960.
4. *Сеидов Т.* Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930-1970). Баку: Язычы, 1980, 149 с.
5. *Сеидов Т.* Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку: Шур, 1992, 308 с.
6. *Сеидов Т.* Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. Сб. статей. Баку: Ишыг, 1988, 172 с.
7. *Сеидов Т.* Поэт фортепиано. Творческий портрет Фархада Бадалбейли. Баку: Индиго, 2007, 206 с.
8. *Сеидов Т.* XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı // B.: Təhsil, 2017, 336 s.
9. *Сеидов Т.* Fərhad Bədəlbəylinin həyat və yaradıcılığı (məqalələr, rəylər, müsahibələr, materiallar) // B.: "Şərq-Qərb", 2019, 392 s.
10. *https://azkurs.org/rus-fortepiano-mektebinin-gorkemli-numayendeleri-anton-rubinst.html?page=6*

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə görkəmli pianoçu, pedaqoq, bəstəkar Leonid Nikolayevin Azərbaycan fortepiano ifaçılığı məktəbinə təsirindən söhbət açılır.

L.Nikolayev bir müəllim kimi böyük şöhrət qazanmışdır. 1909-cu ildən o, Peterburq Konservatoriyasında fortepiano və bəstəkarlıq fənnləri üzdə dərs deməyə başlamışdır və dərs dediyi illər ərzində bir sıra sonradan məşhur musiqiçilər yetişdirmişdir. Onların sırasında M.Brenner, V.Sofronitski, D.Şostakoviç, M.Yudina, P.Serebyakov, N.Perelman, İ.Şvarts, K.Şmidt və digərlərinin adlarını sadalamaq olar.

Burada onun sinfinin parlaq nümayəndəsi Mayor Brennerin yetişdirdiyi tələbələrin Azərbaycan musiqi mədəniyyətində nüfuzu vurğulanır. Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının fortepiano ixtisası üzrə müəllim vəzifəsində çalışdığı müddətdə Brenner yüzdən çox gənc pianoçu yetişdirmişdir. Onların arasında Azərbaycanın görkəmli pianoçuları: Z.Adıgözəlzadə, O.Abasquliyev, T.Seyidov, F.Bədəlbəyli, A.Vəkilova, V.Rəsulova və bir çox başqa musiqiçiləri qeyd etmək olar. Hazırki məqalədə milli fortepiano ifaçılıq sənətinin tanınmış simalarından Zöhrab Adıgözəlzadə və Fərhad Bədəlbəylinin yaradıcılığına nəzər yetirilir.

Zöhrab Adıgözəlzadə uzun illər Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında professor vəzifəsində çalışmışdır. Onun sinfində bir sıra istedadlı pianoçular təhsil almışdır. Professor Z.Adıgözəlzadənin musiqi fəaliyyəti çoxsahəli olaraq, Azərbaycan ifaçılıq mədəniyyətinin inkişafına misilsiz kömək etmişdir.

Brennerin istedadlı tələbələri arasında Azərbaycan fortepiano ifaçılıq mədəniyyəti sahəsində xüsusi əhəmiyyət kəsb edən professor Fərhad Bədəlbəylinin adını çəkmək olar. O, çox gənc yaşlarından Beynəlxalq səhnədə nailiyyətlər əldə etmişdir və azərbaycanlı pianoçular arasında ilk Beynəlxalq müsabiqələr laureatıdır.

Görkəmli pedaqoq L.Nikolayevin ənənələrini davam etdirən və öz pedaqoji fəaliyyəti ilə Azərbaycan fortepiano ifaçılığının inkişafında mühüm iz qoymuş M.Brennerin sinfinin nümayəndələri həm Azərbaycanda, həm ölkə hüdudlarını aşaraq nüfuz qazanmış pianoçular olmuşdur.

Açar sözlər: Azərbaycan fortepiano ifaçılığı, Leonid Nikolayev, Mayor Brenner, Zöhrab Adıgözəlzadə, Fərhad Bədəlbəyli.

СУЛТАНОВА Севиндж
БМА им. У.Гаджибейли
доцент кафедры «Методики и
специальной педагогической подготовки»,
преподаватель средней музыкальной Школы-студии БМА

ВАЖНАЯ РОЛЬ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ПИАНИСТА-ПЕДАГОГА ЛЕОНИДА НИКОЛАЕВА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

(на примере ярких представителей класса М.Бреннера – З.Адигезалзаде и Ф.Бадалбейли)

Резюме

В представленной статье рассматривается влияние выдающегося пианиста, педагога, композитора Леонида Николаева на азербайджанскую фортепианную исполнительскую школу.

Л.Николаев получил наибольшую известность как педагог. С 1909 года он начал преподавать фортепиано и композицию в Петербургской консерватории и за годы преподавания воспитал впоследствии ряд известных музыкантов. Среди них можно назвать М.Бреннера, В.Софроницкого, Д.Шостаковича, М.Юдину, П.Серебякова, Н.Перельмана, И.Шварца, К.Шмидта и других.

Здесь также подчеркивается значение в азербайджанской музыкальной культуре воспитанников Майора Бреннера – яркого представителя класса Л.Николаева. За время работы преподавателем по классу фортепиано в Азербайджанской государственной консерватории имени Узеира Гаджибекова Бреннер воспитал более ста молодых пианистов. Среди них можно отметить таких выдающихся пианистов Азер-байджана, как: З.Адыгезалзаде, О.Абасгулиев, Т.Сеидов, Ф.Бадалбейли, А.Вакилова, В.Расулова и других музыкантов. В настоящей статье рассматривается творчество Зохраба Адигезалзаде и Фархада Бадалбейли – одних из известных деятелей отечественного фортепианного исполнительского искусства.

Зохраб Адыгезалзаде долгие годы работал профессором Азербайджанской государственной консерватории. В его классе обучалось множество талантливых пианистов. Музыкальная деятельность профессора З.Адигезалзаде во многих областях внесла свой вклад в развитие азербайджанской исполнительской культуры.

Среди талантливых учеников Бреннера можно отметить имя профессора Фархада Бадалбейли, имеющего особое значение в области азербайджанской фортепианной исполнительской культуры. Он добился больших успехов на международной арене с самого раннего возраста и является первым лауреатом международных конкурсов среди азербайджанских пианистов.

Представители класса М.Бреннера, продолжившего традиции выдающегося педагога Л.Николаева и своей педагогической деятельностью оставившего важный след в развитии азербайджанского фортепианного исполнительства, стали пианистами, получившими признание, как в Азербайджане, так и за пределами страны.

***Ключевые слова*:** азербайджанское фортепианное исполнительсво, Леонид Николаев, Майор Бреннер, Зохраб Адигезалзаде, Фархад Бадалбейли.

SULTANOVA Sevinj
BMA named after U.Hajibeyli
Associate Professor of the Department of Methodology and
special pedagogical training",
teacher of the BMA secondary music school-studio

THE IMPORTANT ROLE OF THE PROMINENT PIANIST-EDUCATOR LEONID NIKOLAYEV SCHOOL IN AZERBAIJAN PIANO PERFORMANCE

(In the example of Z. Adigozelzadeh and F. Badalbayli, the brilliant representatives of M. Brenner's class)

Summary

The presented article discusses the influence of the outstanding pianist, pedagogue, composer Leonid Nikolayev on the Azerbaijani piano performance school.

L.Nikolayev gained great fame as a teacher. From 1909, he began to teach piano and composition at the Petersburg Conservatory, and during the years he taught, he trained a number of later famous musicians. M.Brenner, V.Sofronitsky, D.Shostakovich, M.Yudina, P.Serebyakov, N.Perelman, I.Schwartz, K.Schmidt and others can be listed among them.

Here, the reputation of the students trained by Major Brenner, a bright representative of his class, in Azerbaijani musical culture is emphasized. During his tenure as a piano teacher at Uzeyir Hajibeyov Azerbaijan State Conservatory, Brenner trained more than a hundred young pianists. Among them, prominent pianists of Azerbaijan: Z.Adigozalzadeh, O.Abasguliyev, T.Seyidov, F.Badalbayli, A.Vakilova, V.Rasulova and many other musicians can be mentioned. The present article examines the creativity of Zohrab Adigozelzadeh and Farhad Badalbayli, one of the well-known figures of the national piano performance art.

Zohrab Adigozalzadeh worked as a professor at the Azerbaijan State Conservatory for many years. A number of talented pianists studied in his class. Professor Z.Adigozelzadeh's musical activity in many fields has contributed to the development of Azerbaijani performance culture.

Among the talented students of Brenner, one can mention the name of professor Farhad Badalbayli, who is of special importance in the field of Azerbaijani piano performance culture. He achieved achievements on the international stage from a very young age and is the first laureate of international competitions among Azerbaijani pianists.

The representatives of M.Brenner's class, who continued the traditions of the outstanding teacher L.Nikolayev and left an important mark in the development of Azerbaijani piano performance with his pedagogical activity, became pianists who gained influence both in Azerbaijan and beyond the borders of the country.

Key words: Azerbaijani piano performance, Leonid Nikolayev, Major Brenner, Zohrab Adigozelzadeh, Farhad Badalbayli.

TƏHMİRAZQIZI Səadət
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru.
Əməkdar mədəniyyət işçisi
"Qızıl qələm", "Məhsəti Gəncəvi"
və "Gənclər" mülafatlarının laureatı
Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin
Mədəniyyət üzrə Elmi Metodiki və İxtisasartırma Mərkəzi

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA NAZİM HİKMƏT POEZİYASI

Türk dünyası və XX əsr dünya ədəbiyyatının ən möhtəşəm simalarından biri olan Nazim Hikmət (1902-1963) ötən əsrin böyük şairi və dramaturqu kimi öz əsərlərində insanların zəngin daxili dünyasını, həyatın mürəkkəbliyini, dünyanın təzadlarını əks etdirmişdir. Nazim Hikmət poeziyası bu və ya digər humanist və mübarizə əzmi aşılayan cəhətləri ilə daim incəsənət xadimlərinin diqqətini cəlb edib. Rejissorlar onun ssenarisi əsasında filmlər çəkib, rəssamlar Nazim Hikmət poeziyasının personajlarını öz fırçaları ilə sənət əsərinə çevirib, bəstəkarlar isə onun şeirlərini musiqidə təcəssüm etdiriblər. Bu mənada Azərbaycanın görkəmli incəsənət xadimləri Nazim Hikmət dünyasından bəhrələnərək sənət əsərləri yaradıblar. Bu əsərlərin əsas qayəsində şairin poeziyası ilə yanaşı sənətkarların onunla şəxsi dostluq münasibətləri də mühüm yer tutur.

Azərbaycan bəstəkarlarından Qara Qarayev, Niyazi, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Arif Məlikov və digər görkəmli sənətkarların Nazim Hikmətlə olan dostluq münasibətləri onların yaradıcılığında da öz əksini tapıb. Böyük sənətkarın ssenarisi əsasında çəkilən "Bir məhəlləli iki oğlan" filminə musiqini dahi bəstəkar Qara Qarayev bəstələmişdir. Şərq ölkələrindən birində sadə adamların sülh və istiqlaliyyət uğurunda mübarizəsindən bəhs edən bu filmin musiqisinə görə 1957-ci ildə Moskvada I Ümumittifaq Film Festivalında Qara Qarayevə mükafat verilmişdir. Filmdəki musiqi epizodları çox rəngarəngdir. Həlimənin lirik, yaddaqalan mövzusu, Əhmədin mahnısı, rəqs səhnəsi və b. Burada bir haşiyə apararaq onu qeyd edək ki, filmdə Həlimə rolunun ifaçısı Rusiyanın əməkdar artisti, əslən Şimali Qafqazdan olan aktrisa Tamara Kokova olmuşdur. Nazim Hikmətin ssenarisi əsasında çəkilən "Bir məhəlləli iki oğlan" filmindən sonra Azərbaycan musiqili teatr sənəti Nazim Hikmətin süjeti əsasında möhtəşəm bir səhnə əsəri ilə zənginləşir. Bu gənc bəstəkar Arif Məlikovun 1961-ci ildə səhnəyə qoyulan "Məhəbbət əfsanəsi" baleti olur. Baletin əsasında 1969-cu ildə rejissor Yuri Qriqoroviç eyniadlı film-balet çəkmişdir.

Nazim Hikmətin "Məhəbbət əfsanəsi" pyesi rus dilində 1952-ci ildə "Novıy mir" jurnalının dekabr nömrəsində dərc olunmuşdur. İnternet saytlarının birində maraqlı bir məlumatla qarşılaşdıq. Həmin məlumatda deyilir: *"Pyesin 1950-ci ildə şairin yoldaşları tərəfindən Fransadan Moskvaya göndərilmiş nüsxəsində belə bir sərlövhə var: "Dramatik poema, kinossenari və ya opera librettosu".*

Nazim Hikmət bu pyesi yazarkən məşhur "Fərhad və Şirin" rəvayətinin türk variantından istifadə etmişdir. Belə ki, bu variantda Şirin hökmdar deyil. Arzen şəhərinin şahı olan Məhmənabanunun bacı-sıdır. Təbiidir ki, Nazim Hikmət burada üç əsas iştirakçıdan başqa fabulada bir sıra yeniliklər etmişdir. Məsələn: Şirinin xəstələnməsi, Naməlum adamın gəlişi və şərtlərini irəli sürməsi, Məhmənabanunun gözəlliyini qurban verməsi. Buradakı mürəkkəb xarakterlər, sevmək və mübarizə aparmaq və başlıcası Nazim Hikmətin öz təbirincə desək – "insan məhəbbətinin ən yüksək təzahürünü-vətənə və xalqa məhəbbətini təsvir etmək".

Nazim Hikmət bu pyesini hələ Bursada həbsxanada olarkən düşünmüş, 1948-ci ildə tamamlamışdır. Türk dilində olan orjinalda bu pyes "Fərhad, Şirin, Məhmənabanu və Dəmir dağın suyu" adlanırdı. "Məhəbbət əfsanəsi" başlığı isə əsərin rus dilinə tərcüməsindən sonra yaranmışdı.

2023-cü ilin sentyabrında "Məhəbbət əfsanəsi" baleti ilə dünyada şöhrət qazanan bəstəkar Arif Məlikovun anadan olmasının 90 illiyi, "Məhəbbət əfsanəsi" baletinin 62 illiyi tamam oldu. Baletin yaradılması ideyası Arif Məlikova müəllimi Qara Qarayev tərəfindən verilmişdi. Qara Qarayev öz tələbəsinə baletin librettosunu verir. Burada verilən yüksək motivlər gənc, 27 yaşlı bəstəkarı özünə cəlb edir. Həmin dövrdə Nazim Hikmət keçmiş Sovetlər məkanında mühacirətdə idi, çox tez-tez Bakıya gəlir və Rəsul Rza, Bülbül, Sabit Rəhman kimi şəxsiyyətlərlə görüşürdü. Nazim Hikmətin Arif Məlikovla şəxsən görüşməsi isə sonralar

böyük dostluğa çevrildi. "Məhəbbət əfsanəsi" isə beş böyük şəxsiyyətin – libretto müəllifi Nazim Hikmət, bəstəkar Arif Məlikov, premyerası Leninqradda-indiki Sankt-Peterburqda keçirilən əsərin dirijoru Niyazi, baletə quruluş verən Yuri Qriqoroviç və rəssamı S.Virsaladzenin sıx yaradıcılıq əməkdaşlığının bəhrəsi kimi tarixə düşdü. Baletin premyerasından sonra Nazim Hikmət müxbirlərə verdiyi müsahibələrində əsərin müasir ruhunu ilk növbədə vurğuladı. Dmitri Şostokoviç "Məhəbbət əfsanəsi"nin profesionallığını musiqi dramaturgiyasının özəlliyini xüsusi qeyd edərək, onu sovet xoreoqrafiyasında böyük hadisə kimi dəyərləndirdi. Dahi bəstəkar bu baletin ssenari müəllifi Nazim Hikmət haqqında isə belə bir fikri vurğulayır: *"Böyük humanist səslənməyə qadir bir əsər yaranmışdır. Ssenari müəllifi Nazim Hikmətin burada böyük rolu vardır. O, böyük şair, təcrübəli dramaturq olub, musiqi tamaşasının təbiətini çox yaxşı hiss edir".*

"Məhəbbət əfsanəsi" Böyük Teatrda, eləcədə bir çox Avropa ölkələrində, Türkiyədə teatrlarda tamaşaya qoyulmuş, beynəlxalq festivalların proqramına daxil edilmiş, 1982-ci ildə İstanbul festivalında nümayiş etdirilmişdir. Böyük Teatrın ifasında "Məhəbbət əfsanəsi"nin Nyu-Yorkda nümayişindən sonra, Amerikada nəşr olunan "Nyu-York Tayms" qəzeti yazırdı: ""Məhəbbət əfsanəsi" baletinin Amerika premyerası, şübhəsiz ki, ədəbi, musiqili və xoreoqrafik planda üzvi surətdə birləşən poetik bir tamaşadır". Beləliklə, baletin ədəbi xüsusiyyətlərinin bu resenziyada ilk olaraq vurğulanması aydın görünür.

Baletin yazılması prosesində Arif Məlikovun Nazim Hikmətlə böyük dostluğu yaranmışdı. Nazim Hikmət Arif Məlikova öz şəkillərini, kitablarını verərək avtoqraflarını qeyd edirdi. Həmin avtoqraflardan bir neçəsini misal gətirək: "Oğlum, inanıram ki, sənin qəlbin dünya musiqi xəzinəsində iz qoyacaq". Digər bir avtoqrafda isə Nazim Hikmət belə yazır: "Övladım, qoy sənin qəlbində həmişə şənlik, sevinc olsun".

Arif Məlikov böyük ustadla görüşlərinin həmişə uzunmüddətli, dolğun və maraqlı keçdiyini qeyd edirdi. Bəstəkarın dediyinə görə, Nazim Hikmət türk xalq musiqisini dinləməyi çox sevirdi və dinlədikdən sonra xalq musiqisi ətrafında müşahidə apararaq, onun intonasiya, ritmik özəlliklərindən ətraflı söz açırdı. Arif Məlikovun dediklərinə görə, Nazim Hikmət şərq musiqisini geniş və məhsuldar xam torpağa bənzədirdi. O, dünya professional musiqisinin tezliklə şərqə doğru üz çevirəcəyinə və bu musiqidən çox şeyi əxz edəcəyinə ümid bəsləyirdi.

Nazim Hikmət həyatı boyu mübariz insan olmuşdur. Çox maraqlıdır ki, "Məhəbbət əfsanəsi" baletinin ssenarisi də elə bu mübarizə üzərində qurulur. Balet məlum olduğu kimi kuliminasiyadan başlanır. Məhmənabanunun bacısı üçün öz gözəlliyini qurban verməsi mənəvi igidliyi elə insanın öz-özü ilə mübarizəsi mənasını verir. Baletdəki maraqlı obrazlardan biri olan naməlum şəxs-rəmzi məna daşıyır. Nazim Hikmətin dramında o, Dərviş kimi göstərilir, bu, müdrikliyin təcəssümüdür, eyni zamanda hadisələrin gedişatını öncədən müəyyənləşdirir.

Nazim Hikmətin yaradıcılığı Arif Məlikovun yaradıcılığının sonrakı dövrlərində də bəstəkarı özünə cəlb edir. Məlum olduğu kimi bəstəkar Arif Məlikov Nazim Hikmətin "Yusif və Züleyxa" pyesi əsasında balet üzərində işləmişdir. Musiqişünas Nelli Ələkbərova Arif Məlikov haqqında monoqrafiyasında qeyd edir ki, bəstəkar bu baletin librettosu üzərində özü işləyib və xoreoqraf kimi yenə Y.Qriqoroviçi nəzərdə tutmuşdur.

Bəstəkar artıq "Məhəbbət əfsanəsi"dən bir il sonra 1962-ci ildə Nazim Hikmətin sözlərinə birinci vokal silsiləni bəstələyir. Əsər həmin ildə Bakıda ifa edilir və 1967 və 1987-ci illərdə Moskvada nəşr olunur. İkinci romans silsiləsi 1984-cü ildə yaranıb. Həmin ildə Bakıda və Moskvada ifa edilmişdir. İkinci vokal silsilənin poetik mətnini Nazim Hikmətin həbsxanada yazdığı şeirlər təşkil edir. "Sən", "Laylay", "Təəssürat", "Mən əzizimi röyada gördüm". Şeirlərin mətni rus dilindədir. Silsilə boyu sevgi mövzusu qırmızı xətlə keçir. Romansların başlıca xüsusiyyəti melodik rəsmin incəliyi, harmoniyaların zərifliyidir. Bəzi məqamlarda impressionist bəstəkarların vokal lirikasına yaxınlıq görünür. Şeirlərdə məhz Nazim Hikmət poeziyasına xas olan psixolojilik, romantiklik əks olunur. Silsiləyə daxil olan şeirlərin başlıca xüsusiyyəti burada kədər, tənhalıq hissinin əks olunmasıdır. Maraqlıdır ki, Arif Məlikov hər romansı vokal poema kimi şərh edir, musiqi intonasiyası nitq intonasiyası ilə üzvi surətdə qovuşur. Nazim Hikmətin şeirləri sərbəst vəzndədir, bu şeirlərdə deklomasiyalıq verilir. Bəstəkarın birinci vokal silsiləsi tenor və fortepiano müşayiəti üçün nəzərdə tutulmuşdur, ikinci redaktə isə səs və kamança orkestrinin müşayiəti üçün işlənmişdir. Birinci vokal silsiləsinin ilk ifaçısı Rauf Atakişiyev olmuş, sonralar Fidan Qasımovanın da repertuarına da daxil edilmişdir.

Arif Məlikovun Nazim Hikmətin sözlərinə ikinci vokal silsiləsi ilk dəfə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının plenumunun konsertlərində solist F.İbrahimovanın ifasında səslənmişdir. Silsilə bəstəkarın hə-

yat yoldaşına həsr olunmuşdur. 1986-cı ildə əsər Azərbaycan Respublikasının dövlət mükafatına layiq görülmüşdür. Bu silsilədəki "Mən yenə də dözülməz oldum", "Yenə də səni düşünürəm" kimi romanslarda qəmginlik duyğusu tərənnüm olunur. İkinci silsilədə şəxsi dram motivləri ictimai-fəlsəfi motivlərlə uzlaşır. Nazim Hikmət şeirlərinin ardıcıl düzülüşü də maraq oyadır. Belə ki, silsilə "Mavi gözlü div" romansı ilə açılır. İkinci romans "Mən yenə də dözülməz oldum" özündə romans-elegiya xüsusiyyətləri daşıyır. Silsilənin üçüncü romansı "Durun, lütf edin!" lirik mövzudadır. Bu romans Nazim Hikmət poeziyasına xas əsil səmimi lirikadır. Silsilənin dördüncü romansı "Yenə də səni düşünürəm" adlanır.

Arif Məlikovun 2003-cü ildə səslənən Ümummilli Lider Heydər Əliyevin xatirəsinə həsr etdiyi VIII – "Əbədiyyət" simfoniyasında Nazim Hikmətin şeirləri istifadə olunmuşdur. Vokal musiqinin istifadə edildiyi bu üç bölümdən ibarət simfoniyada Nazim Hikmətin sözlərinə yazılmış hissələri müğənni Rəşidə Behbudova ifa etmişdir.

Həyatını yana-yana qaranlıq günlərinin aydınlığa çıxması ümidi ilə yaşayan Nazim Hikmət öz sağlığında ölümsüzlük qazanan insanlardandır. Buna əbədiyaşarlıq da demək olar. Sözü ilə, müdrik kəlamları, fəlsəfi düşüncələri ilə əbədi ömür yaşayan Nazim Hikmət poeziyası musiqi dünyasını da rövnəqləndirib. Xüsusən Azərbaycan bəstəkarları ilə olan səmimi münasibəti Türkiyə-Azərbaycan dostluğunun təməllərindən sayıla bilər. Məhz bu dostluq təməlləri üzərində qurulan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Firəngiz Əlizadə də Nazim Hikmət yaradıcılığına olan sevgisini öz musiqisi ilə ifadə edib. Bu sevgi bəstəkarın ölümsüz şair Nazim Hikmətin şeirləri əsasında qələmə aldığı "Ölümsüzlüyə səyahət" oratoriyasında öz əksini tapıb.

Bəstəkar 1999-cu ildə İsveçrədə olarkən ona Avropanın ən məşhur Luserna festivalında iştirak etməsi təklif olunur. Bu təklifi qəbul edən Firəngiz Əlizadəyə festival üçün bir neçə əsər də sifariş edilir. Həmin sifarişə əsasən bəstəkara bir neçə mövzu təqdim edir ki, onlardan biri də Nazim Hikmətin şeirləri əsasında oratoriya idi. Beləliklə, Firəngiz Əlizadənin musiqisi ilə Nazim Hikmət poeziyası qovuşaraq möhtəşəm bir əsər yarandı. Oratoriya ilk dəfə 1999-cu il avqustun 21-də Lüterne festrivalında ifa edildi. "Ölümsüzlüyə səyahət"in ifaçıları İsveçin ən yaxşı musiqi qrupları olduğunu mütləq qeyd etməliyik. "Basel Madriqalisten" və "la strim pellata-Bern". Təqdimatdan əvvəl adı çəkilən musiqi qrupları və Münhendən çağırılmış bariton Tomans Brunsla birgə çoxlu məşqlər edilmişdi. Bəstəkarın qeyd etdiyinə görə peşəkar musiqiçilərlə iş prosesi nə qədər rahat və maraqlı olsa da bəzi çətinliklər də az olmayıb. Təbii ki, özünə güvənən bəstəkar bütün bu çətinliklərin də öhdəsindən gələrək öz düşündüklərini musiqidə təcəssüm etdirərək oratoriyanı ərsəyə gətirir. Nəhayət, gözlənilən gün – 1999-cu ilin avqust ayında bütün ölkənin diqqətini çəkən möhtəşəm festival Luserna şəhərində başladı.

Firəngiz Əlizadənin Nazim Hikmət poeziyasına və türk dünyasına sevgisinin ən mühüm təzahürü "Ölümsüzlüyə səyahət" oratoriyasının mətninin türk dilində ifasıdır. Bəstəkarın söylədiyinə görə bu məsələ də orada çox müzakirə edilib ki, mətn alman dilinə tərcümə olunsun, xor və solistlər də məhz alman dilində oxusunlar. Firəngiz xanım isə "Nazim Hikmət öz dilində oxunacaq – deyərək israr etmiş, solistin və xorun partiyası məhz türk dilində oxunub. Şeirlərin alman dilinə tərcüməsi tamaşaçılara mətni izləməyə və anlamağa kömək edən festival bukletində verilmişdir. Etiraf etməliyik ki, bu əsərin uzaq qərb ölkəsində türk dilində səslənməsi bəstəkarın türk dünyasına olan böyük sevgisinin ifadəsidir. Sanki bu sevgini Firəngiz xanım öz musiqisi ilə bütün insanların ruhuna hopdurараq əsəri dinləyənlərin hislərini, duyğularını məhz bir məcraya yönəldir. Ölümsüzlüyün əsas qayəsi sevgidir, həyata, vətənə, torpağa olan sonsuz sevgi.

Firəngiz Əlizadənin "Ölümsüzlüyə səyahət" oratoriyası bəstəkarın digər uğurlu əsərləri kimi Bakıda və Almaniyanın şəhərlərində dəfələrlə səslənib.

Firəngiz Əlizadənin mjusiqisinin səsləndiyi ölkələrin adını sadalasaq yer kürəsini əhatə edən bir çələng alınar. Bəstəkarın əsərləri dünyanın görkəmli kollektivlərinin və ifaçılarının repertuarını bəzəyib, musiqi biliciləri və geniş auditoriyası tərəfindən böyük heyranlıqla qarşılanıb. 1999-cu ilin avqust tarixi təkcə bəstəkarın yaradıcılıq irsində önəmli bir tarix kimi qalmayıb, həm də xalqımızın mədəniyyət salnaməsinə peşəkar musiqinin yüksək ustadlığının təzahür amili kimi daxil olub. Bu mənada Firəngiz xanımın nazim Hikmət poeziyasından rişələnən "Ölümsüzlüyə səyahət" əsəri musiqi tarixində də ölməz bir əsər kimi qalacaq. Bu da bir tarixi faktdır ki, 30 ildən çox müddət ərzində keçirilən Lütern Festivalında ilk dəfə azərbaycanlı bəstəkar iştirak edib. Onu da qeyd edək ki, Firəngiz xanım bu festivala əsas bəstəkar kimi dəvət olunmuşdu. Elə ona görə də bəstəkarın yaradıcılığına maraq çox böyük idi. Hələ festivaldan əvvəl isveçrəli fotorepartyor Azərbaycana gəlmiş və bəstəkarla bağlı reportajlar hazırlamışdır. İsveçrə qəzet və jurnallarında

Şərq və Qərb musiqi mədəniyyəti sintezinə nail olan Firəngiz Əlizadə, onun özünəməxsus yaradıcılığı və qeyri-adi istedadı barədə məqalələr dərc edilmişdir. Odur ki, festivalda onun əsərləri müvəffəqiyyətlə qarşılanır. "Ölümsüzlüyə səyahət" oratoriyası isə xüsusi marağa səbəb olur. Çünki mövzu dairəsi, əsərin səslənmə günü Türkiyədə baş verən faciəvi hadisə sanki tamaşaçıların ruhunu son dərəcə həzin hislərə köklədi. Burada Nazim Hikmətin hikmətli poeziyası ilə Firəngiz Əlizadə musiqisinin vəhdəti çox əhəmiyyətlidir. Odur ki, bu vəhdət tamaşaçıları əsərə heyran etdi. Lütern Festivalında iştirak edən dünya bəstəkarları Firəngiz Əlizadə musiqisinə və "Ölümsüzlüyə səyahət" əsərinə çox yüksək qiymət vermişlər.

Bu məlumatdan bəlli olur ki, bəstəkar Nazim Hikmət poeziyası ilə bir müddət dərindən maraqlanıb və sonra da bu möhtəşəm əsəri yaradıb. Belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, Nazim Hikmət poeziyası Firəngiz xanım Türkiyə fəaliyyətində sanki ona mənəvi dayaq olub. Bəstəkar bu poeziyadan ilhamlanaraq özündə daha böyük güc toplayıb, əcnəbi musiqiçilərə də türk dünyasını məhz Nazim Hikmət şeiriyyatı ilə tanıtmağa və hətta sevdirməyə müvəffəq olub. Amma, bir daha ona təəssüf edirik ki, hələ də bu əsər şairin doğma vətənində ifa edilməyib. Əminik ki, belə olsa həm şairin ruhu şad olar, həm də bəstəkar bu təəssüf hissindən qurtular. Çünki o, hələ də Nazim Hikmət yaradıcılığını onun öz ölkəsində qadağan edənləri günahkar sayır, hətta hərdən özünü də təqsirləndirir. Beləliklə, Firəngiz Əlizadənin musiqi dünyasında Nazim Hikmət poeziyası mühüm yer tutur və bu əsər bəstəkarın Türkyədəki fəaliyyətinin mühüm mərhələsini təşkil edir.

Oratoriya Bakıda 26 may 2003-cü ildə Firəngiz Əlizadənin müəllif konsertində səslənmişdir. Əsəri Ü.Hacıbəyli adına Dövlət simfonik orkestri (dirijor Rauf Abdullyev) və Gülbacı İmanovanın rəhbərlik etdiyi Dövlət xor kapellası ifa etmişdir.

Nazim Hikmətin poeziyası Azərbaycan xor musiqisinin görkəmli nümayəndəsi Cahangir Cahangirovun yaradıcılığında da öz təcəssümünü tapmışdır. Bu, bəstəkarın "Kərəm kimi" və "Yanmamış papiros" xor miniatürləridir. Bu iki miniatürü Cahangir Cahangirov XX əsrin 60-cı illərində bəstələmişdir və hər iki xor qarışıq tərkib, a kapella üçün nəzərdə tutulmuşdur. Hər iki şeir Nazim Hikmətin XX əsrin 30-cu illərində yazdığı (1930) şeirlərə aiddir. Şairin "Kərəm kimi" şeirindən "Mən yanmasam, sən yanmasan, biz yanmasaq, nasıl çıxar qaranlıqlar aydınlığa" misrası onun bir növ "yaradıcılıq emblemi"dir. Cahangir Cahangirov dörd səsli xor miniatüründə bu fəlsəfi misraları xorun ifasında qabartmaq üçün onu marş tempində verir. İkinci xor miniatürü – "Yanmamış papiros" da fəlsəfi məzmun daşıyır. Şeirdəki metaforalar bir qədər bədbinlik duyğusu, sərbəst ritmik maneralar Cahangir Cahangirovun özünəməxsus yazı dəstixətti ilə, xor deklamasiyası ilə üzvi surətdə qovuşur. Beləliklə hər iki xor miniatürü dərin emosional məzmunu baxımından bir növ xor poemasına çevrilir. Hər iki miniatürdə soprano, alt və tenor, basların özünəməxsus dialoqu yaranır, bəzən polifonik üsullar tətbiq edilir. Bu xor miniatürləri Cahangir Cahangirovun Nazim Hikmət şeirlərinin ritmikasını dərindən duyduğunu təsdiqləyir. Miniatürlərdə sanki xor danışır, dialoqa daxil olur.

Nəhayət, Nazim Hikmətin sözlərinə yazılmış bir əsəri də qeyd etmək istərdik. Bu Qara Qarayevin tələbəsi olmuş Nərgiz Şəfiyevanın Nazim Hikmətin "Oystraxa məktubum" şeiri əsasında bəstələdiyi vokal "Dialoq" əsəridir. Əsər tenor və soprano üçün (fortepiano müşayiəti ilə) nəzərdə tutulmuşdur. Nazim Hikmətin bu şeiri 1957-ci ildə yazılmışdır. Lirik-sentimental məzmunlu bu şeirdə görkəmli rus-sovet violin ifaçısı David Oystraxın heyratamiz çalğısını dinləyən bir qadının hissləri çalğıçıya ünvanladığı məktubda açılır. Şeirdə yeni yollar açmış türk dünyasının böyük şairi Nazim Hikmət poeziyası və Azərbaycan musiqisində onun poeziyasının təcəssümü çox əhatəli və geniş bir mövzudur. Bu mövzu bitib tükənən deyil və kiçik bir çıxış çərçivəsində mövzunun tam, dolğun şəkildə işıqlandırılması əlbəttə, qeyri-mümkündür. Şairin poeziyası türk bəstəkarlarının yaradıcılığında da öz təcəssümünü tapmışdır. XXI əsrin ən parlaq musiqiçilərindən biri olan türk pianoşusu və bəstəkarı Fazil Sayın şairin sözlərinə bəstələdiyi monumental "Nazim" oratoriyası buna nümunədir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yetişən gənc nəslinin yeni yaradıcılıq əsərlərində Nazim Hikmət poeziyasının özünə geniş yer tapacağına inanırıq.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abdullayeva A.K. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı - II hissə. Bakı, Adiloğlu, 2009, 212 s.
2. Alekberova N.A. Arif Melikov, Baku, İşıq 1988, 176 ,
3. Anar . Kərəm kimi, Anar. Dünya bir pəncərədir Bakı Gənclik 1986, s. 277-291.
4. Кашкай Х.М. Азегбайджанский балетный театр. М.:Советский композитор,1987, 128 с.

5. Nazim Hikmət. Seçilmiş əsərləri, Bakı, Şərq-Qərb, 2006, 496 s.
6. Xikmet N. "Za sovetskoe iskusstvo" qəzeti, 1961, 4 aprel.
7. Şostokoviç D.D. Neskolko slov o balete. Qaz. "Za sovetskoe iskusstva". L. 1961, 4 aprelya.
8. "Nyu-York Tayms" qəzeti, 1979, 23 avqust.

Saytoqrafiya

9. "Məhəbbət əfsanəsi" – az.m.wikipedia.orq.

Xülasə

Türk dünyasının böyük şairi Nazım Hikmətin poeziyası daim insanların mənəvi zənginliyinə təkan verib, onları həyatda daha mübariz olmağa səsləyib. Bu da Nazım Hikmətin enişli-yoxuşlu həyatın çətinliklərinə sinə gərərək həyatla apardığı mübarizəsinin nə zamansa haqqın ədaləti ilə nəticələnəcəyinə bəslədiyi ümidin təzahürüdür. Onu öz dövründə başa düşənlər az olsa da indi bütün türk dünyası Nazım Hikmətin poeziyasını oxuyaraq onun haqlı mübarizəsindən örnək götürürlər.

Bu böyük şairin söz dünyasını, onun sənətini dəyərləndirən Azəörbaycan bəstəkarı vaxtilə həm onunla dostuq etmiş, həm də onun şeir, sənət dünyasını musiqiyə gətirmişlər.

Nazım Hikmətlə ilk yaradıcılıq münasibətində olan dünya şphrətli bəstəkarımız Qara Qarayev olub. Bu mənada bəstəkarın Nazım Hikmətin ssenarisi əsasında çəkilən "Bir məhəlləli iki oğlan" kinofilminə musiqisi ilk və ən gözəl nümunədir. Hətta. Bu filmin musiqisinə görə 1957-ci ildə film yüksək mükafata da layiq görülüb.

Nazım Hikmətlə Qara Qarayevin dostluq və yaradıcılıq münasibəti daha bir böhtəşəm əsərin yaranmasına da səbəb olur. Belə ki, Qara Qarayev Nazım Hikmətin "Məhəbbət əfsanəsi" pyesinin librettosunu öz tələbəsi Arif Məlikova təqdim edir. Gənc bəstəkar Arif Məlikovun yaradıcılığında bu əsər mühüm bir uğura səbəb olur. 1962-ci ildə bəstəkarın "Məhəbbət əfsanəsi" baleti Marinski teatrında müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulur. Bu əsər Arif Məlikov və Nazım Hikmət dostluğunun da təməli olub. Çünki dəfələrlə onların şəxsi görüşləri haqqında Arif Məlikov öz xatirələrini söyləyib.

Arif Məlikovun Nazım Hikmətin şeirləri əsasında iki vokal məcmuəsi də var ki, bunlar da Azərbaycan musiqi xəzinəsinin dəyərli sənət incisidir.

Nazım Hikmət poeziyasına unudulmaz bəstəkarımız Arif Məlikov yaradıcılığının ən kamil dövrlərində də müraciət edib. Onun Ulu öndərimiz Heydər Əliyevə həsr etdiyi 8-ci "Əbədiyyət" simfoniyasında şairin şeirlərindən istifadə olunub.

Azərbaycanın daha bir görkəmli bəstəkarı Cahangir Cahangirov da Nazım Hikmətin şeirləri əsasında "Kərəm kimi" və "Yanmamış papiros" xor əsərlərini qələmə alıb.

Bəstəkar-musiqişünas Nərgiz Şəfiyevanın da səs və fortepiano üçün "Dialoq" əsəri Nazım Hikmətin sözlərunədir.

Nazım Hikmət daim haqqın, ədalətin tərəfdarı olaraq məhz bu amalla sağlığında özünə əbədiyyət qazanan sənətkarlardandır. Görkəmli bəstəkarımız, Xalq artisti, professor, dünya musiqiçiləri arasında yüksək nüfuzu olan Firəngiz Əlizadənin şairin şeirlərindən ibarət "Ölümsüzlüyə səyahət" oratoriyası da bir daha şairin ölümsüzlüyünün musiqi təcəssümüdür. Bu əsər 1999-cu ildə dünyada məşhur olan "Lüserna" festivalında səslənərək ən mötəbər dünya musiqiçilərinin də böyük marağına səbəb olub. Əsərin ifası zamanı musiqiçilərin şeirlərin alman diinə tərcümə olunaraq oxunmasını təklif edərkən bəstəkar – Nazım Hikmət öz dilində oxunacaq" – deyərək buna etirazını bildirir və belə də our. Xor və solistlər Nazım Hikmətin şeirlərini türk diində ifa edirlər. Bu da Nazim Hikmətin ölümsüzlüyünə daha bir nümunədir.

Təqdim olunan məqalədə Nazım Hikmət poeziyasının Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığındakı mövqeyi daha geniş şəkildə adı çəkilən əsərlərin təhlili ilə verilib.

***Açar sözlər*:** poeziya, türk dünyası, bəstəkar, balet, oratoriya, görkəmli, təzahür, ifa, sənətkar.

ТАХМИРАЗГЫЗЫ Саадат
доктор философии по искусствоведению,
заслуженный работник культуры,
лауреат премий "Гызыл гелем", "Мехсети Гянджеви" и "Гянджляр",
Центр по Научно-методической работе и повышения квалификации
Министерства Культуры Азербайджанской Республики

ПОЭЗИЯ НАЗЫМА ХИКМЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

Поэзия великого поэта тюркского мира Назыма Хикмета всегда воспевала духовное богатство людей, призывала их быть более мужественными в жизни. Это проявлялось в надеждах Назыма Хикмета на то, что

его борьба с трудностями жизни в конечном итоге приведет к справедливости. Хотя в его время мало кто понимал его, сейчас весь тюркский мир читает стихи Назыма Хикмета.

Азербайджанский композитор, ценивший мир слова и искусство этого великого поэта, однажды подружился с ним и воплотил в музыке его мир поэзии и искусства.

Первые творческие связи с Назымом Хикметом имел наш всемирно известный композитор Гара Гараев. В этом смысле музыка композитора к фильму «Двое из одного квартала» по сценарию Назыма Хикмета является первым и лучшим примером. В 1957 году фильм был удостоен высокой награды за музыку к этому фильму. Дружба и творческие отношения Назыма Хикмета и Гара Гараева привели к созданию еще одного великолепного произведения. Так, Гара Гараев предоставляет либретто пьесы Назыма Хикмета «Легенда о любви» своему ученику Арифу Меликову. В творчестве молодого композитора Арифа Меликова это произведение приводит к большому успеху. В 1962 году балет композитора А.Меликова «Легенда о любви» с успехом был поставлен в Мариинском театре. Эта работа послужила основой для дружбы Арифа Меликова и Назыма Хикмета. Ариф Меликов неоднократно рассказывал свои воспоминания об их личных встречах. Ариф Меликов создал два вокальных сборника на стихи Назыма Хикмета, которые являются драгоценными художественными жемчужинами музыкальной сокровищницы Азербайджана. Наш незабвенный композитор Ариф Меликов обращался к поэзии Назыма Хикмета даже в самые совершенные периоды его творчества. Стихи поэта были использованы в его восьмой симфонии «Вечность», посвященной нашему великому лидеру Гейдару Алиеву.

Другой выдающийся композитор Азербайджана Джахангир Джахангиров написал хоровые произведения «Керем кими» и «Янмамиш папирос» на стихи Назыма Хикмета. Также пьеса композитора-музыковеда Наргиз Шафиевой «Диалог» для голоса и фортепиано написана на слова Назыма Хикмета.

Назым Хикмет, как постоянный сторонник прав человека и справедливости, является одним из художников, заслуживших признание ещё при жизни. Оратория «Путешествие в бессмертие», написанная на стихи поэта нашим выдающимся композитором, народной артисткой, профессором, всемирно известным музыкантом Фирангиз Ализаде, вновь является музыкальным воплощением бессмертия поэта. В 1999 году это произведение было исполнено на всемирно известном фестивале «Люцерна» и вызвало большой интерес самых замечательных музыкантов мира. Во время исполнения произведения музыкантам предложили прочитать стихотворения, переведенные на немецкий язык. «Назыма Хикмета будут читать на его родном языке», – Ф.Ализаде высказывает своё возражение. Хор и солисты исполняют стихи Назыма Хикмета на турецком языке.

В представленной статье на основе более широкого анализа упомянутых произведений определено место поэзии Назыма Хикмета в творчестве азербайджанских композиторов.

Ключевые слова: поэзия, тюркский мир, композитор, балет, оратория, выдающийся деятель, проявление, перформанс, художник.

TAKHMIRAZGIZ Saadat
Doctor of Philosophy in Art History,
Honored Cultural Worker,
laureate of the "Gyzyl Gelem", "Mehseti Ganjavi" and "Ganjlyar" awards,
Center for Scientific and Methodological Work and Advanced Training
Ministry of Culture of the Azerbaijan Republic

POETRY OF NAZIM HIKMAT IN THE WORK OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary

The poetry of Nazim Hikmet, the great poet of the Turkic world, has always encouraged the spiritual wealth of people and encouraged them to be more militant in life. This is a manifestation of Nazim Hikmet's hope that his struggle with life will ultimately lead to justice. Although few people understood him in his time, now the entire Turkic world reads the poems of Nazim Hikmet and takes an example from his righteous struggle.

The Azerbaijani composer, who appreciated the world of words and art of this great poet, once became friends with him and embodied his world of poetry and art in music.

Our world-famous composer Gara Garayev had his first creative connections with Nazim Hikmet. In this sense, the composer's music for the film "Two Guys Next Door" written by Nazim Hikmat is the first and best example. Even. The film also received a high award in 1957 for its music.

The friendship and creative relationship between Nazim Hikmat and Gara Garayev led to the creation of another magnificent work. Thus, Gara Garayev gives the libretto of Nazim Hikmet’s play “The Legend of Love” to his student Arif Melikov. In the work of the young composer Arif Melikov, this work leads to considerable success.

In 1962, the composer's ballet "The Legend of Love" was successfully staged at the Mariinsky Theater. This work became the basis of the friendship between Arif Melikov and Nazim Hikmet. Because Arif Melikov repeatedly told his memories of their personal meetings.

Arif Melikov has two vocal collections based on poems by Nazim Hikmat, which are precious artistic pearls of the musical treasury of Azerbaijan.

Our unforgettable composer Arif Melikov turned to the poetry of Nazim Hikmet even in the most perfect periods of his work. The poet's poems were used in his eighth symphony "Eternity", dedicated to our great leader Heydar Aliyev.

Another outstanding composer of Azerbaijan, Jahangir Jahangirov, wrote choral works "Kerem Kimi" and "Yanmamish Cigarettes" based on the poems of Nazim Hikmet.

A play by composer-musicologist Nargiz Shafieva "Dialogue" for voice and piano, lyrics by Nazim Hikmet.

Nazim Hikmet is one of the artists who earned eternity during his lifetime by this act as a constant supporter of law and justice. The oratorio "Journey to Immortality", composed to the poet's verses by our outstanding composer, people's artist, professor, world musicians Firangiz Alizadeh, is again the musical embodiment of the poet's immortality. In 1999, this work was performed at the world famous Lucerne Festival and aroused great interest among the most respected musicians in the world. During the performance of the work, the musicians were asked to read poems translated into German. Nazim Hikmat will be read in his native language," she objects to this and so on. The choir and soloists perform Nazim Hikmet's poems in Turkish. This is another example of the immortality of Nazim Hikmet.

In the presented article, based on a broader analysis of the mentioned works, the place of Nazim Hikmet's poetry in the work of Azerbaijani composers is given.

Key words: poetry, Turkic world, composer, ballet, oratorio, outstanding figure, manifestation, performance, artist.

TÖHRABLI Xəyalə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı

ŞƏKİ ZURNA İFAÇILIĞI MƏDƏNİYYƏTİ: ƏNƏNƏ VƏ MÜASİRLİK KONTEKSTİNDƏ

Türksoylu xalqlar böyük və qədim mədəniyyətin sahibləridir. Türksoylu xalqların musiqi alətləri, habelə ifaçılıq sənət-məktəbləri həmin ulu mədəniyyətin ayrılmaz bir parçasıdır. Türkdilli xalqların ənənəvi musiqi alətlərinin yaranması və inkişafı, onların ümumi və fərqli cəhətlərinin öyrənilməsi, peşəkar musiqi yaradıcılığında ənənəvi musiqi alətlərinin yerinin müəyyən edilməsi, türk xalqlarının musiqi alətlərinin qorunub-saxlanılması və gələcək nəsillərə ötürülməsi, o cümlədən xalq musiqi alətlərinin ifaçılıq tarixi, onların inkişaf təmayülləri geniş nəzəri problematika sahəsini əhatə edərək əməli tədbirləri zəruri edir. Qədim musiqi alətləri, ənənəvi musiqi alətlərinin ifaçılıq məktəbləri bizim mədəni irsimizdir. Onların Türk dünyası mədəniyyəti kontekstində öyrənilməsi, qorunması və təbliğ olunması vacib məsələlərdən biridir.

Türk dünyasının parçası olan Azərbaycan dövlət müstəqilliyinin bərpası ilə milli musiqişünaslıq elmində region və bölgələrimizin ənənəvi musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi aktual məsələlər sırasına daxil oldu. Azərbaycanda Şəki zurna ifaçılığı məktəbi bu yaradıcılıq sahəsinin ən güclü regional məktəblərindən biridir. Onilliklər ərzində bir çox tədqiqatçılar tərəfindən Şəki zurna ifaçılıq sənətinə dair materialların toplanması, onların notlaşdırılması, habelə nəşr edilməsi hazırda bu sənətin geniş şəkildə öyrənilməsinə zəmin yaratmışdır. Bu gün Şəkinin zurna ifaçılığı sənəti kimi qədim və güclü ənənələri olan ifaçılıq məktəbinə sadəcə cari zamanın musiqisi və ifaçılığı kimi yanaşmaq düzgün deyildir. Şəki zurna ifaçılığı məktəbinin tarixi, kulturoloji, etnoqrafik, etnomusiqişünaslıq, orqanoloji cəhətlərinin, alətin istehsalı, ənənəvi tədrisi və institutsionallaşdırılması kimi müxtəlif aspektlərin ənənə və müasirlik kontekstindən öyrənilməsi xüsusi aktuallıq kəsb edir. Zurna ifaçılığının, ələlxüsus onun musiqi məzmunu, rəqs, dastan, aşıq musiqisi və muğam sənəti ilə qırılmaz əlaqədə öyrənilməsi bu sənətin daima inkişafda olan canlı ənənələrlə zəngin olduğunu nümayiş etdirir.

Şəki zurnaçılıq sənətinin yaranma və inkişaf tarixinin öyrənilməsi metodologiyasına dair. Zurna ifaçılığının ən qədim dövrlərini işıqlandırılmasında bir-birilə sıx bağlı olan arxeoloji və orqanoloji metodlar geniş imkanlar yaradır. Zurna alətinin yaranması və yayılmasına dair monogenezis ideyasına (yəni

bir mədəniyyətdə yaranıb bir çox Asiya və Afrika ölkələrinə yayılması) şərik çıxmasaqda, bölgədə tapılan arxeoloji materiallar vasitəsilə zurna aləti prototipinin 3 minillik yaşı sübut olunmuşdur. Qeyd edək ki, Şəki şəhərinin tarixi rəsmi mənbələrdə 2700 il kimi qeyd edilir. Deməli, zurna ifaçılığının da bir o qədər yaşı olduğunu söyləmək olar.

Epik xalq yaradıcılığının zurnaçılıq məktəbinə göstərdiyi təsir başqa milli mədəniyyətlərə nisbətən Azərbaycanda, və o cümlədən Şəkidə, daha parlaq təzahürünü tapmışdır. Zurna ifaçılığını "qədim və möhtəşəm sənət" kimi yüksək qiymətləndirmiş görkəmli etnomusiqişünas, zurna ifaçılığının gözəl bilicisi, mərhum professor Faiq Çələbi bu qənaətə ilk növbədə doğma elinin sənət ənənələri əsasında gəlmişdir. F.Çələbi bu sənətin Şəkinin rayon mərkəzində (Şəki şəhərinin özündə) inkişaf etdiyini maraqlı bir hadisə kimi vurğulamış, sənətkarlığın yeni tipinin – şəhər zurnaçalanlarının meydana gəldiyini dəfələrlə qeyd etmişdir.

Məlumdur ki, zurna ifaçıları şəhər mühitində keçmişlərdən bəri yayılıb rəğbət qazanmış aşıq havacatına maraq göstərmişdilər. Zurnaçılar kimi aşıqları da kənd ustadları zümrəsinə aid edən musiqişünas alim Ü.Hacıbəyli "Aşıq sənəti" adlı əsərində onların saray və şəhərlərdə hörmətlə qarşılandıqları barədə qeyd edir: "*Əfsanəvi aşıqlar kimi, bu şəxslər də geniş şöhrət qazanmışdır. Onlar şəhərlərə və kəndlərə gedərək öz hekayət və mahnıları ilə dinləyiciləri heyran qoyurdular. Bu cəhətdən aşıqlar müəyyən dərəcədə Qərbi Avropanın roman və alman trubadurlarını və minnezingerlərini xatırlatmışlar*".[1]

Apardığımız araşdırmalar nəticəsində bölgədə zurna ifaçılığının yeni tipinin – şəhər tipli sənətkarların meydana gəldiyinin şahidi oluruq. Tarixdən məlumdur ki, XX əsrin I yarısından artıq bir sıra rayonlarda zurna klarnetlə əvəz olundu. Bu səbəbdən toy şənliklərində oyun havaları əsasən qarmon və klarnet alətlərilə ifa edilməyə başladı. Lakin Şəkidə qara zurnanın üstünlüyü indiyə qədər qorunub saxlanılır və yeni xüsusiyyətlərlə daha da zənginləşdirilir.

1930-cu illərdən indiyə qədər Şəki zurnaçılıq sənəti müxtəlif etnomüsiqişünaslıq ekspedisiyalar tərəfindən tədqiq edilmişdir. Həmin ekspedisiyaların materialları Şəki zurna ifaçılığı sənətinin müasir vəziyyətinin öyrənilməsi üçün dəyərli mənbədir.

Belə ki, mövcud nəzəri-metodoloji materiala arxalanaraq Azərbaycanda zurna ifaçılıq sənətinin inkişafını hər birində məşhur sənətkarların özünəməxsus fəaliyyəti və repertuarı, sənətin varislik ənənələri ilə yanaşı yeni ifaçılıq təmayüllərilə səciyyələn üç mərhələ üzrə təsnif etməyə cəhd göstərdik:

- **I mərhələ:** *XX əsrin birinci yarısı;*
- **II mərhələ:** *XX əsrin ikinci yarısı;*
- **III mərhələ:** *XXI əsrin başlanğıcı (2000-2020-ci illərə qədər).*

Onu da qeyd edək ki, müasir Şəki zurna ifaçılığı sənətinin qeyd edilən üç dövrü arasında dəqiq sədd çəkmək düzgün olmazdı. Əvvəlki mərhələlər bilavasitə özündən sonra gələn mərhələlərə tədricən keçmiş, onlar arasında ənənələrin varisliyi müşahidə olunmuşdur. Eyni zamanda hər bir mərhələnin sərhədlərini təxmini şəkildə olsa da, göstərmək mümkündür ki, zurna ifaçılıq sənətinin səciyyəvi inkişaf təmayülləri ilə şərtləndirilmişdir**.**

XX əsrin birinci yarısını əhatə edən I mərhələ Kiçik Dəhnəli kəndindən olan Şəki zurnaçalanlarının ağsaqqalı və müəllimi böyük ustad Həbibullah Cəfərovun və onun bəzi yaşıdlarının möhtəşəm ifaçılıq sənəti ilə bağlıdır. XX əsrin ikinci yarısında Həbibullah dayının yolunu davam etdirən bir sıra tanınmış zurna ifaçıları yetişmişdir. Onların sırasında sənəti bir yenilik kimi tarixdə təsdiqini tapan şəkili Ələfsər Rəhimovun özünəməxsus muğam ifalarından ibarət yaradıcılığını göstərmək olar. Ə.Rəhimov yaradıcılığı zurna ifaçılığının şəhər mədəniyyətinə daxil olduğunu və yeni tipli zurnaçıların meydana gəlməsini şərtləndirdi. Belə ki, Ələfsər Rəhimovun özünəməxsus tərzdə ifası ilə sənətə gəlməsi zurna ifaçılarının yaradıcılığını şəhər və kənd zurnaçıları kimi fərqləndirilməyə imkan yaratdı. Tarixən zurna ifaçılıq sənəti kəndli mədəniyyətində kök atmış, tədricən şəhər mühitinə daxil olmuşdur. 1920-ci illərin müşahidələrinə istinad edən Ü.Hacıbəyli zurna ifaçılarını əsasən kənd ustadlarına aid etmişdir. Daha sonralar yetişən şəhər ustadları fərqli təməyüllərini nümayiş etdirərək öz növbəsində kəndli həmkarlarlarına da təsir göstərmişdirlər. Lakin burada qeyd etmək yerinə düşər ki, kənd zurna ifaçılarının bir çoxu xanəndə və sazəndələrə məxsus olan xalq mahnı və təsniflərə meyl göstərsələr də zurnada muğam ifaçılığı sahəsində Ələfsər sənətkarlıq zirvəsinə yüksələ bilməmişdirlər.

XX əsrin ikinci yarısını əhatə edən II dövr zurna ifaçılıq sənətində möhürü vurulan ənənələrin müəyyən dərəcədə aşınması ilə tarixə daxil olub. Təəssüf hissi doğuran hadisələrdən biri – XX əsrin 60-cı illərində (ehtimal ki, hətta bir qədər əvvəl) başlamış zurna ifaçılıq sənətində rəqs dəstgahı kimi musiqili-

xoreoqrafik kompozisiyaların zəifləməsi prosesini, nəticədə həmin janrın arxaikləşməsini göstərmək olar. Bəzi hallarda qədim rəqslərin unudulması onları müşayiət etmiş havaların müstəqil şəkildə ifa olunmaqla sırf instrumental rəqs melodiyalarının fəaliyyətinə yol açmışdır. Dastan ənənələri ilə bağlı olmuş musiqili-xoreoqrafik kompozisiyalar ("Koroğlu rəqs dəstgahı") və ya kiçik iki hissəli silsilələr F.Çələbi tərəfindən "instrumental epos" kimi adlandırılmışdır. Məsələn, hazırda "Koroğlu qaytarması"na oynanılan rəqslər artıq arxaikləşmişdirsə, havanın özü kütlələr tərəfindən yaxşı tanınır və sevilir. Toylarda şənliklərinin yaraşığı olmuş və vaxtıkən cəngilərlə müşayiət edilmiş idman yarışları (milli güləş və cıdır və b.) 1980-ci illərdən etibarən Üzeyir bəyin təbirincə desək "*köhnəlib dəbdən düşmüşdür*".

XXI əsrin başlanğıcından (2000-2020-ci illərə qədər) inkişaf xəttini tutan Şəki zurna ifaçılığı məktəbinin üşüncü mərhələsində müşahidə olunan yeniliklər regionun mədəni həyatında baş verən yeniliklərlə bilavasitə əlaqəlidir. Belə ki, yeni toy adətlərinin, hətta yeni toy məkanları – qapalı "şadlıq saraylarının" regionun həyat tərzinə daxil olması zurna ifaçılıq sənətinin inkişaf tendensiyalarına təsirsiz ötüşməmişdir. Qapalı məkana gələn qara zurna milli və beynəlmiləl alətlərdən ibarət qarışıq ansambllarda özünə layiqli yer alsa da, ifaçılıq təcrübəsində hökmranlığını tərəf müqabilləri ilə paylaşmışdır. Başqa sözlə, zurna ifaçılığı sənəti yeni akustik şəraitə, elektro-musiqi alətlərinə adaptasiya olmuşdur.

Şəki zurna ifaçılığı məktəbinin repertuarı. Zurna Şəkidə çox sevilən "Qoca Kərəmi", "Şəki yallısı", "Cığatayı" və s. havaları əvvəlki şövqlə təcəssüm etdirsə də, öz repertuarına mahnı və təsnifləri də daxil etmiş, onların arasında ağır templi musiqi nümunələri də özünə yer almışdır.

Böyük həcmli rəqs dəstgahı XX əsrin ikinci yarısından yavaş-yavaş unudumağa başlasa da, kiçik, iki hissəli dəstgahlar yenə də öz əhəmiyyətini qorumaqdadır. Dəstgahın böyük və kiçik növlərini səhv salmamaq məqsədilə biz ikinci növə *silsilə* adını verməyə qərar vermişik.

Bu kimi kiçik silsilələr öz daxilində hər hansı bir proqramlılıq xüsusiyyəti daşımır və onların epik ruhuna baxmayaraq, dastanla əlaqələr bir qədər kölgədə qalır. Onların tərkibində rast gəldiyimiz "Zorxana" və "Şəki yallısı" idman məşqləri və xalq şənliyi ilə sıx bağlıdır. Hər iki silsilə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının bölgədə keçirdiyi 2005–ci il ekspedisiyasında əldə edilmişdir. Silsiləni açan ilk hissələr fərqli janr və üslub xüsusiyyətlərinə malik olsalar da, onların ümumi metroritmik quruluşu, məsələn 4/4 və 6/8 ölçülərinin ardıcıllaşması ənənəsindən gəlir (məsələn: instrumental "Koroğlu" dastanı). Daha sonra "Musiqi dünyası" elmi-yaradıcılıq birliyi Azərbaycanın etnik musiqi atlası layihəsi üzərində işləyərkən vətənimizin bir çox bölgələri ilə yanaşı Şəkiyə də səfər təşkil etmişdir. Səfər zamanı toplanılan materiallar içərisində zurna havaları da mühüm yer tutur.[5], [6]

"Zorxana" rəqsinin (və ya məşq hərəkətlərinin) musiqisi 4/4 ölçüsünə baxmayaraq, onu zərb alətlərində müşayiət edən sadə ritmik formul yallı vəznindən fərqlənir (məsələn "Şəki yallısı"ndan). Şəki yallısı isə öz daxilində ölçünün dəyişməzliyi şərti ilə müxtəlif templi (aramlı-yeyin) bölümlərdən ibarətdir. Birinci bölüm altıncı xanənin əvvəlində zil mayədə tamamlansa da, onun bərdaşt prinsipi, bəm mayəyə enmədiyi üçün tamlıq və bütövlük hissi hasil olunmur. İkinci cümlədə həmin hərəkət yeyin tempdə həyata keçirilir. Beləliklə, eyni bir nümunə daxilində ölçünün saxlanılması şərti ilə, sadəcə sürətin dəyişməsi müxtəlif regionlarımızda (məsələn, Naxçıvan, Şərur, Zəngilan, Qazax) olan yallı daha çox Türkiyə halayları ilə səsləşirlər. Digər tərəfdən "Koroğlu oyunu", "Koroğlu qaytarması", "Cığatayı" oyun havalarının fərdi ifaçılıq versiyaları fərqlidir və onların müqayisəli sənətkarların yüksək səviyyəsini anlamağa kömək edir.

Yerli və ya məhəlli repertuar yəni, müəyyən havaların toplusu zurnaçılıq sənətinin, o cümlədən Şəki zurna ifaçılığı mədəniyyətinin əsas göstəricilərindən biridir. Müasir repertuar müəyyən bölgə, folklor və ya çalğı aləti üçün səciyyəvi olan nümunələrin toplusu olmaqla, müvafiq təsnifat əsasında janr və növlərə ayrılır. Biz Şəkidə yayımış zurna havalarına yerli Şəki havaları, ətraf region üçün səciyyəvi havalar, ümummilli rəqs melodiyaları və aşıq havalarını aid etmək olar. Son dövrlərin yeni inkişaf təmayülləri ilə əlaqədar olaraq, repertuar daima dəyişir və zənginləşir, ifaçılar qarşıda yeni vəzifələr qoyur.

Kənd ustadlarının fəaliyyəti üçün Səki şəhərində həmişə uyğun bir şərait mövcud olmuşdur. Xalqın arasında indiyə qədər yaşayan qəhrəman Koroğlu ruhunu ifadə etmək vəzifələri bu bölgədə aşıqlardan zurna ifaçılığına ötürülmüş və şəhər mədəniyyətində də davam etdirilməkdədir. Ötən əsrin ikinci yarısından yerli zurna ifaçıları başda əvəzsiz sənətkar Ələfsər Rəhimov olmaqla muğam nümunələrinin yeni bədii təfsirinə nail olmuşdur. Bu sintezin rayon mərkəzindən yenidən kəndlərə yayılması da Şəki zurnaçılıq mədəniyyətinin özəl keyfiyyətlərindən sayılmalıdır.

Bu gün Şəkinin kəndlərində yaşayan zurnaçılar Ələfsər zirvəsinə ucalmasalar da, onların muğam parçalarını tez-tez eşitmək olar. Bu repertuara lirik məhəbbət məzmunlu xalq mahnı və təsniflərinin daxil

olması da muğam ifaları ilə yanaşı yerli zurna ifaçılığının yeni bir təmayülü hesab edilə bilər. Ələfsər sənətində rəng və təsniflərin yeri də yaxşı məlumdur və özünün daha ətraflı tədqiqini gözləyir. Belə ki, Ələfsərin təkrarsız muğam ifaları özünün əsl peşəkar səviyyəsi ilə seçilir. Onun səlis intonasiya ifaları, muğam avazlarının tematik xüsusiyətlərinin təqdim və inkişaf etdirilməsinin əsasında durur. Zurnada ifa olunan muğamlar nisbətən az saylı şöbə və güşələri məhdudlaşsa da, onlardan hər birinin daxilində muğam avazları kifayət qədər inkişaflıdır, cümlələrin məntiqi ardıcıllaşması ifa texnikası ilə muğam təfəkkürünün üzvi vəhdətini əks etdirir. Bu keyfiyyətlər ayrı-ayrı muğam şöbələrində dolğun ifadəsini tapırsa, ardınca gələn ikinci və bəzən üçüncü hissələrə keçməsi daha inkişaflı və quruluşları sərgiləyir. Ustad sənətkar bir sıra muğamların zurna təfsirinə öz möhürünü vurmuşdur.

Görkəmli zurna ifaçısı olmuş Ələfsər Rəhimovun adı ilə bağlı olan zurna muğam ifalarının Şəki mühitində ərsəyə gəlməsi şəhər musiqi mədəniyyətindən kənarda baş verə bilməzdi. Tarixi mənşəyi etibarilə kəndli mədəniyyətinin məhsulu olan zurna ifaçılığı sənətinin şəhər mədəniyyətinə gətirliməsi Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün müstəsna bir hal olaraq yalnız Şəki mühitində həyata keçirilə bilərdi. Alətin misilsiz ustası Ələfsər Rəhimovun novator sənətinin göstəricilərindən biri də klassik muğamlarımızın yeni versiyalarından ibarət olmuşdur. Sənətdə göstərdiyi belə bir əvəzsiz nailiyyəti unudulmaz sənətkarın zəngin muğam bilikləri, həssas duyumu və yüksək çalğı məharətinin sıx birliyi sayəsində həyata keçirilə bilmişdir.

Beləliklə, Şəkidə zurna alətinin müasir təkamülü yalnız həmin nailiyyət ilə kifayətlənmədi. Ə.Rəhimov və onun davamçıları muğam şöbələrindən daha çox təsnif və rəng kimi dəqiq metroritmik hissələrini də qara zurnada uğurla tətbiq etməyə başladılar. Bu təmayül müasir zamanda davam etdirilir. Başqa sözlə, sırf lirik məzmunlu xalq mahnıları və təsnifləri zurnada instrumental şəkildə təcəssümünü tapdı. Lakin məsələ ondadır ki, Şəkinin şəhər mühitində meydana gələn bu təmayül tezliklə rayonun kəndlərinə də yayılmağa başladı. Məsələn, Ələfsər Rəhimovun yaşıdı sayıla bilən ustad zurnaçalan Ağasəf Musayev (1929-2007, Şəki rayonu, Oraban kəndi) öz repertuarında bəzi mahnılara da yer vermişdi. Lakin sonrakı nəslin ifaçıları xalq mahnılara və təsniflərə, daha sonra isə onların populyar şəkildə təfsirinə daha böyük həvəslə müraciət edirlər. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, "Sarı gəlin" mahnısı estrada üslubunda təfsir edilmiş, Naxçıvan regionundan qaynaqlanan Yallı kompozisiyası da eyni səpkidə işlənilmişdir.

Biz son illərdə (2010-2020) Şəki rayonunun kəndlərində aşağıdakı nümunələri kompakt diskə yaza bildik: Xalq mahnıları "Altı bacılar", "Dilbərim" (Xurşid Ibrahimov, Aşağı Şabalıd, 1957) "Üçtelli durna", "Yaşılbaş sona", "Sarı gəlin" (Vüqar Rzayev, 1972), "Dilbərim", "Olmaz-olmaz" (Samir Abdurrəhmanov, 1981), "Apardı sellər Saranı", "Bayatı-Qacar" təsnifi *Başına mən dolanım*, "Bayatı-Kürd" təsnifi *Sənsən gözəlim* (Rövşən Kərimov).

Yeni toy məkanlarında qarışıqlı tərkibli ansambldan istifadə olunsa da, tez-tez Şəki üçün səciyyəvi olan zurna və onun ən parlaq nümunələrinin sədalarını da eşitmək olur. Tərkibi dəyişsə də Şəkinin müasir toy şənliklərinin musiqi tərtibatına qərb alətlərinin və səs gücləndiricilərinin daxil edilməsi öz təsirini göstərmişdir. İlk olaraq, toy məkanına gətirilən elektro-gitara, daha sonra isə sintezator, estrada zərb alətləri dəsti və s. yeniliklər zurna ifaçılığına da təsirsiz ötüşmədi. Bu yenilik şəhər toylarının qapalı məkanlara (şadlıq saraylarına) köçürülməsi ilə daha möhkəm təsdiq olundu. Eyni zamanda meydana gələn yeni akustik şəraitdə zurna alətinin "xüsusi çəkisi" azalmış, lakin alətin qarşısını tamamilə ala bilməmişdir. Qara zurnanın güclü bir rəqibi olan klarnet geniş istifadə edilsə də, xalqın sevimli və ənənəvi alətinə də mütləq yer verilir. Hazırda hər iki aləti mənimsəmiş ifaçılar fəaliyyət göstərməkdədir. Ehtimal etmək olar ki, daha zəngin texniki imkanlara malik olan klarnetin muğam ifaları sonradan zurnada da həmçinin uğurla sınaqdan keçirilmişdir.

Zurna ifaçılığı sahəsində ənənələrin varisliyi və rəsmi musiqi təhsili. Bizim zamanda xalq sənətkarlarının hazırlanması həm ənənəvi olaraq usta-şagird münasibətləri vasitəsilə, həm də rəsmi musiqi təhsili daxilində həyata keçirilir. Eyni zamanda qədim ənənələrin yaşadılmasında Şəkinin istər şəhər, istərsə də kənd toyları başlıca amil olaraq qalmaqdadır. Zurna ifaçılarının yetişməsi adətən bir neçə mərhələdən keçir. Qeyd edildiyi kimi alətdə ilkin çalğı vərdişləri əvvəlcə sümsü, tütək kimi daha sadə və bəsit alətlər üzərində əmələ gəlir. Zurna ifaçıları arasında keçmiş nağaraçalanlara da rast gəlmək olar (məsələn, Tural İmamverdiyev, 1984, Şəki rayonu). Onlar zurna havalarını müşayiət edərkən özləri də həmin melodiyalara bələd olur və onları zurnada çalmaq həvəsinə düşürlər. Zurnaçılar dəstəsinin daxilində ritmik müşayiət

funksiyalarını daşımış nağaraçalanlar usta zurnaçalanın melodiyasını əvvəlcə qulaqla qavrayırsa, tədricən öz qabiliyyətini real təcrübədə də nümayiş etdirərək, zurnaçı peşəsinə yiyələnirlər.

XX əsrin ikinici yarısından etibarən zurna ifaçılarının yolu tez-tez musiqi məktəblərindən keçir. Lakin uşaq və orta ixtisas məktəblərində zurna sinfi olmadığından, yeniyetmələr Xalq çalğı alətləri şöbəsinin balaban və ya Nəfəs alətləri şöbəsinin klarnet siniflərində təhsil alır, sonra da etnik mədəniyyətin tələbatına uyğun olaraq zurnaçı kimi yetişirlər. Qeyd edilən alətlərdə ifaçılıq xüsusiyyətləri zurna çalğısına da təsir göstərir. Məsələn, klarnet sinfi üzrə təhsil almış Ələfsər Rəhimov el toylarında mahir zurnaçalan kimi yetişmiş, hətta klassik muğamlarını həmin alət üçün uyğunlaşdırıb yeni çalğı üslubu meydana gətirmişdir.

Ötən əsrin ikinci yarısından Şəkidə fəaliyyətə başlayan müasir musiqi təhsili sisteminin ilk pillələri – musiqi məktəbləri və kollecdə (texnikum) zurna ixtisası sinfi fəaliyyət göstərməmişdir. Həmin təhsil ocaqları dolayısı yolla sənətin inkişafına bir yardımçı olmuşdur. Bir sıra mahir zurna ifaçıları başda yeni ənənələrin əsasını qoymuş Şəkili Ələfsər Rəhimov (1930-1984) texnikumun klarnet sinfini bitirdikdən sonra zurna aləti ifaçılığında da parlamışdır. Müasir zamanda orta nəsil ifaçıları arasında da buna bənzər hallara rast gələ bilirik. Belə ki, Baxşəli Abdurrəhmanov (1955, Oxud k.), İlham və Xurşud İbrahimov qardaşları (1957 və 1966, Aşağı Şabalıd k.) Şəkili Ələfsərin klarnet sinfinin məzunlarıdır. Onlar bu günün yerli zurnaçılıq sənətini təmsil edirlər. Vüqar Rzayev (1972, Kiş k.) və Samir Baxşəli oğlu Abdurrəhmanov (1981. Oxud k.) digər zurna ifaçısı Ağasəf Seyidovun klarnet sinfində təhsil almış, lakin sonradan zurna, balaban və tütək ifaçılığında da uğur qazanmışlar. Tural İmanquliyev isə (1984, Şəki r-nu) musiqi məktəbini nağara sinfi üzrə bitirsə də, son zamanlar zurna ifaçılığında da uğurlu addımlar atır. Hazırda Şəki zurna ifaçılığında bir sıra zilçi və nağaraçalanlar da səmərəli fəaliyyət göstərirlər.

Şəkinin zurnaçılıq sənəti timsalında kənd və şəhər musiqi mədəniyyətlərinin öxünəməxsus şəkildə bir-birinə qovuşduğunu açıq-aydın görmək olar. Bu baxımdan sözügedən yerli ifaçılıq məktəbi Azərbaycanın bir çox digər bölgələrindən fərqlənir. Bu gün müasir zurna ifaçılığı mədəniyyətində köhnə ənənələrlə yeni təmayüllərin bir-birinə qaynayıb-qarışması müşahidə olunur. Yeni ictimai-mədəni şəraitdə ənənəvi zurna havalarını tamamilə aradan qaldırmasa da, onun repertuarının dəyişməsinə gətirib çıxarmışdır. Nəticədə qədim alətin ifaçılığında populyar musiqi üslubu kimi yeni bir istiqamət də özünə yer tapır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Hacıbəyli Ü. Aşıq sənəti. // Seçilmiş əsərləri. II cild. Bakı: EA, 1965.
2. Çələbi F.İ. Şəki folkloruna bir nəzər. Azərbaycan folkloru Ontalogiyası. VI kitab, II cild, Məki folkloru. Ön söz. Bakı, 2002;
3. Çələbi F.İ. Zurnaçı Zeynal. "Şəki fəhləsi", 7 yanvar. 1982, № 2(9.281),s. 4
4. Çələbi F.İ. Bir ekspedisiyanın tarixi haqqında.// "Elm və həyat" jurnalı, 2012, № 7, s.18-19

Elektron resurslar:

5. Azərbaycan diskoqrafiyası // http://diskografiya.musigi-dunya.az
6. Azərbaycanın ənənəvi musiqi atlası// http://atlas.musigi-dunya.az

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin, xüsusilə də ifaçılıq sənətinin öyrənilməsinin aktuallığı əsaslandırılır. Bu baxımdan məqalədə Azərbaycanın ən güclü regional ifaçılıq məktəblərindən biri olan Şəki zurna ifaçılığı məktəbi tədqiq olunur. Müəllif Şəki zurna ifaçılıq sənətinin yaranma və inkişaf tarixinin öyrənilməsi metodologiyasına nəzər salır. Məqalədə Şəki zurna ifaçılığı məktəbinin repertuarı, habelə zurna ifaçılığı sahəsində ənənələrin varisliyi, rəsmi musiqi təhsili ənənə və müasirlik kontekstində tədqiq olunur.

Açar sözlər: zurna aləti, xalq musiqisi, ifaçılıq, türksoylu xalqlar, Şəki.

ТОХРАБЛЫ Хаяла
БМА им. Уз.Гаджибейли
диссертант

КУЛЬТУРА ИСПОЛНЕНИЯ НА ЗУРНЕ В ШЕКИ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ

Резюме

В представленной статье обосновывается значение изучения на современном этапе музыкальной культуры тюркских народов, а именно исполнительское мастерство игры на народных инструментах. Исхо-

дя из указанной значимости в статье исследуется одна из ведущих региональных школ исполнительства на народных духовых инструментах – Шекинская школа исполнения на зурне. Автор в статье рассматривает вопросы методологии изучения истории возникновения исполнительской школы зурны в Шеки. В статье исследуется репертуар шекинской школы исполнительства на зурне в контексте традиций и современности.

Ключевые слова: зурна, народная музыка, исполнительство, тюркские народы, Шеки.

TOHRABLY Khayala
BMA named after Uz.Hajibeyli
dissertation candidate

PERFORMANCE CULTURE AT ZURNA IN SHEKI IN THE CONTEXT OF TRADITION AND MODERNITY

Summary

The presented article substantiates the importance of studying the musical culture of the Turkic peoples at the present stage, namely the performing skills of playing folk instruments. Based on this significance, the article examines one of the leading regional schools of performing folk wind instruments - the Sheki school of playing the zurna. The author in the article examines the issues of methodology for studying the history of the emergence of the zurna performing school in Sheki. The article examines the repertoire of the Sheki school of zurna performance in the context of tradition and modernity.

Keywords: zurna, folk music, performance, Turkic peoples, Sheki.

ТУАЕВА Мадина
БМА им. У.Гаджибейли
доктор философии по педагогике, доцент
заслуженный учитель

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО КОМПОЗИТОРА ГЮЛЬНАРЫ САФАРАЛИЕВОЙ

В истории мирового музыкального искусства музыка для детей занимает особо важное место. К этой области обращались многие композиторы в своем творчестве. Музыку для детей писали П.Чайковский, Д.Кабалевский, С.Прокофьев, Д.Шостакович и другие известные зарубежные композиторы мирового значения.

В азербайджанской музыкальной литературе к данной области обращались как основоположник азербайджанской профессиональной музыки Узеир Гаджибейли, так и продолжатели его традиций, среди которых надо отметить такие имена, как А.Зейналлы, К.Караев, Ф.Амиров, А.Меликов, Т.Кулиев, М.Мирзоев, С.Ибрагимова, О.Зульфугаров, Э.Дадашева, А.Дадашев, Р.Шафаг и многие другие – от истоков композиторского письма до современности. Их произведения играют большую роль в музыкальном обучении и воспитании юных музыкантов.

Подчеркнем, что вместе с развитием азербайджанской профессиональной музыки появилась ее новая разновидность – музыка, адресованная детям, так называемая детская музыка, в которую входили детские песни и танцы, музыка к балетным спектаклям, кино и мультипликационным фильмам. Создание в республике композиторской музыки для детей было во многом подготовлено развитием традиций народной музыки. Таким образом, возникнув в середине 20-х годов в творчестве У.Гаджибейли, она в дальнейшем обогатилась произведениями М.Магомаева, А.Зейналлы, С.Рустамова, Ниязи, Т.Кулиева, М.Исрафилзаде и др.

У.Гаджибейли и М.Магомаев, крупнейшие азербайджанские музыканты-просветители, всегда подчеркивали большое значение музыки в жизни и в правильном развитии личности малышей. Надо особо отметить, что детские песни и вообще музыка для детей азербайджанских композиторов являются эффективным средством музыкально-эстетического воспитания юных музыкантов.

Детская музыка, которой современные композиторы уделяют особое внимание, активно развивается и в наши дни. Среди обратившихся к этой неисчерпаемой области музыкознания необходимо отметить творчество азербайджанского композитора Гюльнары Сафаралиевой. Она, очень активно работая в данной области, создает для детей сочинения самых различных жанров как крупной, так и малой формы. Композитор является автором четырех детских фортепианных Концертов, Концертино для трубы и фортепиано, Рапсодии для кларнета и фортепиано, Сонаты для флейты и фортепиано, Маленького концерта для духовых «Зимняя сказка» (флейта, кларнет, труба, валторна), детских мюзиклов – «Колобок» и «Мир ребёнка», Новогодней сказки «Приключения Непоседы», оперы-сказки «Капризная Принцесса», балета «Тахир и Зухра», этюдов-картин для старших классов, различных этюдов-упражнений для младших классов, джазовых сочинений, полифонических произведений, вокализов и распевов, вариаций на разные народные темы (азербайджанских, русских, украинских, латышских и др. народов), большого количества обработок и переложений в 4, 6 и 8 рук. Ею составлены 38 изданных сборников и пособий.

Ещё будучи ребёнком, ученицей младших классов, Гюльнара начинает сочинять музыку и стихи, причём её произведения уже тогда отличались профессионализмом и какой-то недетской «взрослостью».

Не могу не отметить, что в семье Г.Сафаралиевой сложилась целая династия музыкантов-педагогов школы имени Г.Шароева. Её мама – Веремеенко Нелли Дмитриевна была первой выпускницей шароевской школы и в 4 года привела дочь на урок к знаменитой Лидии Николаевне Егоровой. В этот начальный период развития происходит процесс постановки рук, закладываются базовые и слуховые ощущения, необходимые для профессионального обучения ученика. Получившая первые навыки игры на фортепиано, юная Гюльнара поступает в Среднюю специальную музыкальную школу имени Бюль-Бюля в класс Мамедовой Этери.

Школу Гюльнара закончила с отличием и поступила в Азгосконсерваторию им. У.Гаджибекова сразу на два факультета: фортепиано и композиции. Музыкальный стиль, Г.Сафаралиевой, её музыкальный язык основан на синтезе современных музыкальных средств выразительности с элементами народной национальной музыки. Этот стиль сложился в результате традиций, которые она восприняла во время обучения в консерватории у видных педагогов Валиды Расуловой (фортепиано), Эльнара Мамедова (композиция) и Октая Зульфугарова (оркестровка). Двойное образование – знание пианистической техники и композиции, ярко отражается в ее творческой деятельности, создаёт особый синтез и придаёт особую характерность ее сочинениям.

Необходимо отметить, что по окончании ВУЗа Гюльнаре не могли выдать сразу два диплома и поставили перед выбором – фортепиано или композиция? Гюльнара выбрала диплом по специальности фортепиано, так как уже имела стаж работы в музыкальных школах. Параллельно с работой в музыкальной школе она поступает на работу в Азербайджанский государственный академический театр оперы и балета в качестве артиста хора (меццо-сопрано).

Наше знакомство с Гюльнарой началось 30 лет назад, когда она поступила на работу в Среднюю специальную музыкальную школу-студию при Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли, где преподавала по специальности фортепиано с 1-го по 11-ый класс и читала лекции по истории и теории джаза для старшеклассников. Именно в это время мы активно сотрудничали с ней, выступая на концертах, исполняя на двух роялях произведения азербайджанских и западно-европейских композиторов.

В статье музыковеда К.Дадашзаде «С музыкой в сердце» описывается наша репетиция: «Помнится, в один из зимних вечеров, когда уже изрядно опустели консерваторские аудитории, в одном из классов только начинал свою репетицию дуэт педагогов школы-студии. Тогда подумалось: что заставляет этих обременённых немалыми, в том числе бытовыми проблемами женщин после насыщенного рабочего дня разучивать новое сочинение? Возможно, это было просто проявлением, живущим в душе каждого музыканта, тоски по сцене? А, возможно, и свидетельством более высоких незыблемых понятий, таких, как эстетические и духовные ценности, не дающие нам сломиться в наш жестокий век». [11. с.2] В то время мы работали над сюитой из оперы Дж.Гершвина «Порги и Бесс», которую в дальнейшем исполнили на концерте в Большом зале консерватории.

Г.Сафаралиева вела активную работу в стенах Бакинской музыкальной академии, где она давала консультации по джазовым произведениям для педагогов музыкальных школ Баку. В результате этой работы был организован первый детский джазовый фестиваль, где в жюри были представлены такие известные деятели музыкальной культуры, как композитор Тофик Кулиев, пианисты Фархад Бадалбейли, Азиза Мустафазаде и др.

«Чтобы воплотить в музыке образы, понятные и привлекательные для детей, – пишет Л.Карагичева, – художник должен быть наделён такими важными качествами, как искренность и богатство выдумки, он должен хорошо знать детскую психику, обладать хорошим вкусом и мастерством яркого, максимально конкретного, характеристического письма и притом уметь говорить на языке, понятном ребенку» [12. с. 78].

На что же обращает внимание Г.Сафаралиева, сочиняя музыку для детей?

Музыка для детей в первую очередь должна быть яркой, образной, ей присущи эмоциональность, изобразительность, доступность пианистического изложения для удобства детского исполнения. Очень важна форма – концепция, ощущение драматургии (начало – кульминация – завершение), как и в любом художественном произведении. Сочинение должно быть кратким, эффектным, легко запоминающимся, чтобы ребенок легко смог его освоить. Если учитывать все эти требования, произведение воспринимается осознанно. Но прежде всего, надо уметь говорить с детьми на равных, чувствовать их и чувствовать вместе с ними.

Г.Сафаралиева принадлежит к тем композиторам, которые активно работают в области джазовой музыки для детей. Она создала большое количество интересных ярких переложений для двух роялей известных джазовых произведений, среди которых «Регтайм» В.Струкова, «Старый рояль» М.Минкова. Эти произведения занимают достойное место в репертуаре учащихся музыкальных школ. Г.Сафаралиева считает, что для всестороннего развития ученика важно наряду с образцами классической музыки включать в репертуар джазовые произведения, так как джазовая музыка обладает мощным физиологическим воздействием на ребенка. По её образному выражению, джаз – это “палочка-выручалочка” в детской педагогике, причём для обучения детей на любых инструментах. Включение в репертуар джазовых пьес, даже на самом раннем этапе обучения, способствует более интенсивному развитию интереса к музыке у учащихся; ребенок наполняется позитивной энергией, новыми эмоциями; быстро развивается во всех направлениях – техническом, ритмическом (при игре регтаймов), музыкальном (при исполнении блюза); проявляется артистизм и собственное чувство стиля. Среди джазовых сочинений Г.Сафаралиевой достойное место занимают регтаймы и джазовые фантазии в четыре и шесть рук. Из пяти регтаймов особое место занимает регтайм из Концерта №3. Первое его издание состоялось в 1995 году, затем он был напечатан в сборнике «Хрестоматия для старших классов» (под редакцией Ф.Бадалбейли). Вторая, новая редакция этого регтайма, наиболее удачная и развёрнутая. Светлый, весёлый, шутливый танцевальный характер пьесы с ярко выраженным синкопированием звучит на фоне ровного аккомпанемента. Эффектные акценты, интенсивная динамика придают регтайму яркий концертный характер. Существует несколько вариантов этого регтайма – соло, в четыре руки, сокращённый и усложнённый вариант для двух фортепиано. Особое место среди джазовых пьес занимает пьеса «У моря летом», написанная в стиле Вагифа Мустафазаде (напечатана в 1995 году в Москве). Здесь мелодичные блюзовые гармонии органично сочетаются с мелодикой и интонациями азербайджанской народной музыки.

В 2014 году выходит учебное пособие Г.Сафаралиевой «Играем джаз», которое было составлено на основе многолетней практики работы в музыкальных школах и представляет собой облегчённые переложения джазовых произведений, а также авторские сочинения для детей в две и четыре руки. Пособие вышло в двух частях. Первая часть – произведения для 1-4 классов, вторая – для 5-7 классов детской музыкальной школы.

Будучи ученицей Лидии Николаевны Егоровой, автора знаменитого Пособия для начального обучения игре на фортепиано, созданного в соавторстве с Р.Сирович, Г.Сафаралиева стала ярким продолжателем её Школы. В 2014 г. в Москве в издательстве «Композитор» вышло в свет учебное пособие Г. Сафаралиевой для 1–2-го классов «Азбука маленького пианиста». Первая часть пособия – это в основном ансамбли, где ученик, играя совместно с педагогом, постигает азы нотной грамоты и постепенно овладевает фортепианной клавиатурой. По мысли автора, именно на раннем

этапе обучения наибольших результатов можно добиться в ансамблевой игре детей совместно с педагогом. Поэтому все начальные номера издания предназначены для исполнения ученика в ансамбле с учителем. Ребенок погружается в музыку с первых же уроков, что, с одной стороны, усиливает его интерес к музыкальным занятиям, а с другой – с первых шагов приучает его к ансамблевой игре. Кроме того, такие занятия развивают его музыкальный слух и ритм и, что особенно важно, вырабатывают у ребенка сознательное, а не механическое звукоизвлечение. Основной методический принцип, по которому построен данный сборник, – постепенное изучение нот. Практика показывает, что материала для этого важного этапа обучения явно недостаточно в существующих «школах» и хрестоматиях. Автор рекомендует все номера с текстом обязательно петь вместе с ребёнком, так как игра с пением – особенно при поддержке учителя – способствует развитию музыкального слуха и помогает быстрее освоить изучаемый материал. Кроме того, такое музицирование приносит настоящую радость ребенку и вырабатывает координацию между голосом и слухом. Вторая часть пособия – более сложные пьесы. Третья часть состоит из нетрудных оригинальных произведений, специально написанных Г.Сафаралиевой.

Учебное пособие «Азбука маленького пианиста» пользуется большой популярностью, и переведено на азербайджанский язык («Əlifba»). Для начинающих пианистов также было выпущено пособие «Первые шаги» и его продолжение – сборник «Детские концерты, сюиты и ансамбли в 4, 6 и 8 рук». В этом сборнике автором представлены переложения произведений известных композиторов, а также переложения собственных произведений. Следует отметить, что ансамбли в 6 и 8 рук на сегодняшний день пользуются большой популярностью.

В 2023 году вышли из печати два новых сборника Г.Сафаралиевой «Избранное» (для младших и средних классов) под моей редакцией. В них вошли все самые лучшие сочинения композитора для фортепиано последних лет. Это пьесы, этюды, ансамбли, вариации, а также переложения и обработки. Особый интерес представляют джазовые произведения (регтаймы, джазовая фантазия и т.д.), а также ансамбли для фортепиано в 4 и 6 рук. В сборник также вошли три импровизации: на темы Т.Хренникова (из к/ф «Верные друзья»), Г.Классена («Вальс»), Н.Паганини («Каприс №24»). В последнем произведении двойные октавы и ловкие перебросы рук, напоминающие скрипичные виртуозные пассажи, предполагают у исполнителя определённых технических навыков. Очень интересны по своему музыкальному содержанию этюды-картины, среди которых ярко выделяются «Весенний ливень», «Каспийское море» и «Поезд». Эти произведения включены в программу фортепианного дуэта Бакинской музыкальной академии им. У.Гаджибейли.

Произведения Г.Сафаралиевой часто исполняются и пользуются популярностью как в нашей стране, так и за рубежом. Говоря о заслугах композитора, надо отметить, что в 2020 году она получила диплом «Композитор года» в Азербайджане, а недавно в Канаде были изданы её сонатина, джазовые пьесы и этюды.

Кроме того, Г.Сафаралиева является автором поэтических сочинений. Свои впечатления о родном Баку композитор ярко описала в стихотворении «Автобиография. О себе».

Таким образом, подытоживая статью, надо отметить, что тематика творчества композитора Гюльнары Сафаралиевой направлена, в основном, в русло детского исполнения и восприятия. Она искусно сочетает современное композиторское письмо с национальными элементами народной музыки, обращается к джазовым жанрам и широко использует джазовые интонации. Творчество ее разнообразно как в жанровом, так и в интонационном отношении. Пожелаем же автору удачи на творческом пути и будем надеяться услышать новые произведения этого замечательного композитора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Пьесы для фортепиано. вып. 19 – «ЧАСЫ С КУКУШКОЙ», Канон «ГРУСТНОЕ НАСТРОЕНИЕ», вып. 21 – «У МОРЯ ЛЕТОМ», «ВЕСЕННИЙ ЛИВЕНЬ», «ТАНЕЦ». Москва, изд-во «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР». 1995, 7 с.
2. Толкунова Е.В. Начальные уроки игры на фортепиано. Учебное пособие для детей дошкольного возраста. Москва, 2008, 123 с.
3. АЗБУКА МАЛЕНЬКОГО ПИАНИСТА. Учебное пособие для 1-2 классов ДМШ. Москва, Издательство «КОМПОЗИТОР», 2014, 64 с.
4. ИГРАЕМ ДЖАЗ (учебное пособие) для фортепиано, 1 ч.-1-4 класс ДМШ. Баку, Издательство «Марс Принт», 2014, 48 с.

5. ИГРАЕМ ДЖАЗ (учебное пособие) для фортепиано, 2 ч.- 5-7 класс ДМШ. Баку, Издательство «Марс Принт», 2014, 44 с.
6. ИЗБРАННОЕ (стихи, проза, музыка). Издательство «Марс Принт», Баку, 2018.
7. ПРОИЗВЕДЕНИЯ для фортепиано - ЭТЮДЫ КАРТИНЫ, ПОЛИФОНИЯ (выпускные классы ДМШ и 1-2 курс музыкального училища). Издательство «Мутарджим», Баку, 2020.
8. ДЕТСКИЕ КОНЦЕРТЫ, сюиты и ансамбли для фортепиано в 4,6 и 8 рук (младшие и средние классы ДМШ и ДШИ). Издательство «Мутарджим», Баку, 2022, 136 с.
9. ИЗБРАННОЕ 1-я часть (1-4 классы ДМШ). Баку, Издательство «Мутарджим», 2023, 84 с.
10. ИЗБРАННОЕ 2-я часть (5-8 классы ДМШ). Баку,Издательство «Мутарджим», 2023, 84 с.
11. Газета «Бакинский рабочий», 30.03.1994
12. Л.Карагичева. Кара Караев. М., 1960, с. 78

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО КОМПОЗИТОРА ГЮЛЬНАРЫ САФАРАЛИЕВОЙ

Резюме

Статья посвящена творчеству Гюльнары Сафаралиевой – азербайджанскому композитору, создающему музыку для детей, и педагогу, достойному продолжателю уникальной фортепианной школы Лидии Николаевны Егоровой. Тематика творчества композитора Гюльнары Сафарлиевой направлена в русло детского исполнения и восприятия. Активно работая в данной области, она создает сочинения для детей самых различных жанров как крупной, так и малой формы: фортепианные концерты, балет, детские мюзиклы, оперы-сказки, сонаты, полифонические произведения, этюды-картины, вариации, джазовые сочинения, вокализы, большое количество обработок и переложений в 4, 6 и 8 рук.

Музыкальный стиль Г.Сафаралиевой основан на синтезе современных музыкальных средств выразительности с элементами народной музыки.

Особую характерность её стилю придаёт то, что она получила двойное образование, композиторское и педагогическое, и этот синтез ярко отражен в ее творческой деятельности.

Г.Сафаралиева принадлежит к тем композиторам, которые активно работают в области джазовой музыки для детей. Она создала большое количество авторских сочинений, интересных ярких переложений для двух роялей известных джазовых произведений.

Произведения Г.Сафаралиевой часто исполняются и пользуются популярностью как в нашей стране, так и за рубежом. В 2020 году она получила диплом «Композитор года» в Азербайджане.

Ключевые слова: Гюльнара Сафаралиева, композитор, джазовая музыка, азбука маленького пианиста.

TUAYEVA Mədinə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti,
pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru,
əməkdar müəllim

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARI GÜLNARƏ SƏFƏRƏLIYEVANIN YARADICILIQ YOLU

Xülasə

Məqalə uşaqlar üçün musiqi bəstələyən Azərbaycan bəstəkarı və müəllim, Lidiya Nikolaevna Yeqorovanın nadir fortepiano məktəbinin layiqli davamçısı Gülnarə Səfərəliyevanın yaradıcılığına həsr olunub. Bu sahədə fəal işləyərək uşaqlar üçün müxtəlif janrlarda böyük və kiçik əsərlər yaradır: fortepiano konsertləri, baletlər, uşaq müzikləri, nağıl operaları, sonatalar, polifonik əsərlər, etüd-şəkillər, variasiyalar, caz əsərləri, vokalizlər, 4, 6 və 8 əl üçün çoxlu sayda işləmə və köçürmələr.

G.Səfərəliyevanın musiqi üslubu və dili müasir musiqi ifadə vasitələrinin xalq milli musiqi elementləri ilə sintezinə əsaslanır.

Onun üslubunun xüsusi bir xüsusiyyəti odur ki, o, bəstəkarlıq və müəllimlik sahəsində təhsil almışdır və bu sintez onun yaradıcılıq fəaliyyətində özünü aydın şəkildə göstərir.

G.Səfərəliyeva uşaqlar üçün caz musiqisi sahəsində fəal çalışan bəstəkarlardandır. O, çoxlu sayda orijinal kompozisiyalar, məşhur caz əsərlərinin iki fortepiano üçün maraqlı parlaq köçürmələr yaratmışdır.

G.Səfərəliyevanın əsərləri tez-tez ifa olunur və həm ölkəmizdə, həm də onun hüdudlarından kənarda məşhurdur. 2020-ci ildə, o, Azərbaycanda "İlin bəstəkarı" diplomunu alıb.

Belə ki, bəstəkar Gülnarə Səfərliyevanın yaradıcılığının mövzuları uşaqların ifasına və qavrayışına yönəlib.

Açar sözlər: Gülnarə Səfərəliyeva, bəstəkar, caz musiqisi, balaca pianoçunun əlifbası.

TUAEVA Medina
BMA named after U.Hajibeyli
Doctor of Philosophy in Pedagogy, Associate Professor
Honored Teacher

CREATIVE PATH OF THE AZERBAIJANI COMPOSER GULNARA SAFARALIEVA

Summary

This article is dedicated to the work of Gulnara Safaralieva, an Azerbaijani composer who creates music for children and a teacher, a worthy successor to the unique piano school of Lidia Nikolaevna Yegorova. Actively working in this area, she creates compositions for children of various genres, both large and small volume pieces: piano concerts, ballets, children's musicals, operas-tales, sonatas, polyphonic works, etudes-paintings, variations, jazz compositions, vocalizations, a large number of arrangements and transcriptions for 4, 6 and 8 hands.

Musical style and language G. Safaralieva's music is based on the synthesis of modern musical means of expressiveness with elements of national folk music.

A special characteristic of her style is that she received a double degree education, composer and teacher, and this synthesis is clearly reflected in her creative activity.

G.Safaralieva belongs to those composers, who actively work in the field of jazz music for children. She created a large number of original compositions, interesting bright arrangements for two pianos of well-known jazz works.

G.Safaralieva's music is often performed and enjoyed popularity both in our country and abroad. In 2020, she received the diploma "Composer of the Year" in Azerbaijan.

Thus, the subject matter of composer Gulnara Safarlieva's work is aimed at children's performance and perception.

Key words: Gulnara Safaralieva, composer, jazz music, the ABC of a little pianist.

VƏLİYEV Məhəmməd
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
elmi-tədqiqat laboratoriyasının
böyük elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

DAHİ SƏNƏTKARIMIZ ÜZEYİR HACIBƏYLİ

Azərbaycan mədəniyyəti tarixində əvəzolunmaz, silinməz iz qoyub getmiş ən böyük simalardan biri, zənnimcə ən görkəmli Üzeyir bəy Hacıbəyli olmuşdur. Dahi bəstəkar, ictimai xadim, publisist, dramaturq, maarifçi olan Üzeyir bəyin yaradıcılığı mədəniyyətimizin bir çox şaxələrini əhatə etmiş, bir çox istiqamətlərində aparıcı rolu oynamışdır. O, bəstəkarlıqla yanaşı müxtəlif redaksiyalarda tərcüməçi, felyetonçu, redaktor kimi fəaliyyət göstərərək o dövrün məşhur şəxsiyyətləri ilə – Həsən bəy Zərdabi, Cəlil Məmmədquluzadə və başqa ziyalılarla bir cərgədə çalışmış olub, musiqi sahəsində isə "yaradıcı" əhəmiyyətli tale yükünü ciynində daşımaqla yanaşı, publisistika sahəsində də misilsiz faəliyyət göstərmişdir.

Bildiyimiz kimi, milli mətbuatımız xalqımızın tarixini əks etdirən ən ümdə vasitələrdən biri olmuşdur. Azərbaycanda mətbuat sahəsində mədəniyyətimizin tərəqqisinə həsr olunmuş, milli şüurun formalaşmasında xüsusi rol oynayan publisistlərimizin, dəyərli ziyalılarımızın xidməti göz önündədir. Məhz bu və ya digər keyfiyyətlərinə görə publisistika Üzeyir bəyi özünə maqnit kimi cəlb etmiş, dinamikliyi ilə onu maraqlandırmışdır.

Doğrudan da XX əsrin əvvəllərində cəmiyyətin daxilindəki çəkişmələr, çatışmazlıqlara ziyalılar biganə qala bilməzdi. Elə bu dövrlər də Üzeyir bəyin publisistik fəaliyyətinin aktiv dövrlərinə təsadüf edir. O, məqalələrində dövrünün yaşadığı problemlərə zamanında toxunmuş, öz tələbkarlığı, ciddiliyi və obyektivliyi ilə bu problemləri üzə çıxarmaqla yanaşı həlli barəsində də öz dəyərli fikirlərini xalqa çatdıra bilmişdir. Xüsusilə, "İrşad" qəzetinin onun məqalələrinin xalqa çatdırılmasında böyük rolu olmuşdur. O dövrdə qəzetin redaktoru olmuş Əhməd bəy Ağaoğlu Üzeyir bəyə xeyirxahlıqla yanaşmış, yüzdən çox məqalə və felyetonlarını dərc etdirmişdir. Bununla yanaşı, Üzeyir bəy "Kaspi", "Həyat", "Tərəqqi", "Hə-

qiqət", "Yeni İqbal" və "Azərbaycan" qəzetlərində fəaliyyət göstərərək müxtəlif mövzuları əhatə edən aktual problemlərdən bəhs olunmuş məqalələri ilə çıxış etmişdir.

Bildiyimiz kimi, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında siyasi fikirlər, ədəbi üslubların bir-birini əvəzləməsi, demokratik dünyagörüşünün daha da inkişaf edərək formalaşması və möhkəmlənməsinə şərait yaratmışdır. Mənəvi tərbiyə, ictimai mübarizəyə qoşulmuş gənc istedadlar xalqın mənafeyi uğurunda çarpışmaqla öz fəaliyyətlərini genişləndirərək mədəniyyətimizin müxtəlif sahələrində çalışırdılar. Üzeyir bəyin elmi, musiqi, dramaturji, jurnalistik fəaliyyəti də bu əhəmiyyətli zamana təsadüf etmişdir. Nəcəf bəy Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov, C.Məmmədquluzadə kimi klassik dramaturqlarla çiyin-çiyinə olan dahi bəstəkar bu sahədə də geri qalmayaraq, əksinə klassik dramaturqlarla yanaşı xalqın qəlbinə daha çox yol taparaq dillər əzbəri olan həm musiqi, həm dramaturji, həm də jurnalistik fəaliyyəti ilə tarixdə özünə əbədi yer qazanmışdır.

Şərqdə və Azərbaycanda ilk operanın təməlini qoyan dahi Üzeyir bəy bununla yanaşı ölməz musiqili komediyalardan olan "Arşın mal alan" operettası, "O olmasın, bu olsun" kimi dillər əzbəri olan əsərləri ilə Azərbaycan dramaturgiyası tarixində də silinməz iz buraxmışdır.

Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqi elmi sahəsində də Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai, Mir Mövsün Nəvvab kimi böyük alimlərin işlərini araşdıraraq onların yolunu davam etmiş, görkəmli musiqişünas olaraq Azərbaycan tarixində bu sahədə də ölməz sənət nümunəsi yaratmışdır. "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" monoqrafiyası Üzeyir bəyi mədəniyyətimizin digər sahəsində tutduğu zirvələrdən birinə də ucaltmışdır.

Üzeyir bəy bu elmi nailiyyəti ilə həm gələcək nəsil bəstəkarlarının yoluna məşəl kimi işıq saçaraq onları düzgün istiqamətləndirmiş, digər tərəfdən Azərbaycan musiqisini, İran və başqa Şərq musiqisindən seçməyi bilməyib ya istəməyənlərə əsaslı dəlillərlə musiqimizin təkrarsız, özünəməxsusluğunu tam sübut etmişdir.

Yeri gəlmişkən, qeyd etmək istərdik ki, 18 mart 2009-cu ildə Bakıda, Milli Azərbaycan Tarix Muzeyində Beynəlxalq Muğam Festivalı çərçivəsində "Muğam aləmi" Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun təntənəli açılış mərasimi olmuş və Simpoziumun işi üç gün davam etmişdir. Bu Simpozium Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" (1945) monoqrafiyasında elmi əsaslarını açıb göstərdiyi bütün xidmətlərdən, muğamlara olan bilgi, dəyərli fikirlərin orijinallığı, təkrarsızlığı və əsil nəhəng kəşfi bir daha öz yerini tutdu. Bu barədə akademik Bəkir Nəbiyev özünün möhtəşəm "Üzeyir bəy Hacıbəylinin ömürnaməsi" kitabında qeyd edir: "Simpoziumu YUNESKO-nun xoşməramlı səfiri, Heydər Əliyev Fondunun Prezidenti Mehriban xanım Əliyeva giriş sözü ilə açmış, onun plenar iclasında və üç yerdə keçirilən bölmə yığıncaqlarında Azərbaycan, Türkiyə, Rusiya, İran, İraq alimləri ilə yanaşı, ABŞ, Fransa, Çin, Tunis, Macarıstan, Hollandiya, Tacikistan. İtaliya, Böyük Britaniya, Almaniya, Suriya və s. ölkələrin tanınmış tədqiqatçıları maraqlı məruzələrlə çıxış etmişlər.

Doğrudan da, XX əsrin əvvəllərində dahi Üzeyir Hacıbəyli öz parlaq əsərlərinin timsalında ənənəvi muğamla çağdaş Azərbaycan musiqisi arasında bir mənəvi yaradıcılıq körpüsü sala bildi. Məhz muğamın dərin bilicisi Ü.Hacıbəyli Şərqdə ilk opera olan və 100 illiyi YUNESKO-nun qərarı ilə dünyada geniş qeyd edilən ölməz "Leyli və Məcnun"u yarada bilərdi. Üzeyir bəy həmçinin Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları mövzusunda son dərəcə unikal bir elmi əsər meydana qoydu. Məhz bu əsər müxtəlif muğam ladlanna əsaslanaraq onlara uyğun, lakin yeni, orijinal musiqi əsərləri yaratmağın mahiyyətini açıb göstərdi. Təbii ki, Azərbaycan muğamının sirlər xəzinəsinə məhz bu cür dərindən nüfuzetmə bir qədər sonra U.Hacıbəylini "Koroğlu" operası kimi bir şedevr yaratmağa gətirib çıxarmaya bilməzdi. Beləcə Fikrət Əmirovun və Niyazinin simfonik muğamlarına. Qara Qarayevin "Yeddi gözəl" və "İldırımlı yollarla" baletlərinə və XX əsr Azərbaycan musiqisinin bir çox başqa çox sanballı uğurlarına da yol açıldı".

Bütün ömrü boyu xalqı üçün yorulmadan çalışmış Ü.Hacıbəyli Azərbaycan musiqi mədəniyyəti ocaqlarının yaranıb təşəkkül tapmasında müstəsna xidməti olaraq həm də musiqi kollektivlərinin – xalq çalğı alətləri orkestrinin, Dövlət simfonik orkestrinin, Bəstəkarlar İttifaqının, bir çox başqa əhəmiyyət kəsb edən yaradılışlarının təməlini qoymuşdur.

Səadət Qarabağlı "Üzeyir bəy Hacıbəylinin publisistikasında musiqi məsələləri" kitabında belə qeyd edir: "Üzeyir bəy Hacıbəyli xalq çalğı alətləri orkestrində Avropa musiqi alətlərini tətbiq etdiyi kimi, simfonik orkestrə də milli musiqi alətlərimiz – tar, kamança, qara zurna və s. daxil etmişdir. Məşhur "Koroğlu" operasında bunu bir daha nümayiş etdirmişdir. Bu müasir sənət yolu onun qüdrətli şagirdləri,

zəmanəmizin məşhur bəstəkarları tərəfindən davam etdirilir. Dahi bəstəkar Üzeyir bəy Hacıbəyli tükənməz yaradıcılığında yeni-yeni xarüqələr yaratdı. Təkrarolunmaz sənətkar Azərbaycan incəsənətinə böyük xəzinələr bəxş etdi, yeni bəstəkarlar nəsli hazırladı".

Üzeyir bəyin "Leyli və Məcnun"dan "Koroğlu"ya qədər" məqaləsindəki bu fikirləri də qeyd etmək yerinə düşər. "Təsadüfi deyildir ki, Azərbaycanda yeni professional operanın yaranması ilə bir zamanda dördsəsli xor, notlu orkestr, nota salınmış muğamlar meydana gəlmişdir. Bütün bunlar Azərbaycanın artmaqda və inkişaf etməkdə olan musiqi mədəniyyətinin nailiyyətləridir. Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik əsərlər yaratması da fərəhli hadisələrdən biridir".

Yeri gəlmişkən qeyd etmək istərdik ki, qüdrətli bəstəkar F.Əmirovun Üzeyir Hacıbəyli haqqındakı bir fikrini yada salmaq istərdik: "...Onun hər bir musiqi əsəri və hər bir musiqi fikri həyatiliyi, xəlqiliyi və dərin elmiliyi ilə özünü qeyri-elmi iradlardan asanlıqla qoruya bilir. Məşhur bir əfsanədə Anteyin qeyri-adi qüdrətini onun ayaqlarının torpağa dayanmasında, torpaqla bağlılığında görürdülər. Üzeyir Hacıbəyov özü də müqayisəni sevirdi və bəstəkarın gücünü-qüvvətini onun xalq həyatına, xalq sənətinə bağlılığında görürdü. Biz böyük Üzeyir yaradıcılığındakı bu Antey qüdrətinin sirlərini hələ çox öyrənməliyik"[1].

Yada salmaq istərdik ki, Şuşada böyüyüb boya-başa çatan, kiçik yaşlarından musiqiyə, elmə maraq göstərən Üzeyir bəy elə uşaqlıqdan öz yolunu əminliklə seçmiş, Şuşanın ab-havasını, böyük şəxsiyyətlərinin, ziyalılarının münasibətini, o dövrün mədəniyyətini qəlbinə hopduraraq özünün məşhur ailəsinin və xalqının fərxrinə çevrilmişdir.

Bildiyimiz kimi, neçə illərdir Azərbaycanın paytaxtı və müxtəlif şəhərlərində keçirilən möhtəşəm Üzeyir bəy adına beynəlxalq musiqi festivalına dünyanın hər yerindən iştirakçılar axışıb gəlir. Bu şəhərlərin sırasında Üzeyir bəyin böyüyüb boya-başa çatdığı Şuşa şəhəri də var. Müqəddəs Zəfər yolu ilə bu şəhərə yollanan musiqiçilərimiz böyük qürur hissi ilə, iftixarla Üzeyir bəyin adını daşıyan beynəlxalq festivalda iştirak etməyi özlərinə borc bilirlər. Bir əsrdən çox uzanan zaman kəsiyi dahi bəstəkarımızın adını daha da əbədiləşdirmişdir.

Bayramın mübarək, Üzeyir bəy!

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan xalq musiqisi:Oçerklər. Bakı, Elm.1981.189s.
2. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları. Bakı, 1996,118 s.
3. Əliyeva F. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları. Bakı "Nurlan" 2005-ci il
4. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər əsərləri II cild, Azərbaycan SSR, Elmlər akadem. Nəşr 1965.
5. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Yazıçı, 1956
6. Hacıbəyova U. Sənət fədailəri. Hacıbəyovların musiqi dünyası. Dərs vəsaiti. B., "Oka Ofset", 2006
7. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, İşıq, 1984, 100 s.
8. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. Bakı, 1994, lOOs.
9. Səfərova Z. Azərbaycan Musiqi tarixi, Qobustar 2002, №1,4-24.
10. XX əsrin Azərbaycan musiqisi (məqalələr toplusu). Bakı, 1996, 202 s.
11. Zöhrabov R.F. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi. Bakı, "Azərbaycan ensiklopediyası" nəşriyyatı. Poliqrafiya Birliyi, 1996

Xülasə

Məqalədə dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin Şərqdə və Azərbaycan ilk opera müəllifi olmaqla yanaşı, professional klassik musiqimizin demək olar ki, bütün janrlarında ilk nümunələrini yaratmasından bəhs olunur. Həmçinin həmin dövrün, yəni XX əsrin əvvəllərinin daxili çarpışmaları, sıxıntılı çəkişmələrlə, problemlərlə dolu zaman kəsiyində Üzeyir bəylə çiyin-çiyinə fəaliyyət göstərmiş ziyalılarımızdan bəhs olunur. Publisistika sahəsində Üzeyir bəy fəaliyyəti daha qabarıq göstərilir.

Publisistika janrı dinamiklik tələb etdiyi üçün dahi bəstəkarımızı daha çox maraqlandırmışdır və öz sözünü deməkdən çəkinməyən dahi ziyalımız həm də bu çətinliklərin, problemlərin aradan qaldırılma yollarını xüsusi məharətlə açıb göstərmişdir.

Məqalədə həmçinin Üzeyir bəyin çoxşaxəli yaradıcılığının digər çalarlarından da bəhs olunur və sonda onun elmi fəaliyyətinin şah əsəri olan "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabı haqqında qısa məlumat verilir və

[1] *Mənbə kimi Səadət Qarabağlının "Üzeyir bəy Hacıbəylinin publisistikasında musiqi məsələləri" kitabına istinad olunmuşdur.*

qədirbilən Azərbaycan xalqının indiyədək bu əsərin Azərbaycanın hüdudlarından kənarda təbliğinə geniş yer verilməsindən və simpoziumlarda Azərbaycan və dünya xalqlarının bu barədə fikirlərindən bəhs olunur.

Açar sözlər: dahi bəstəkar, ziyalı, publisist, XX əsr, opera, simpozium, maarifçi, qəzet, jurnallar, professionallıq.

ВЕЛИЕВ Магомед
БМА им. У.Гаджибейли
старший научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории,
доктор философии по искусствоведению

ГЕНИАЛЬНЫЙ КОМПОЗИТОР УЗЕИР ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В статье рассказывается об азербайджанском композиторе Узеире Гаджибейли не только как об авторе первой оперы в Азербайджане и на Востоке, но и создателе первых образцов практически во всех жанрах нашей профессиональной классической музыки. Также упоминается о представителях интеллигенции, плечом к плечу работавших с Узеир беком в период полный внутренних конфликтов, напряженностей и проблем начала 20 века.

Поскольку жанр публицистики требует динамичности, он все больше интересовал гениального композитора, и он не только не боялся высказывать свое мнение, также с особым мастерством раскрывал пути устранения этих трудностей и проблем.

В статье также повествуется об иных оттенках многостороннего творчества Узеир бека и в заключении дается краткая информация о его книге «Основы азербайджанской народной музыки», являющейся шедевром научной деятельности композитора, пропаганде которой за пределами Азербайджана наш народ по сегодняшний день уделяет особое внимание, а также рассказывается о высказываниях народов Азербайджана и всего мира об этом произведении на симпозиумах.

Ключевые слова: гений, композитор, публицист, XX век, опера, симпозиум, просветитель, газета, журналы, профессионализм.

VALIEV Mahammad
BMA named after U.Hajibeyli
senior research laboratory employee,
Doctor of Philosophy in Art History

GENIUS COMPOSER UZEYIR HAJIBEYLI

Summary

In addition to being the author of the first opera in Azerbaijan and the East, the genius Azerbaijani composer Uzeyir Hajibayli is also mentioned in the creation of the first samples of our professional classical music in almost all genres. Also, it is mentioned about our intellectuals who worked side by side with Mr. Uzeyir during the internal conflicts of that period, that is, at the beginning of the 20th century. The activity of Mr. Uzeyir in the field of journalism is more prominent

Since the journalistic genre requires dynamism, it interested our genius composer more, and our genius intellectual, who does not hesitate to speak his mind, also revealed the ways to overcome these difficulties and problems with special skill.

The article also talks about other shades of multifaceted creativity of Mr.Uzeyir, and at the end, brief information is given about the book “Fundamentals of Azerbaijani Folk Music”, which is the masterpiece of his scientific activity and the fact that the esteemed people of Azerbaijan have so far given ample space to the promotion of this work outside the borders of Azerbaijan, and the opinions of the people of Azerbaijan and the world about it are discussed in the symposia.

Key words: genius, composer, intellectual, publicist, 20th century, opera, symposium, educator, newspaper, magazines, professionalism.

VƏLİYEVA Bəyimxanım
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
əməkdar artist
ORCİD: 0000-0002-5076-5138

RAHAB **MUĞAMININ FƏRQLİ İFALARDA ANALİZİ**

Şur ladına əsaslanan Rahab muğamı haqqında bir çox məqalələr yazılmış, araşdırmalar aparılmışdır. Bizim isə bu muğamına yenidən qayıdışımızın əsas qayəsi onu fərqli xanəndələrin ifasında dinlədikdən sonra belə qənaətə gəldik ki, həmin ifalaronlar məhz elmi cəhətdən də analiz olunarsa daha da məqsədəuyğun olar. Belə ki, əsrlərdir "Rahab" muğamı bir çox ustad xanəndələrimiz tərəfindən ifa olunmuşdur. Lakin, xanəndələrin hər biri bu muğama fərqli şəkildə yanaşaraq ifaları zamanı bir neçə dəyişik məqamlara toxunmuşlar. Şəkili Ələsgər, Keçəçioğlu Məhəmməd, Seyid Şuşinski, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Əbülfət Əliyev, Nəriman Əliyev, Zülfü Adıgözəlov, Əlibaba Məmmədov, Ağaxan Abdullayev, Alim Qasımov, Qaraxan Behbudov və s. bir çox xanəndələrin ifasında səslənən Rahab muğamı hər dəfəsində fərqli nəfəslə, fərqli yanaşma ilə ifa olunmuşdur desək heç də yanılmarıq. Lakin, bu dəfə biz "Rahab" muğamını Əbülfət Əliyev, Əlibaba Məmmədov, Ağaxan Abdullayev və Alim Qasımovun ifalarında araşdırmaq qərarına gəldik.

İfaları analizə keçid etmədən öncə onu da qeyd edək ki, hal-hazırki tədris ocaqlarında "Rahab" muğamı Bərdaşt (Əmiri ilə), Rahab, Mübərriqə (Şikəsteyi-fars), Əraq, Qərayi, Məsihi, Rahaba əyaq şöbələri ilə tədris olunur.

İlk öncə ifasında Rahab muğamını dinləyərək analiz etdiyimiz ustad xanəndə xalq artisti Əbülfət Əliyevdir. Sənətkar bu muğamı 1961-ci ildə Azərbaycan radiosunda lentə aldırmışdır. Əbülfət Əliyevin bu muğamı ifası 8.31 dəqiqəni əhatə etmişdir [2].

Rahab muğamı gözəl bir rənglə başlayır. Rəngdən sonra Əbülfət Əliyev muğama sözsüz giriş edir. Daha sonra Xəqani Şirvaninin

Hanı bir yel apara könlü gülüstana tərəf,
Tutaraq bəlkə yaxamdan çəkə cananə tərəf.

Beytli qəzəli ilə muğamın ifasına başlayır. Birinci ağız ifası zamanı qəzəlin üç beytini oxuyub müşayətə yer verir. İfanın ikinci bölümündə Əbülfət Əliyev özünə məxsusluq edərək Rahabdan segah muğamına keçid etmiş və iki beyt də segah ifa etdikdən sonra şöbənin ayağını da segah ayağı verərək şöbəni tamamlayır. Ardınca isə instrumental segah rəngi ifa olunur. Rəngdən sonra isə xanəndə Rahabın növbəti şöbəsi olan "Şikəsteyi-fars" ifa edir. Bu şöbəni də özünəməxsus tərzdə, xüsusi boğaz dönmələri ilə səsləndirən sənətkar Rahab muğamına əyaq verərək dəstgahı belə formada tamamlayır.

Əbülfət Əliyev bu muğamda segah ifa etməklə nə qədər fərqli rəng qatmış olsa belə Rahab muğamının "Əraq", "Qərayi" və "Məsihi" şöbələrini ifa etməmiş "Şikəsteyi-fars" şöbəsindən sonra Rahaba əyaq verərək muğamı tamamlamışdır. Sənətkar burada səsinin şirinliyindən, bol zəngulələrindən istifadə edərək muğamı şirin, gözəl tərzdə ifa etməsinə baxmayaraq dəstgah demək olar ki, natamam tamamlanmışdır.

İfasında Rahab muğamını dinləyib araşdırdığımız növbəti xanəndəmiz isə xalq artisti Əlibaba Məmmədovdur. Bu muğam xanəndənin ifasında 1956-cı ildə lentə alınmışdır. Sənətkar dəstgahı 15.20 zaman çərçivəsində ifa etmişdir [3]. Xanəndəni ifa boyunca Əhməd Bakıxanovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansamblı müşayət etmişdir.

Muğam dəramədlə başlanılır. Daha sonra Əlibaba Məmmədov Rahab muğamına adəti üzrə sözsüz giriş edərək Əliağa Vahidin

O qara zülfü ki, hərdəm dolaşır şanələrə,
Göstərir eşqi kəməndin, dili-divanələrə.

beytli qəzəli ilə muğam ifasına davam edir. Muğamı özünəməxsus yanaşması ilə ifa edən sənətkar üç beyt Əmiridə ifa edərək əyaq verir və instrumental rəng çalınır. Daha sonra Əlibaba müəllim "Şikəsteyi-fars" şöbəsinə keçid edərək burada da özünə xas boğaz dönmələri, şirin ləhcəsi ilə öz ifasına rəng qataraq bu şöbəni də yekunlaşdırır. İfadan sonra instrumental rəng çalınır. Rəng bitər-bitməz Rahab muğamının "Əraq" şöbəsinə sözsüz başlayan sənətkar, bir beyt də burada ifa edib Əraqa əyaq verərək "Qərayi"

guşəsi ilə "Məsihi" şöbəsinə keçid edir. Bu şöbəni də olduğu kimi ifa edən Əlibaba Məmmədov Rahab muğamına tam ayaq verdikdən sonra "Vurma dəxi ol zülfü pərişanına şanə" adlı Rahab təsnifini ifa edir və dəstgahı təsniflə yekunlaşdırır.

Adətən bir çox xanəndələr bu təsnifi Rahab muğamının əvvəlində, yəni dəraməd çalındıqdan sonra ifa edirlər. Lakin, Əlibaba müəllim öz ustadı Seyid Şuşinskinin ənənəsinə sadiq qalaraq muğamın kodensiyasından sonra təsnif ifa edərək bu muğam dəstgahını bitirmişdir.

Göründüyü kimi Əlibaba Məmmədov muğamın bütün şöbə və guşələrini olduğu kimi ifa edərək çox gözəl formada Rahab muğamının öhdəsindən gəlməyi bacarmışdır.

Bu muğamın digər gözəl ifaçılarından biri isə xalq artisti, professor Ağaxan Abdullayev olmuşdur. Ağaxan Abdullayevin ifasında dinlədiyimiz Rahab muğamı 1987-ci ildə lentə alınmışdır. Sənətkar bu muğamı 17.32 zaman çərçivəsində ifa etmişdir [4]. Digər ifalardan fərqli olaraq Ağaxan Abdullayev bu dəstgahı trio şəkilində lentə aldırmışdır. İfaçını tarda xalq artisti Ağasəlim Abdullayev, kamançada isə unudulmaz kaman ustası Ədalət Vəzirov müşayət etmişdir.

Ağaxan Abdullayev Rahab muğamına "Vurma dəxi ol zülfü pərişanına şanə" təsnifi ilə başlayır. Təsnifi ifa edib bitirdikdən sonra Ağaxan müəllim adəti üzrə muğama sözsüz giriş edir. Muğama dahi Füzulinin

Aşiyani-mürği-dil zülfi-pərişanındadır,

Qanda olsam, ey pəri, könlüm sənin yanındadır.

misralı qəzəli ilə ifasına davam edir. Sənətkar iki beyt ifa edərək Bərdaşt (Əmiri) şöbəsinə əyaq verir və Rahab muğamının "Mən qurbanam sən tək yarə" təsnifini ifa edir.

Təsnifi özünə xas ləngərlə oxuyan sənətkar daha sonra "Şikəsteyi-fars" şöbəsinə keçid edir. Bu məqamda bir haşiyəyə çıxaraq demək istərdim ki, mən özüm də xanəndə olaraq 16 il məhz ustad sənətkar, xalq artisti, professor Ağaxan Abdullayevdən muğamın sirlərini öyrənmişəm. Ağaxan müəllimin şikəsteyi-fars ifası bir başqa aləmdir desək heç də yanılmarıq. Çünki, o, hər dəfə bu şöbəni ifa etdiyi zaman səsinin ləngəri, qaltanlı zənguləsi, dolğun tembri ilə insanı yerindən oynatmaması qeyri-mümkün idi. Ağaxan Abdullayevin "Şikəsteyi-fars"ını ikinci bir xanəndə onun kimi ifa edə bilməzdi. Həmçinin də Rahab muğamında bu şöbəyə öz ifası ilə xüsusi bir rəng qatmışdır. Və beləliklə, "Şikəsteyi-fars"ı da mükəmməl ifa edən ustad sənətkar şöbəyə əyaq verir və instrumental rəngə keçid olunur. Rəngdən sonra adəti üzrə "Əraq" şöbəsi ifa olunası halda o, burada da özünəməxsusluğunu bir daha sübut edir. Belə ki, bu muğama öz yeniliyini bəxş edərək rəngdən sonra birbaşa "Orta segah" ifasına keçid edir. Halbuki, Rahab muğamının şöbələri arasında bu şöbə yox idi. Bu isə sənətkarın geniş yaradıcılığından bəhs edən bir məqamdır. Segahda qəzəlin iki beytini elə mükəmməl şəkildə ifa edir ki, dinləyicinin tam "sarı siminə" toxunmağı məharətlə bacarır. Segaha əyaq verən sənətkar segahın çox ifa olunmayan fərqli bir təsnifini "Sənsən mənim özü gülüm, ay qara gözlü balam" ifa edir. Təsnifdən sonra Rahabın növbəti şöbəsi olan "Əraq"a sözsüz giriş edən sənətkar şaqraq və qaltanlı zəngulələrindən peşəkarcasına istifadə edərək bu şöbənin xarakterini tamamilə verməyi bacarır. Əraqda iki beyt qəzəl ifası ilə şöbənin həcmini daha da genişləndirir. Lakin, burada daha bir məqama toxunmağı vacib bilirik ki, sənətkar bu şöbəni pianinonun si bemol notundan ifa etməsinə baxmayaraq ikinci beyt ifası zamanı iki ton yuxarı yəni, pianinonun re notuna istinad edərək burada bir beyt mükəmməl gəzişmələr edərək Əraqa əyaq verib "Qərayi" guşəsinə və "Məsihi" şöbəsinə eniş edir və bu şöbəni ifa edərək Rahab muğamına ayaq verib dəstgahı mükəmməl şəkildə tamamlayır.

Ağaxan Abdullayev elə bir xanəndə idi ki, ifa etdiyi hər bir muğamda yeni improvizələr etməyi çox xoşlayırdı. Bu da onun muğamlara dərindən bələd olmasından, tar alətində çox yaxşı ifa etməyi bacarmasından, əruzu mükəmməl bilməsindən irəli gələn bir xüsusiyyət idi ki, az öncə sadalamış olduğumuz digər Rahab muğamları ilə müqayisədə Ağaxan Abdullayevin ifasında dinləmiş olduğumuz bu muğam fərqliliyi ilə digərlərindən çox seçilmişdir.

Növbəti ifanı isə dövrümüzün böyük sənətkarı xalq artisti Alim Qasımovun ifasında dinlədik. Muğam 25.47 dəqiqə ərzində ifa olunmuşdur [5]. İlk öncə "Əhməd Bakıxanov adına xalq çalğı alətləri"nin və ansamblın bədii rəhbəri, həmçinin solo hissələrini müşayət edən tarda Həbib Bayramov, kamançada Fəxrəddin Dadaşovun müşayəti altında Rahab rəngi çalınır. Rəngdən dərhal sonra Alim Qasımov Rahab təsnifi "Vurma dəxi ol, zülfi-pərişanına şanə" təsnifini ifa edir. Təsnif bitəndən sonra üçlük Rahab muğamının ifasına başlayır. Muğama sözsüz giriş edən sənətkar böyük Füzulinin

Ey xoş ol məst ki, bilməz qəmi-aləm nə imiş,
Nə çəkər aləm üçün qəm, nə bilər qəm nə imiş.

beytli qəzəli ilə muğam ifasına davam edir. İki beyt Bərdaştda (Əmiri ilə) ifa edən sənətkar bu şöbəyə əyaq verir və ansambl yenidən gözəl bir rəng çalır. Rəngdən sonra Rahab şöbəsini ifa edən sənətkar bu muğamın şöbələri sırasında olmayan çox fərqli bir yanaşma ilə Vilayəti şöbəsinə keçid edir. Bu şöbədə üç beyt ifası ilə şaqraq zəngulələrlə, səsinin məlahəti ilə, özünəməxsus gəzişmələrlə dəstgaha fərqli, gözəl rəng qataraq Rahab şöbəsinə əyaq verərək "Güllər açılır, bülbüllər oxur, bahar çağında" misralı Rahab təsnifinin ifasına keçid edir. Təsnifdən sonra muğamın növbəti şöbəsi olan "Şikəsteyi-fars"a sözsüz başlayan Alim Qasımov bu şöbəni özünün yanıqlı, nisgilli, iniltili, həzin səsi ilə könüllərin sarı siminə taxunmağı peşəkarcasına bacarır. Bu şöbənin ifasını bitirən sənətkar segaha əyaq verərək "Sənsən mənim öz gülüm, ay qaragözlü balam" misrası ilə başlanan segah təsnifinin ifasına keçid edir. Bu təsnifi bitirən xanəndə birbaşa sözsüz "Əraq" şöbəsinin ifasına başlayır. Sözlə həmin şöbənin ifasını davam etdirən sənətkar, ustadı Ağaxan Abdullayevin bu şöbənin üst pərdələrində etdiyi gəzişmələrə bənzər özünəməxsus fərqli nəfəslər edən Alim Qasımov "Qərayi" ilə eniş edərək, "Məsihi" şöbəsini də gözəl şəkildə ifa edən sənətkar Rahab muğamına əyaq verərək bu muğamı tamamlayır.

Alim Qasımov muğam sənətimizdə elə sənətkarlarımızdadır ki, daim yaradıcılıq peşində olmuş, ifa etdiyi hər bir muğama, təsnifə, xalq mahnısına mütləq şəkildə öz ruhunu, yaradıcı yanaşmasını qoymağı bacarmışdır. Bu da onu dövrünün bir çox xanəndələrindən fərqləndirən ən üstün cəhəti olmuşdur. Eləcə də Rahab muğamında az öncə sadaladığımız kimi ifa etmiş olduğu bir neçə şöbədə öz yaradıcı ifalarını sərgiləməyi peşəkarcasına bacarmışdır.

Yekun olaraq onu da qeyd etmək istərdik ki, dinlədiyimiz xanəndələrin hər biri ayrı-ayrılıqda mükəmməl şəkildə bu muğamın öhdəsindən peşəkarcasına gəlməyi bacarmışlar. Nə qədər ki, muğam sənətimizdə yaradıcı xanəndələr varsa bir o qədər də inkişaf edən muğam sənətimiz var deməkdir. Çünki, muğamlarımızın şöbə və guşələri, giriş və əyaqları eyni quruluşda, eyni formadadır. Yəni dəyişilməz olaraq qalır. Ona yeni rəng, yeni nəfəs, yeni çalar, yeni melizmlər verən isə xanəndədir. Əgər bir xanəndə nə qədər çox muğam biliyinə, yaradıcı qabiliyyətə malik olarsa bir o qədər də eyni dediyimiz muğam dəyişəvək, yeniləşəcək və beləcə ildən-ilə, əsrdən-əsrə daha da gözəl formada inkişaf edəcək.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Rzayeva B. "Rəhab" muğamının melodik xüsusiyyətləri // "Musiqi dünyası" jurnalı, 2011, №2/47.

İnternet materialları

2. https://www.youtube.com/watch?v=et8MMDXPKMg
3. https://www.youtube.com/watch?v=5S8_XB5r-0o
4. https://www.youtube.com/watch?v=dKeerx0gvk0
5. https://www.youtube.com/watch?v=PH0MvZnoa0Y

Xülasə

Kiçik həcmli muğamlar içərisində "Rahab" muğamı hər zaman özünəməxsusluğu ilə seçilmişdir. Belə ki, ifa zamanı bu muğam dəstgahı xüsusi diqqət, ölçü, dəqiqlik tələb edir ki, əgər bunlardan biri ifaçıda olmasa demək ki, həmin xanəndə muğamın öhdəsindən gəlməyi bacarmayıb. Çünki, "Rahab" muğamı digər muğam dəstgahları kimi sərtbəst formada olmasına baxmayaraq o, öz daxilində xüsusi ölçü, ritmika, say cəmləşdirir ki, bu baxımdan da həmin muğamın kiçik həcmli olmasına rəğmən özü-özlüyündə qəliz muğam dəstgahları sırasına daxil olur.

Açar sözlər: **muğam, "Şur", dəstgah, xanəndə, "Rahab".**

ВАЛИЕВА Беимханым
доцент Азербайджанской Национальной Консерватории,
доктор философии по искусствоведению,
заслуженная артистка

АНАЛИЗ МУГАМА РАХАБ В РАЗНЫХ ИСПОЛНЕНИЯХ

Резюме

Среди малых мугамов мугам "Рахаб" всегда выделялся своей уникальностью. При исполнении мугама "Рахаб" требуется особое внимание на метр и точность, и если чего-то из этого нет у исполнителя, значить певец не смог справиться с этим мугамом. Несмотря на то, что мугам "Рахаб", как и другие мугамные

дастгяхи имеет свободную форму, он содержит в себе особую меру, ритмику и счёт. Имея небольшой размер, этот мугам включен в ряды сложных дастгяхов.

***Ключевые слова*:** мугам, “Шур”, дастгях, певица, “Рахаб”.

VALIYEVA Beimkhanym
Associate Professor at the Azerbaijan National Conservatory
Doctor of Philosophy in Art History,
Honored Artist

ANALYSIS OF RAHAB MUGHAM IN DIFFERENT PERFORMANCES

Summary

Among the small mughams, Rahab mugham has always been chosen for its uniqueness. Thus, during performance, “Rahab” mugham requires special attention, measure, and accuracy, and if one of these is not present in the performer, it means that the singer has not been able to cope with this mugham. Because “Rahab” mugham, like other mugham dastgahs, despite being a rigid mugham, gathers a special measure, rhythmicity, number within itself, and in this respect, despite the small size of that mugham, it is included in the ranks of difficult mugham dastgahs.

Key words: mugham, “Shur”, dastgah, singer, “Rahab”.

XANBƏYOVA Vəfa
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

MUĞAM SƏNƏTİNDƏ SİMVOLİK VƏ AKSEOLOJİ ASPEKTLƏR

Dini düşüncə tərzi müxəlif dövrlərdə müxtəlif şəkildə öz təsvirini taparaq fəlsəfi, etik-estetik, elmi, elmi-praktik baxımından fərqli şəkillərdə inkişaf etmişdir. Allah,varlıq, insan və onların arasında əlaqə təsəvvüf fəlsəfəsinin problemi kimi xüsusi maraq oyadır. Eyni zamanda bu məsələlərin araşdırılması İslam (sufi) musiqi praktikasında mövcud olan forma prinsiplərinin tədqiqinə bir çox hallarda aydınlıq gətirməyə imkan yaradır. Bildiyimiz kimi, Azərbaycan ərazisində vaxtilə müxtəlif təriqətlar, sufi ordenləri yetərincə fəaliyyət göstərirdilər. Bir sıra alimlər bu cərəyanları VII, X bəziləri XII əsr Azərbaycan təsəvvüfündə təriqətlər dövrünün başlanğıcı kimi qeyd edirlər. *XII əsrdə “ilk qurulan təriqətlər arasında azərbaycanlı sufilərin əsasını qoyduqları təriqətlər aparıcı mövqeyə malikdir. Belə ki, Azərbaycan bu dövrdən etibarən təriqətlər mərkəzi halına gəlmişdi. Bir təsəvvüf hərəkatı olan əxiliyin Anadolu qolu, təriqətlərdən sührəvərdilik,hürufilik, zahidilik, səfəvilik, xəlvətilik və xəlvətiliyin qolları rövşənilik və gülşənilik təriqətləri Azərbaycanda doğulmuş və buradan bütün İslam aləminə yayılmışdır [1]*.Təsəvvüf düşüncə tərzi müxtəlif təfsir formaları alaraq nəinki fəlsəfəyə, təbii olaraq bir sıra humanitar elmlərə, musiqiyə, ədəbiyyata və təsviri incəsənətə də təsir göstərmişdir.

Təsəvvüfün mövzusunu, ümumilikdə Allah, varlıq, kainat və insan, eləcə də mənəvi məqamlar, vəcd, eşq, sevgi kimi duyğular təşkil edir. “*Mövlana, Nizami, Füzuli, Naili, Nəbi, Nahifi ,Bakuvi, Şeyx Qalib, Nəsimi və bir çox başqa şairlər əsərlərini təsəvvüfi qaynaqdan bəslənən bir könül iqlimində yazmışlar”* [2, 47]. Buna misal olaraq bir sıra ədəbi mənbələr qeyd oluna bilər. Bu xüsusdə eşqə həsr olunmuş ən gözəl əsərlərdən “Leyli və Məcnun”a nəzər yetirib, Füzulinin təsəvvüf düşüncə tərzinin bir qisminin mahiyyətinə varmaq istərdim. *“Əksər tədqiqatçılar bu fikirdədir ki, Füzuli Leylinin timsalında Allahın gözəlliyini, onun nurunu əks etdirmişdir. Ona görə də Leyli dünya sufi ədəbiyyatında ən kamil obrazdır. Məcnunu isə dahi şair bu ilahi nuru görə bilən bəsirət gözlü bir paklıq mücəssəməsi kimi işləyir. Məcnunun eşqi (cünunluq) Leylinin ilahi gözəlliyinin Məcnunun nurunda əks-sədasıdır. Leylinin Məcnundan ayrılması onun cəmiyyətlə bağlı bütün əlaqələri kəsməsi demək idi. Eşq Məcnun üçün hər şeyin meyarı idi. Başqa sözlə desək, Məcnun Leyli adlı ilahi varlıqda əriyib itir”* [3, 22].

Füzulişünas S.Əliyev dörd cildlik “Füzuli qəzəllərinin şərhi”nə olan müqəddimədə yazıb:“*Onun qəzəllərində aşiq və məşuq olaraq, əsasən, Allah təsvir edilir… Füzuli Allahı hər cür gözəlliyin təkcə yaradıcısı kimi yox, həm də sahibi kimi verir” [4]*.

Belə qanayətə qəlmək olar ki, Üzeyir Hacıbəyli Məhəmməd Füzulinin "Leyli və Məcnun"una müraciət etdiyi üçün operada dini musiqi və muğam janrının bir sıra nümunələrini özündə cəmləşdirərək təkcə şəbeh ənənələrini yox, daha qədim olan təsəvvüf düşüncə tərzi də öz əksini tapıb.

Məcnunun həyat yolu daim bir fikrin ətrafına dolanan və ondan irəli gələrək "halqavari inkişaf edən" spirala bənzəyir. Süjet xətti bu ideyanın ətrafında qurulub. Məcnun Ulu yaradana tərəf aparan məqama çatmaq üçün, sanki təvafı icra edir. Allahın nuruna yetmək – operanın ideyasını, onun daxilində olan hər bir səhnə (təsəvvüfə əsasən) isə " məqam" və "hallar"ın mərhələlərini göstərir. Qeyd etmək lazımdır ki, sufi (təsəvvüf) praktikasında məqam və hal konseptinin araşdırılmasına böyük sayda tədqiqatlar həsr olunub və Allaha yaxınlaşmaqda keçilməli "mənzillər" kimi ("Kəşfül-məhcub", "Risaleyi Quşeyriyyə" və s. və i.a.) qiymətləndirmişdir. Məsələn, Əbu-Nəsr Sərrac "*məqamların predmetlərini ardıcıllıqla tövbə, vərə, zöhd, fəqr, səbr, təvəkkül, Allah zikrinin səfası və riza qeyd etmiş və əhvalı müraqibə, qürb, məhəbbət, xouf, rəca, şövq, üns, təmaninə, müşahidəvə yəqin bilmişdir" [5, 74]*. "Məqam" Saffat

وَمَا مِنَّا إِلَّا لَهُ مَقَامٌ مَّعْلُومٌ

surəsinin 164-cü ayəsində olan Quran sözüdür.

"Məqam" sözü, bir anlayış kimi Həcc zamanı möminlərin təvafda olan dövriyyəsi ilə də əlaqələndirilir. Təsəvvüfdə məqamların sayı çox və ya az, yerləri də fərqli ola bilər. Məcnun da "Eşq"ə aparan yolda bir sıra məqamları keçir – tövbə (günahlardan uzaqlaşaraq haqqa yönəlmək – Leyli ilə ilk görüşü), zöhd (Allahdan başqa hər şeyi könüldən çıxarmaq – Məktəbdən, digər elmlərdən uzaqlaşmaq), fəqr (dünyanın malını üstün tutmamaq, mənəvi yoxsulluqdan qurtulmaq – Dəli-divanə olub, çöllərə düşmək), səbr (Allahın dərgahına aparan yolu səbrliklə gözləmək), təvəkkül (qulun Allaha etibar edib dayanmasıdır), müraqibə, xouf, rəca, üns (Allahdan başqa heç kimlə unsiyyətdə olmamaq, xəlbətə çəkilmək) və s. *"Uzun axtarışlardan sonra Məcnun Leylini yalnız Allahın bir gözəl bir nəqşəsi, əsəri olduğunu,bütün gözəlliklərin ona məxsus olduğunu dərk edir....ağır sınaqlar onu kamilləşdirir, mənən inkişaf etdirir...O artıq həqiqətə qovuşmuş..."[6,9]*.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Füzulişünas S.Əliyevin dediklərinə əsasən "Füzuli Allahı hər cür gözəlliyin təkcə yaradıcısı kimi yox, həm də sahibi kimi verir". Bu səbəbdən də Məcnun bu fani dünyanı tərk edərək, sonda uca Allaha qovuşur. Burada Nişapur sufi məktəbinin başqa bir tanınmış şeyxi Yəhya Müəz oğlu Razinin (258/871-ci ildə vəfat etmişdir) Allaha münasibətdə "sərxoşedici sevgi" anlayışı yada düşür və Füzuli fəlsəfəsi ilə paralellər aparmağa sövq edir. Onun fikrinə görə, "əsl eşq aşiqlə görüşdən sonra artmadığı kimi, Ondan ayrıldıqdan sonra da azalmır" [7]. Belə ki, Məcnun Leylidən "ayrıldıqdan" sonra, onu " itirsə" də gəlbində yanan sevgisi azalmamış, əksinə artmışdır.

İslam dünyagörüşünə əsasən də insanın yaranışı və ölümündən sonra Allahın dərgahına ruhən qayıtması Quranda ("Səcdə" surəsində (6–7 ayə), "Əli İmran" surəsində (59-cu ayə), "Səd" surəsində, (25-ci ayə)), eləcə də müxtəlif dini-fəlsəfi araşdırmalarda, elmi-musiqi tədqiqatlarda, təsviri incəsənətdə s. tərənnüm olunmuşdur. İslam musiqisinin bu kontekstə araşdırılması da ənənəvi bir üsullardan birinə çevrilib. "*Bədii məharətin yüksək nümunəsi kimi Quran, müsəlman ölkələri xalqlarının mədəniyyətinə böyük təsir göstərmişdir. Ümumiyyətlə, Quran nəinki nəsrin ilk abidəsi, həm də Şərqin professional musiqi sənətinin ilk abidəsidir. Quran poetikasının mətni dini münasibəti konkretləşdirirsə, onun avazatı emosional hisslər aləmini konkretləşdirir*" [8,58].

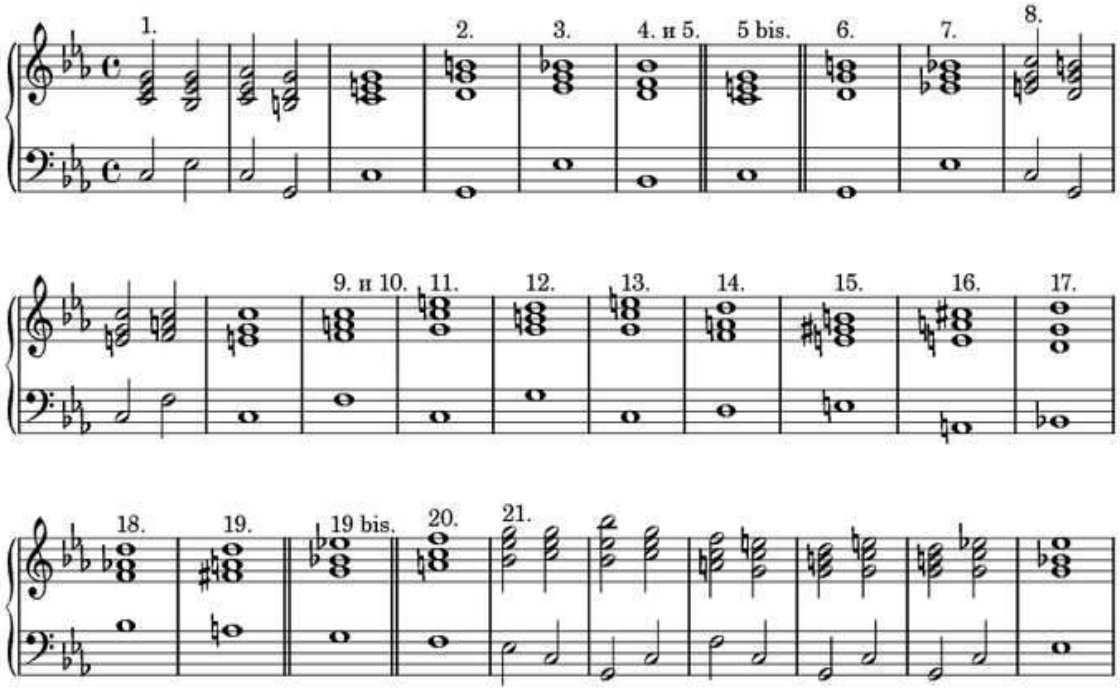
Maraqlıdır ki, muğamın dramaturgiyası da insan həyatının sanki kiçik bir modelidir. Bu təsvirdən irəli gələrək muğamda "Mayə anlayışı, yüksəkliyə gedən (kulminasiyaya) sıçrayışlar və nəhayət yenidən mayəyə dönməsi, insanın torpaqdan yaranaraq torpağa getməsi, ruhun isə Allahdan bizə ötürülərək yenidən onun dərgahına qayıtması ilə izah olunur. Muğamın ifası zamanı da ifaçı sanki təvafı, Kəbənın ətrafında fırlanan və bir mərkəzə yönələn insanları xatırladır. O, "Mayə" nin ətrafında gəzir, onun ruhu birinci qatdan səmanın yeddinci qatına (məqamlar), Allaha tərəf olan yolu əks edir (hal). Belə ki, ifaçı kulminasiya şöbəsinə gedərək, ən zil pərdəyə qalxır və tədricən enərək ilkin məqama qayıdır. Bu hardasa spiralı xatırladır. Spiral yerə yaxınlaşdıqca kiçilən və göy dairələrinə paralel dairələr dairəsidir, kainatın modelidir. Müsəlmanlara xas olan təsəvvürlər prinsipi nöqteyi nəzərdən bu fikrin başqa bir mistik yozumu da var: Allahdan insana doğru olan eniş qövsü və insanın Allaha doğru yüksəliş qövsü. Məsələn, Ahmet Yurur Türkiyə alevitlərinin zikr musiqisinə həsr etdiyi dissertasiyada qeyd edir ki, alevitlərin dünyagörüşünə əsasən aşağı və yuxarıya olan qövslər (məqamlar-tonallıqlar) Məhəmməd Peyğəmbərin meraca getməsinin nişanəsidir [9]. Alexandre Papadopoulo "Islam and Muslim Art" kitabında yazir ki, bir çox alimlər isə bunu ilbiz çanağı kimi dərk edərək, musiqi (poeziya, memarlıq, və s.) inkişafının modeli kimi təsvir edirlər [10].

Bu, həm də müqəddəs bir yerlərin (mehrab, məbəd, ziyarətgah) ətrafında gəzməyi və sonra oraya girməyin simvoludur. Belə ki, Təvaf zamanı da möminlər Kəba ətrafında əks saat əqrəbi istiqamətində 7 dəfə dövr (şüt) edirlər, özü də ki müxtəlif surətlə. Bu əməl ilə onların Yer kürəsinin günəşin ərtafında əks istiqamətdə olan firlanmasını və kainatın mikromodelini təsvir edirlər. Bu spiralvari inkişafı biz muğamın dramaturgiyasında da müşahidə edə bilərik. Belə ki, ifaçı "Mayə"nin ətrafında, sonradan digər şöbələrin pillələrinin ətrafında gəzərək dövr edir, nəticədə böyük və kiçik halqalar (şöbə, güşə) ərsəyə gəlir. Belə qənaətə gəlinir ki, kainatla, təriqətlə (islam, sufi) bağlı təsəvvürlər musiqinin nəinki emosional, fəlsəfi, aksioloji, eləcə də konstruktiv prinsiplərində də öz əksini tapıb. Bu mənada əsərlərin kompozisiya xüsusiyyətlərində giriş (uvertüra), repriz, təkrarlamalar, silsilələlik kimi anlamlar yaranır. Elə təvafın bir sıra növlərinə aid edilən "məqamlar" və onların mənaları muğam kompozisiyanın quruluşu ilə əlaqələndirilə bilər. Məsələn, "daxil olma tavafı" طواف القدوم وهو تحية البيت الحرام، لمن دخل مك (musiqidə giriş, dəraməd) və "Salamlama Təvafı" – (الإفاضة طواف); Həc Tavafı Zülhiccə ayında olan Təvaf العمرة طواف, Vida təvafı الوداع طواف, yəni Məkkədən ayrılan zaman icra olunan əməl (əsərdə də repriz, tamamlanma və ya koda) qeyd olunmalıdır. İslam (təsəvvüf) təfəkküründən irəli gələrək musiqidə kainatın quruluşu, astronomiya və riyaziyyatla musiqinin (muğamların) əlaqəsi, simvolikanın mənaları və s. erkən, orta əsrlərə aid risalələrdə (Səfiəddin Urməvi, Abdülqadir Marağalı, Əbu-Nəsr Fərabi, əl-Kindi, M.Nişapuri) yetərincə açıqlanır. Bundan başqa memarlıqda, miniatür sənətində, dərviş-sufilərin ney və zərb alətləri ilə icra olunan rəqslərdə bu məqamlar öz təfərrüatlı izahını tapıb. A.Cumayevin də tədqiqatları bu kontekstdən irəli gələrək maraq doğurur. Özbəkistanın tanınmış alimi Aleksand Cumayevin XII-XIII əsrə aid M.Nişapurun risaləsinə əsasən "*12 makam sisteminin yaranması islamdan əvvəlki 7 planetlə əlaqəli fars (Azərbaycan – V.X.) sistemindən (yeddi melodiya, Burdah sistemindən) uzaqlaşmasının nəticəsidir*" [11,22].

Təsəvvüf düşüncə tərzi, İslam dünyagörüşü maraqlı bir şəkildə bəstəkarlıq yaradıcılığında öz əksini taparaq, müxtəlif məktəb və dövrlərin nümayəndələrinin əsərlərinə müraciət etməyə və paralellər aparmağa sövq edir. Ümumiyyətlə, bildiyimiz kimi, hər hansı inkişafın axınlı olmasına bir çox halda ***"təkrarlanan komplekslərin"*** və simfonik üsulların tətbiqi zəmin yaradır. Məsələn, iri həcmli əsərlərin dramaturgiya məsələlərini araşdıran V.Volkenşteyn öz mülahizələrində yazır ki, "*dramın hərəkəti dövr edərək daim öz başlanğıc nöqtəsinə qayıdır*" [12, s.19]. Bu təbii bir şəkildə süjetin ümumi ideyasını xarakterizə edən səhnə vəziyyətinin vaxtaşırı təkrarlanması ilə bağlıdır. "Leyli və Məcnun"u təhlil edərkən belə nəticəyə gəlinir ki, Məcnunun da həyat yolu daim bir fikrin ətrafında dolanan və "halqavari ikişaf edən" spirala bənzəyir. Süjet xətti məhz, ideyanın ("Leylinin simasında" Ulu yaradana çatmaq) ətrafında dövr edir. Belə desək, bu "dövr etmə modeli" hər dəfə müxtəlif şəkildə ***təkrarlanan*** məşuqla-aşiqin arasında olan maneələrdə də öz əksini tapır. "Dövr etmə modeli" fərqli təfsir formaları alaraq müxtəlif tipli əsərlərdə rast gəlinir. Xüsusi maraq oyadan əsərlərdən V.A.Mosartın "Sehirli fleyta" operası təşkil edir. Burada olan təsəvvüf düşüncə tərzindən irəli gələn "dövr etmə modeli" açıq-aydın şəkildə öz əksini tapıb. Bu özünü dramaturgiyanın (süjetin) inkişaf xüsusiyyətlərində, eləcə də bütün operanın tonal planında bürüzə verir. İlk olaraq qeyd etməliyəm ki, bir personaj kimi Zərdüştün (Kahin Zorastronun) obrazı və onun təlimlərinin əks edən müqəddəs kitabı "Avesta" xalqımızın monoteist dünyagörüşü, xeyirlə şərin mübarizəsi haqqındakı təsəvvürlərini əks edir. Avestada olan dini, fəlsəfi, humanist fikirlər, mifoloji motivlər nəinki Azərbaycan, eləcə də Şərq ədəbiyyatına xüsusi təsir göstərmişdir. V.A.Mosartın bir sıra əsərləri, o cümlədən "Sehirli fleyta" mason təriqatı ilə əlaqələndirilsə də, burada "Avesta" təlimi, təsəvvüf dünyagörüşü açıq-aydın şəkildə öz əksini tapıb. Bundan başqa,Taminonun həyat yolu Məcnun yolu ilə paralellər aparmağa da imkan yaradır. Tamino üçün (nura, işığa, ali mərhələyə doğru) bu yol Paminanın timsalında Ulu yaradana çatmaqda öz əksini tapıb. O, bu ideya ilə yaşayaraq, müxtəlif maneələrdən keçir. Maraqlıdır ki, "Leyli və Məcnun"da olduğu kimi, "Sehirli fleyta"da süjet xətti məhz, bu ideyanın ətrafında dövr edir. Tamino da, öz növbəsində, "Eşqə" aparan yolda bir sıra məqamları keçir. O, İman sınaqları keçərək həm Paminaya özünü yetirir, həm də kahinlər birliyinə qoşulur (seçilmişlərdən olur). Zərdüştliyə aid iman sınaqları burada ard-arda gedən bir sıra məqamlarda öz əksini tapır – susmaq (üns tövbəsi), aşıb-coşan sudan (küləkdən, oddan) salamat çıxmaq, zöhd (Allahdan başqa hər şeyi könüldən çıxartmaq), fəqr (dünyanın malını üstün tutmamaq, mənəvi yoxsulluqdan qurtulmaq), səbr (Allahın dərgahına aparan yolu səbrlə gözləmək), təvəkkül (qulun Allaha etibar edib dayanmasıdır). İman sınağından biri də "Leyli və Məc-

nun”da olduğu kimi Tamino ilə Paminanın ayrılmasıdır. Təsəvvüf düşüncə tərzinin bir rəmzi kimi bəzi təriqətlərin zikr musiqisində geniş istifadə olunan ney (fleyta) və zərb alətləri (özənsəsli zıngırov) opera qəhrəmanlarını iman sınaqlarını keçdikdə müşayiət edirlər. Xüsusi bir maraq oyadan cəhətlərdən, əsərdə “3” rəqəminin simvolik bir məna daşıması və zərdüştilik estetikasının triadası (xeyirxah fikir, xeyirxah söz, xeyirxah əməl) ilə əlagəli olmasıdır. Bununla yanaşı, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, “dövr etmə modeli” həm dramaturgiyanın (süjetin) inkişaf xüsusiyyətlərində, həm də bütün operanın tonal planında büruzə verir. Baxmayaraq ki, burada olan hər nömrənin öz tonallığı var, əsas bir tonallıq kimi Es dur çıxış edir. Es dur’a olan birinci dərəcəli tonallıqlardan başqa bəstəkar, Es dura olan köməkçi dominantalardan (A.Şönberqin termini), minor köməkçi dominantlardan da istifadə edir.

P.Kuliçkinin tərtib etdiyi cədvəl (“Sehirli fleyta”da olan nömrələrin tonallıqları)



Təhlil apararkan belə qənaətə gəlinir ki, Do major, Re major, Fa major və Sol major Mi bemol majora, məsələn Si-bemol major kimi (adi dominant) qədər yaxın “qohumlar”dır. Bəstəkar subdominanta akkordlarından istifadə etmir, köməkçi dominantalara olan tonallıqlarda isə onlar yetərincə nəzərə çarpır. Bir anlıq düşünmək olar ki, heç Mi -bemol major əsas tonallıq kimi götürülməyib. Yalnız inkişafa əsasən sonradan dərk edirsən ki, bəstəkar fərqli-fərqli tonallıqları verərək əslində elə Mi bemol majorun ətrafında dövr edir, ilbiz çanağına bənzər spiralvari modeli təfsir edir.

Dini düşüncə tərzi müxtəlif dövrlərdə fərqli şəkildə öz təsvirini taparaq fəlsəfi, etik-estetik, elmi, praktik baxımından inkişaf edır. Allah, varlıq, insan və onların arasında əlaqə islam düşüncəsinin, təsəvvüf fəlsəfəsinin problemi kimi daim aktuallıq kəsb edir. Onun müxtəlif formaları muğam incəsənətində öz əksini taparaq, əsər quruluşunun konstruktiv, məqam, obraz prinsiplərində, dramaturgiya xüsusiyətlərində nəzərə çarpır və “muğam təfəkkürü” kimi bir anlayışa çevrilir. Bir fəlsəfi konsepsiya kimi, o sonradan müxtəlif bəstəkarlıq məktəblərinə aid edilən əsərlərdə də öz əksini tapır, akseoloji funksiyaları da özündə büruzə verir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycanda təsəvvüf /az.wikipedia.org/wiki/Azərbaycanda_təsəvvüf
2. Heyət. Təsəffüf tarixi. II Nəşr.Bakı:2011, səh 368.
3. Əliyeva-Kəngərli G.Füzuli şeirinin rüknləri, Füzulidə eşq.//Bakı:“Azərbaycan”jurnalı, 2015,11-19
4. Əliyev S.X.Füzuli qəzəlləri şərhi. Dörd cilddə: I cild 1-50-ci qəzəllər. Bakı: Adiloğlu, 2004
5. Əlizadə A. Sufilikdə məqam və hal anlayışı.//Bakı:Şərq araşdırmalrı. Elmi-nəzəri jurnal. 2019.№1,s. 74-84.
6. Məmmədli N.Füzulinin “Leyli və Məcnun” əsərində təsəvvüf və onun bədii- ifadə sistemi. Bakı: Elm, 2012, -184 s.
7. https://az.wikipedia.org/wiki/Sufizm

8. Seyidova S.A. Seçilmiş məqalələr. Bakı: 2016, 137 s.
9. Ahmet Yurur. Mi‘raçlama in the Liturgy of the Alevî of Turkey a Structural and Gnostic Analysis, University of Maryland Baltimore County. Doctoral dissertation, Un. Merilend, 1986.
10. Alexandre Papadopoulo, Islam and Muslim Art (New York: Harry Abrams), 1976, 631 p.
11. Джумаев А.От Пифагора к Фисагурсу. «Греческие мудрецы» и муз.мир средневекового мусульманского Востока //Восток Свыше, 2013, вып. XXX, апрель – июнь, с. 15-24 http://www.pravoslavie.uz/upload/EasterArch/Vostok30.pdf]
12. Волькенштейн В.М. Драматургия В. М. Волькенштейн. 5-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1969. 335 с.

Xülasə

Məqalə muğam sənətində islam (təsəvvüf) düşüncə tərzinin prinsip xüsusiyyətlərinin araşdırılmasına həsr olunub. Bu kimi yanaşma bir sıra tədqiqatlarda ənənəvi usullardandır. İslam dini praktikasında olan ənənələrinin muğam konstruksiyasında özünü büruzə verməsi xüsusi bir məqam kimi burada qeyd olunur. Məqalədə eləcə də Ü.Hacıbəyliyə məxsus “Leyli və Məcnun” ilk Azərbaycan muğam operasının və V.A.Mosartın”Sehirli fleyta” operasının dini (təsəvvüf) düşüncə tərzinə əsaslanması fikri irəli sürülür və bu istiqamətdə təhlillər aparılır. Nəticədə hər iki əsərin dramaturgiya, musiqi inkişaf üsulları, kompozisiya xüsusiyyətləri muqayisə edilərək , maraqlı ümumi cəhətləri qeyd etməyə imkan yaranır. Belə qənayətə gəlinir ki, muğam təfəkkürü dini düşüncə tərzindən bəhrələnərək (müxtəlif paradiqmalarda) bir anlayışa, modelə çevrilir və tam yad olan mədəniyyətlərdə özünü büruzə verir (“sehirli fleyta”nın timsalında)

Açar sözlər: təvaf, təsəvvüf, sufi musiqi, zərdüştilik, muğam, M.Füzuli, Ü.Hacıbəyli, V.A.Mosart, “Sehirli fleyta”

ХАНБЕКОВА Вафа
Азербайджанская Национальная Консерватория,
доктор философии по искусствоведению, доцент

СИМВОЛИЗМ И АКСЕОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В ИСКУССТВЕ МУГАМА

Резюме

Статья посвящена исследованию принципов исламского (суфийского) миропонимания в искусстве мугама, который является одним из традиционных методов в ряде исследовательских работ. Особый упор делается на то, в конструкции мугама проявляются традиции исламской религиозной практики. В статье также рассматриваются первая Азербайджанская мугамная опера «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли и опера В.А.Моцарта «Волшебная флейта», которые основаны на религиозном миропонимании, и в этом направлении сделан последующий анализ. Делается вывод о том, что мугамное мышление, используя религиозные представления о мироздании (в разных парадигмах), становится концептом, некой моделью и проявляет себя в совершенно чужих культурах (на примере «Волшебной флейты»).

Ключевые слова: таваф, суфизм, зороастризм, мугам, М.Физули, У.Гаджибейли, В.А.Моцарт «Волшебная флейта».

KHANBAYOVA Vafa
Doctor of Philosophy in Art, Associate Professor

SYMBOLISM AND AXEOLOGICAL ASPECTS IN THE ART OF MUGAM

Summary

The article is devoted to the study of the principles of the Islamic (Sufi) way of thinking in the art of mugham, which is one of the traditional methods in a number of research works. Particular emphasis is placed on the fact that the traditions of Islamic religious practice are manifested in the construction of mugham. Particular emphasis is placed on the fact that the traditions of Islamic religious practice are manifested in the construction of mugham. The article also discusses the first Azerbaijani mugham opera “Leyli and Majnun” by U.Hajibeyli and V.A.Mozart's "Magic Flute", which are based on a religious worldview, and the following analysis is made in this direction. It is concluded that mugham thinking, using the religious principle of worldview (in different paradigms), becomes a concept, a kind of model and manifests itself in completely foreign cultures (on the example of «The Magic Flute»).

Key words: tawaf, Sufism, Zoroastrianism, mugham, M.Fizuli , U.Hajibeyli, W.A.Mozart "The Magic Flute".

ХАЛИЛЛИ Лала
докторант Бакинской Музыкальной Академии
имени У. Гаджибейли

НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ТЮРКСКОГО НАРОДА, ИХ МЕСТО И РОЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Когда мы встречаемся с понятием «тюркский народ», «тюрок», перед нами появляется картина доблестного, героического, храброго полководца, готового охранять свой народ с честью. Говоря «тюркский», на ум приходят такие дастаны, как «Деде Горгуд», «Алпамыш», «Манас», «Кёроглу», памятники «Танры-Тенгри», «Боз Гурд», «Ай-Улдуз», «Гопуз», «Орхон Енисей».

Тюркоязычные народы всегда отличались бесстрашием и патриотизмом, об их героизме с древних времён слагались легенды. Вероисповедание тюркских народов может быть различно, но очень много у них общих черт. Большое сходство заметно в культуре, искусстве, ремёслах, традициях и обычаях всех тюркских народов и особо, конечно, нужно отметить общность языка.

В настоящее время международные организации, такие как ТЮРКСОЙ, ТАИБ, ТЮРКПА и др., объединившись под лозунгом «общие и схожие черты тюркских народов», ведут активную деятельность, пропагандируя тюркскую культуру. Самым влиятельным из этих сообществ является ТЮРКСОЙ. Под это знамя вошли такие страны, как Азербайджан, Казахстан, Кыргызстан, Туркменистан, Турция и Узбекистан. Также к ТЮРКСОЙ в качестве стран-наблюдателей присоединились республики Башкортостан, Татарстан, Хакасия, Тува, Чувашия (Россия), Гагаузия (Молдова), Турецкая Республика Северного Кипра. Созданные ассоциации, подчёркивая обычаи и традиции народов этих стран и республик, внесли большой вклад в тюркскую культуру.

Но что мы подразумеваем, говоря «общетюркская культура»? К этому понятию можно отнести мультикультурные факторы, такие как общетюркские моральные ценности, эпическое мышление, искусство, музыка, кулинария и прочее. Однако, на наш взгляд, особо ценен художественный вклад тюркской музыки, ибо музыка, не нуждаясь в разговорной речи, имеет силу объединять тюркские народы в единое целое. Гопуз (тюркский народный струнный музыкальный инструмент) считается первым тюркским «музыкальным оружием».

Возникновение гопуза связывают с дастаном «Китаби Деде Горгуд», однако история создания этого инструмента намного древнее и старше данного эпоса. Так, в 1960 году при раскопках, проведённых американскими учёными (Хелен Кант, Пиньяс Делоказ) в древних поселениях у подножия горы Шуш в Южном Азербайджане, были найдены изображения музыкантов, державших на груди гопуз, на глиняной посуде возрастом, примерно, более шести тысяч лет [7, с.49].

Существуют такие разновидности гопуза, как *голча гопуз, гил гопуз, гопуз Руми, буджи, гопуз Деде Горгуда*. Особое внимание оказывается гопузу в «Сеяхатнамэ» Эвлия Челеби. Гопуз также упоминается в дастане «Ахмед Харами», в произведениях Гази Бурханаддина, Сиваси, Физули, Масихиди. В своём труде «Макасид ал-алхан» известный восточный учёный средневековья Абдулгадыр Марагаи также дал сведения об этом музыкальном инструменте. Махмуд аль-Кашгари же в свою очередь в труде «Дивани закарит-тюрк» рассказывает о самом древнем и малоизвестным виде гопуза, который называется «буджи». Говоря о разновидностях гопуза, следует отметить ещё один, который под названием «серебряноязычный гопуз» упоминается в дастане «Манас».

Музыкальный инструмент, известный как гопуз, в Туркменистане, Турции и Азербайджане, имеет схожие родственные инструменты в других странах, которые называются, к примеру, у казахов – «домбра» и «кобиз», у кыргызов «кыйак» и «комуз», у узбеков же «кубуз».

Комуз, кыйак, темир комуз, чоор чыгач, ооз комуз, сурнай, керней, доол, добулбас, сыбызгы, четиген и шорпашор – распространённые музыкальные инструменты среди тюркоязычных народов.

Следует отметить, что гопуз является прототипом таких струнных инструментов тюркских народов, таких как йогур, кияк, безанчи, игил, гиджак, и в определённом смысле является пред-

шественником европейских струнных инструментов: скрипки, альта, виолончели, контрабаса. Начиная с начала века, усилиями тюркских композиторов многие западные инструменты были приспособлены к техническим возможностям общетюркских национальных музыкальных инструментов. Например, в творчестве таких азербайджанских композиторов, как Г.Адыгёзалзаде, Р.Алиев, Ф.Ализаде, Х.Зейналов, С. Фараджев, широко сотрудничающих с ТЮРКСОЙ, можно встретить имитацию звучания тюркских народных инструментов классическими западными. К примеру, говоря о композиторе Гасане Адыгёзалзаде, стоит отметить, что в своём творчестве, особенно в кантатах «Азербайджан», «Бурса», он восхвалял тюркский народ. Г.Адыгёзалзаде долгие годы работал руководителем Международного мугамного центра и Центра народного искусства Азербайджана «Гопуз», который входил в состав Фонда культуры СССР.

Особого внимания заслуживает написанное азербайджанским композитором Рауфом Алиевым инструментальное произведение «Тюркманнамэ», посвященное туркменскому народу и президенту Туркменистана Гурбангулы Бердымухамедову, в котором использованы мелодии туркменской народной музыки и включён отрывок туркменского мукама «Гонурбаш». Здесь слушатели явно ощущают умело воспроизводимую классическими оркестровыми инструментами имитацию туркменских народных инструментов, таких как дутар, гиджак, бозук и труба. Также по заказу ТЮРКСОЙ композитор посвящает Казахстану работу под названием «Великая пустыня», написанную в том же стиле.

В произведении композитора авангардного направления Ф.Ализаде «Мугам-дастаны» также можно встретить новшества в этой области. Она воссоздаёт на скрипке технику исполнения, свойственную тару и каманче и использует различные виды техники – трели, короткие глиссандо, пиццикато и другие. В этом сочинении исполнительские штрихи на таре, такие как уст-мизраб, алт-мизраб, рух-мизраб, сантур-мизраб, лал бармаг, дартма сим, сюрюшдюрма бармаг были использованы с учётом возможностей игры на скрипке.

Ведущим композитором, с которым сотрудничает ТЮРКСОЙ, является С.Фараджев. К 20-летию данной организации автором было написано произведение «Тюркский пир», где он обращаясь к высоким звукам валторны, имитирует узбекский рожок. В одной из частей сочинения, под названием «Кипчакские пустыни», композитор приближает технику игры и регистр скрипки к регистру казахских кобызов, дабы суметь показать все тонкости данного национального инструмента. С.Фараджев также попытался воспроизвести особенности тюркской музыки, используя музыкальный инструмент нэй в прологе и эпилоге оратории «Бесконечный Карван».

Произведения Х.Зейналовой «Мысли», «Рассказ», «Капли дождя», «Прогулка» и «Танец» были успешно представлены публике на мероприятиях, организованных ТЮРКСОЙ [19].

Отдельного внимания достойно сочинение для оркестра Х. Зейналовой «Генрих и Лейла» по одноименному роману Амира Пахлавана. Произведение представляет собой 12 симфонических картин. В основе произведения большая любовь между Генрихом, выходцем из Германии, и Лейлой, родом из Азербайджана. События разворачиваются в 1942 году в азербайджанском городе Шамкир. В этом сочинении на передний план выходят национальные традиции и обычаи, народная музыка.

Важно упомянуть музыкальные жемчужины тюркского мира, созданные композиторами, тесно сотрудничающими с организацией ТЮРКСКОЙ – дивертисмент для оркестра «Актау сарыны» Балнуры Кыдырбей, «Праздничная увертюра» Муратбека Бегалиева, «Татарский вальс» Салиха Сайдашова. Отметим, что тюркские женщины-композиторы: Озге Гюльбе Уста (Турция), Наргиза Курманова (Киргизия), Жерен Гурбангулужова (Туркмения), Лейла Исмайлова (Башкирия), Эльмира Гуламова (Татарстан) являются яркими пропагандистами тюркской национальной музыки. Часто можно встретить музыкантов, исполняющих на западноевропейских инструментах и активно продвигающих музыку, имеющую тюркские корни. Среди них можно назвать имена таких музыкантов, как Султанбека Абаева, Мазана Атабиева, Касбота Кочкарова, Омара Отарова, Исмаила Семенова, Абугали Узденова, Азнора Улбашова, Исмаила Урусбиева, Батирши Уянова. В отдельном ряду мы хотели бы указать и тюркоязычных музыкантов: исполнителя на курае Рамиля Гайзулина (Республика Башкирия), на кыл кобузе – Алины Матаевой (Казахстан), на дойре – Ровшанчона Юнусова (Узбекистан). Эти имена и ещё многие другие личности, пропагандирующие

музыку и музыкальные инструменты тюркского происхождения, исполняющие произведения тюркских композиторов, мы можем считать хранителями традиций и обычаев тюркского мира. Особое место в этом списке уделяется кыргызскому композитору Нурланбеку Нишанову, который восстановил упомянутые в передающемся из поколения в поколение эпосе «Манас» традиционные ударные инструменты «дул» и «добульбас» [23].

Отдельный интерес вызывают альбомы Ирфана Гюрдала, известного исполнителя тюркской музыки на мировой арене в течение 40 лет, который на протяжении 15 лет является руководителем оркестра музыки тюркского мира Министерства туризма и культуры Турции. Он прославился своими композициями, в основу которых легли фрагменты, из таких памятников культуры разных тюркских народов, как эпос Деде Горгуд, произведения Ходжа Ахмед Ясяви, Ашыг Паша, Кади Бурханаддин, Сейид Насими, Шах Исмаил Хатаи, Физули, Махтумкулу Фараги и других. Об этом сам автор пишет: «Сочиняя песни на тексты произведений различных тюркских народов, я старался максимально чутко и внимательно подойти к музыкальной культуре того времени и региона. Такую же чуткость я проявил и при своей игре на разнообразных музыкальных инструментах (домбира, дутар, саз, кяманча, рубаб, тар, балабан, гопуз, дойра и другие). В таком случае слушатель может прочувствовать Среднюю Азию в Гюльтеке, узбекский мир в Наваи, Азербайджан в Шахе Исмаиле и Физули. Мои музыкальные альбомы, пропитанные духом тюркского народа, являются одними из первых в мире сочинений в этой области и ласкают не только слух зрителя, но и положительно влияют на развитие духовной стороны его личности» [20]. Отметим также, что Ирфан Гюрдал, исполнив героические песни из дастана «Кёроглу», написанные на разных тюркских языках, также собрал их в единый альбом под названием «Атын тюркюсю».

Как мы видим, национальная тюркская музыка и народные тюркские музыкальные инструменты имеют немаловажное значение и очень актуальны в творчестве современных композиторов. Ибо каждое написанное произведение – это не только творческий продукт самого композитора, но и пропаганда традиций и обычаев тюркских стран и их исполнителей в более современной интерпретации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

На азербайджанском языке:

1. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cilddə] / Red. Z.Y.Səfərova. Bakı: Şərq-Qərb, – c.1, – 2012. – 592 s.
2. Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər / Red.Ə.Eldarova. – Bakı: Elm, – 1981. –196 s.
3. Araslı, H.M. Kitabi-Dədə Qorqud.– Bakı: Azərnəşr, – 1939. – 176 s.
4. Əliyeva, F.Ş. Musiqi tariximizin səhifələri. Azərbaycan qadınları avanqardda - Firəngiz Əlizadə // – Bakı: Adiloğlu, – 2003, – s.47-51.
5. Kərimov, M.K. Azərbaycan musiqi alətləri / M.K.Kərimov. – Bakı: Mütərcim, – 2011. – 96 s.
6. Kitabi Dədə Qorqud / – Bakı: Yazıçı, – 1988. – 268 s.
7. Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri. XI Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialı. B: ADMİU, 2012, s.49
8. Nəcəfzadə, A.İ. Azərbaycan dastanlarında idiofonlu alətlər // Bakı: Konservatoriya, – 2009. – №1, – s.142.
9. Oğuznamə / Red. Rəhimov M. – Bakı: Yazıçı, – 1987. – 223 s.
10. Orucova, A.O. Folklorumuzun, dastanlarımızın tədqiqinə həsr olunmuş alim ömrü / 525-ci qəzet. – 2017, 8 iyun. – s.6.
11. Orxanbəyli, O. Tar tədrisinin metodikası / O.Orxanbəyli. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, – 1971. – 80 s.

На русском языке:

12. Келдыш, Ю.В. Музыкальный Энциклопедический словар / Ю.В.Келдыш. – Москва: Советская Энциклопедия, – 1990, – 672 с.
13. История скрипичного искусства / Ред. Л.Гинзбург, В.Григорьев. – Москва: Музыка, – вып. 1, – 1990. – 303с.
14. Голоса народных муз / Сост. С.Райынбергенов, С.Аманова. – Алмааты: Онер, – 1990. – 288 с.
15. Кривоносов, В.М. О напевах киргизского эпоса «Манас» // – Москва: Музыкальная Академия, – 1939. – № 61 (69), – с. 32-35

На иностранном языке:

16. Radlov, V.V. Korkıt Emim-Ay Küyler (Alğı sözin, tüsiniktemelerin jazğan jəns küylerdi notağa tüsirin, redaküiəlağan Müsabek Jarkınbekov) [Notlar] / – Almatı: Онер, – 1987. – 57 s.

17. Emile Levier. Retour du Caucase. Notes et Impressions d'Un Botaniste. LVII. Revue Suisse. 1893. Merzbacher, Gottfried. Aus Den Hochregionen Des Kaukasus. 1901. 669.

Интернет ресурсы:

18. https://www.medeniyyet.az/page/news/38787/Turk-dunyasinin-qadin-bestekarlari-Ankarada-bir-araya-geldiler.html?lang=az
19. https://www.trt.net.tr/azerbaycan/m-d-niyy-t-v-s-n-t/2019/11/28/umumturk-musiqi-dunyasinda-bir-ilk-turkc-nin-tuglari-1313678
20. https://musavat.com/news/turkmenbasiya-eser-yazan-azerbaycanli-bestekar-sifarisle-yazmisam-fotolar_276240.html
21. http://azculture.uz/musabiqeler.php?link=musabiqeler
22. https://www.trt.net.tr/azerbaycan/turk-dunyasi/2018/07/19/qirgizlarin-milli-musiqi-al-tl-ri-yeni-h-yat-qazanir-1015467

Резюме

В статье рассказывается о произведениях, написанных тюркскими композиторами современной эпохи на основе синтеза западных и национальных музыкальных инструментов, об их сотрудничестве с Азербайджаном и ТЮРКСОЙ, а также о месте и роли исполнителей на тюркских национальных музыкальных инструментах в пропаганде и популяризации национальной тюркской музыки, подчеркиваются мультикультурные ценности.

Ключевые слова: «Деде Горгуд», гопуз, тюркские народы, эпос, национальные музыкальные инструменты, «ТЮРКСОЙ», мультикультурализм, композитор.

XƏLİLLİ Lalə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı

TÜRK XALQLARININ MİLLİ MUSİQİ ALƏTLƏRİ, ONLARIN MÜASİR AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA YERİ VƏ ROLU

Xülasə

Məqalədə müasir dövürün Azərbaycan və "TÜRKSOY" ilə əməkdaşlıq edən bir çox türk bəstəkarlarının qərb və milli musiqi alətlərinin sintezi əsasında yazdığı əsərlərdən bəhs edilir. Burada həmçinin türk milli musiqi alətlərinin ifaçılarının milli türk musiqisinin təbliği və təşviqindəki yeri və rolundan söz açılaraq multikultural dəyərlər önə çəkilib.

Açar sözlər: "Dədə Qorqud", qopuz, türk xalqları, dastan, milli musiqi alətləri, "TÜRKSOY", multikulturalizm, bəstəkar.

KHALILLI Lala
Ph. D. Student of Baku Music Academy
named after U. Hacibeyli

NATIONAL MUSICAL INSTRUMENTS OF THE TURKISH PEOPLE, THEIR PLACE AND ROLE IN THE CREATION OF MODERN AZERBAİJAN COMPOSERS

Summary

The article talks about the works written by many Turkish composers of the modern era who cooperated with Azerbaijan and "TURKSOY" based on the synthesis of western and national musical instruments. It also mentions the place and role of performers of Turkish national musical instruments in the promotion and promotion of national Turkish music, and multicultural values are highlighted.

Keywords: "Dade Gorgud", gopuz, Turkish peoples, epic, national musical instruments, "TURKSOY", multiculturalism, composer.

ЯКУБОВА Бахаргуль
старший преподаватель и заведующая кафедрой «Истории музыки»
Туркменской национальной консерватории им. Маи Кулиевой
(г. Ашхабад, Туркменистан)

ТУРКМЕНСКИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Если охватить взглядом путь исторического развития человеческого общества, можно прийти к выводу о том, что развитие музыкальной культуры каждого народа обусловлено его музыкальным опытом. В этой связи особо следует отметить роль народных музыкальных инструментов. По названиям музыкальных инструментов, их конструктивным особенностям, приёмам исполнительской техники можно иметь представление о специфике музыкального мышления данного народа. Музыкальное наследие, передаваемое нашими предками из поколения в поколение устным путём, также связано с народным музыкальным инструментарием.

Народные музыкальные инструменты являются удивительным источником при изучении туркменской культуры. Известно их огромное количество в прошлом. О музыкальных традициях, распространённых на территории Древнего Туркменистана, многое могут рассказать многочисленные терракотовые статуэтки всадников, музыкантов, найденные при раскопках Маргианы, Мерва, Нусая, а также изображённые на парфянских ритонах некоторые образцы ударных, духовых и струнных музыкальных инструментов. Среди огромного количества находок особый интерес представляют обнаруженные глиняные статуэтки с изображениями музыкантов.

В настоящее время в Туркменистане в сольном и ансамблевом исполнительстве используются такие музыкальные инструменты, как дутар, гиджак, гаргы-тюйдук, дилли-тюйдук, гопуз, най, канон, депрек, тебил, нагара, кернай, сурнай, баглама, баламан, уд, чен, шатлык.

Такие же инструменты, как танбур, саз, бозук, гамыш най (камышовая свирель), ики бурмалы кернай (дважды закрученный кернай), сёвеш борусы (походная труба), ав борусы (охотничья труба), чага джюль-джюллери (детские свистульки), той довулы (свадебный довул), вышли из употребления.

В фольклоре и эпическом творчестве туркмен широко отражена не только духовная культура, традиции и обычаи наших предков, но и бытовавшие издревле национальные музыкальные инструменты. В следующих строках из эпоса «Горкут-ата» «Деде Горкут пришёл, играл на шатлыке, пел и сказ сказывал»[1] тоже упоминается название музыкального инструмента. Шатлык изготавливался из выдолбленного изнутри тутового, абрикосового или орехового дерева. На поверхности инструмента наносились различные узоры. На корпусе его имеется пять отверстий, ещё одно отверстие располагается под корпусом. Шатлык в основном использовали во время свадебных и праздничных церемоний. В эпосе встречается и название музыкального инструмента **сурнай (surnaý)**. Его тоже изготавливали из орехового или абрикосового дерева. В эпосе он показан как музыкальный инструмент, дарящий особую радость и поднимающий весёлое настроение. **Тебил (tebil)** – это ударный музыкальный инструмент, широко распространённый у народов Востока, дошедший до наших дней. У старинных образцов тебиля чаша изготовлена из меди, и на неё натянута волчья кожа. Этот музыкальный инструмент, вместе с сурнаем и шатлыком, использовался для сопровождения песен во время празднеств. Тебил использовался также и в охотничьих целях – громкие звуки, издаваемые этим инструментом, заставляли испуганного зайца притаиться. Кроме того, ударами по тебилю ловчие птицы зазывались обратно к хозяину.

Чаша упомянутого в эпосе музыкального инструмента **кёс (kös)** изготавливалась из меди или бронзы. На него натягивалась бычья или верблюжья кожа, и использовался он только в военных целях. Из-за необычно больших размеров, во время боевых походов, сражений, кёсы парами взваливались на спины верблюдов или коней, садились между кёсами и били по ним колотушками, извлекая из них звуки. По мнению учёных, большие барабаны и литавры, возникшие и прочно закрепившиеся в европейской музыкальной культуре, ведут своё происхождение именно от кёса.

[1] *Kitaby Dädem Gorkut we Hekaýaty oguznamaýy Gazan beg we Gaýry. – TMGI, 1997, sah, 127.*

Кичи и гоша нагара (малые и парные нагара), "Дающие разные звуки, отличающиеся друг от друга по объёму и исполнительским возможностям – это отдельные музыкальные инструменты" [1]. В прежние времена чаша нагара изготавливалась из водяных тыкв различной величины либо из глины. На чашу натягивалась козья или верблюжья кожа. **Довул (dowul)** – также один из ударных музыкальных инструментов. Он изготавливался из выдолбленных стволов крупных деревьев. Кожа натягивается у довула с двух сторон. Музыкальный инструмент **боры (bory)** изготовлявшийся из бронзы в виде кривого рога, – древний духовой музыкальный инструмент туркмен. В давние времена он использовался главным образом в военных целях. Извлекаемые на нём отдельные звуки служили сигналом готовности к сражению, началу атаки, призывом к наступлению.

ДУТАР – В книге В.Успенского и В.Беляева «Туркменская музыка» приводятся легенды о происхождении дутара, записанные со слов Шюкюр-бахши.[2]

В научных источниках слово «дутар» встречается, начиная с 15 века. Дутар имеет несложную конструкцию. Длина дутара примерно около 90 см. Он состоит из трёх частей: 1.Kädi (резонатор); 2.Gapak (деревянные пластины, покрывающие резонатор); 3.Sap (шейка с грифом). Резонатор и пластины изготавливаются из тутового дерева, а шейка с грифом – из абрикосового дерева. К началу XIX века для дутара использовались шёлковые нити. Позже их стали заменять металлическими струнами. На грифе дутара располагаются 13 перемычек-ладков. Они позволяют извлекать на дутаре звукоряд в пределах октавы с добавлением большой секунды. Туркмены бережно хранят пришедшие из глубины веков старинные названия всех 13 ладков

Помимо 13 ладков исполнители-дутаристы извлекают звуки и на поверхности пластин, покрывающих резонатор. Музыканты-виртуозы могут мастерски исполнять на дутаре полутоны и четверть тона. Для этого они в момент звучания слегка наклоняют дутар, смещая его вперёд или назад. Полученные таким способом дополнительные призвуки придают исполняемой музыке особое, непередаваемое очарование.

Дутар настраивается на кварту. По предположению ученых, в прошлом также использовалась настройка на квинту и октаву. Например, чтобы соответствовать звучанию гаргы-тюйдюка, применяли на унисон (одинаковое натяжение обеих струн). Тесситурное строение зависит от характера исполняемой музыки. Так же, как и выступления бахши, сольные концерты исполнителей на дутаре строились по принципу нарастания у слушателей воодушевления и азарта. В репертуаре дутаристов – бахши исполнение народной музыки начинается с мелодий – «башлангыч» (начальные), в середине звучат мелодии «орта дузгун» (среднего регистра), а в конце исполняются мелодии – «ширван» (в высоком регистре).

«Искусство сольной игры на дутаре особенно высоко развито у местного населения Ахалского и Марыйского регионов» [3]. Традиции дутарного испонительства подразделяются на два направления: «Ахалская исполнительская манера» и «Марыйская исполнительская манера». Между собой они отличаются по музыкальному содержанию и структурным особенностям мелодий, а также по технике игры.

Музыке Ахала свойственны напряжённость содержания, сильные, волевые образы. Для исполнительской манеры ахалских музыкантов характерны специфические движения рукой, размахивание запястьем, разнообразные приемы звукоизвлечения на дутаре. Прочное место в памяти народа занимают имена выдающихся музыкантов Ахалского велаята, среди которых Амангельды Гёни, Мыллы Тачмырадов, Чары Тачмамедов, Пурли Сарыев, Джепбар Хансахедов, Ягмур Нургельдыев.

Ахал – родина ахалских мукамов. «Музыка мукамов, воплощающих определённую законченную идею, изобилует присущими им сложными мелодическими оборотами. Говоря о мукамах, наряду с музыкальными оборотами и вариациями, мы подразумеваем произведения, доведённые с точки зрения строения, формообразования до высокой степени совершенства»[4].

Своей самобытностью они во-многом отличаются от мугамов других народов Востока. Туркменские мелодии и мукамы включают в себя и обобщают ряд традиций и закономерностей. Сохра-

---

[1] *Türkmen milli saz guralary (düzüji Ö.Gandymow). – Aşgabat, 2008, sah, 29.*
[2] *Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. 1 – А.: Туркменистан, 1979, стр, 112*
[3] *Nurymow Ý. Türkmen sazlary we sazandalary. Aşgabat: 1993, sah, 7.*
[4] *Nurymow Ý. Türkmen sazlary we sazandalary. Aşgabat: 1993, sah, 13.*

нилось несколько произведений, именуемых словом «мукам»: («Мукамлар башы» («Сарыя»); «Гонурбаш мукамы»; «Айралык мукамы»; «Гокдепе мукамы»; «Эркеклик мукамы»; «Беркели чокай мукамы»; «Шадилли мукамы»). Все эти мукамы создавались в разные исторические эпохи и разными музыкантами. За каждым из мукамов стоит своё содержание, своя история: они не связаны одной какой-то идеей. Тем не менее, между ними есть много общего: масштабность, многочастность, глубокое философское содержание, техническая сложность.

Для дутарных композиций Ахалской школы характерны сильные и волевые, напряжённые образы. Здесь искусство игры на дутаре доведено до высокой степени совершенства. Дутарная музыка Ахалской школы, развитая, отличающаяся мелодическим богатством, насыщенная сложнейшими техническими приёмами и мелизматикой, требует от исполнителя мастерского владения инструментом.

Если и есть специфические особенности музыки Марыйского велаята, то она, в первую очередь, заключены именно в народно-песенных мелодиях. У этой исполнительской школы каждая дутарная пьеса существует и в вокальной, песенной форме. Например, «Зохреджан», «Гарыбым», «Карар олдум», «Торгай гушлар», «Пияла», «Ол йылан», «Ала гайышлы», «Шелепли дурна» и др. Для этих музыкальных композиций характерна присущая песням куплетная форма. Содержание произведений восновном связано с психологичесими картинами, жизнью человека, с выразительным воплощением женских образов. Такие прославленные бахши, как Нобат-бахши, Гирман-бахши, Дурды Мырадов, Хан Акыев, Язгельды Куввадов, Оденияз Нобатов, Аманназар Атаев – выдающиеся представители Марыйской исполнительской школы. В этой школе музыкант-бахши выступал одновременно и в качестве инструменталиста, и в качестве певца. Если в Ахалской школе есть разделение на музыканта и певца-бахши, то в Марыйской школе такого разграничения не существовало. В наши дни, в связи с подготовкой новых музыкальных кадров в консерватории, в самом Марыйском велаяте искусство музыканта-инструменталиста и искусство бахши так же стало развиваться и изучаться в качестве отдельных направлений.

В 2021 году ЮНЕСКО внесло национальное мастерство изготовления дутара, искусство игры на нем и искусство *бахши* в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества.

После этих событий в феврале 2022 года в торжественной обстановке были объявлены имена мастеров, отличившихся в изготовлении дутара из велаятов (областей) и столицы, удостоившихся звания “Çeper döredijiligiň halk ussasy” (“Мастера народного художественного творчества”), которым были вручены соответствующие удостоверения.

В музеях, библиотеках и учебных заведениях Туркменистана были проведены различные мероприятия по широкой популяризации среди молодежи ремесла изготовления дутара, исполнительского мастерства на этом музыкальном инструменте – искусства бахши.

Была издана «Антология туркменской музыки» (вып.1) О.Гандымова (2003), «Дутарная музыка» (2014) Я.Реджепова, а также книги, посвященные мастерам дутарного искусства: «Кырклар» (точный перевод отсутствует; происходит от названия дутарного цикла «Кырклар», 1993) А.Аширова, «Гонибек» (имя легендарного дутариста 19 века, 2011) Н.Ниязлыева, «Халыпалара хатыра» («Наставникам», 2013) Ё.Нурымова, «Сунгатым буйсанжым» («Гордость искусства», 2014) и «Мыллы Тачмурадов» (имя легендарного дутариста XX века, 2018), «Кел багшы» (знаменитый народный певец и музыкант 19 века, 2020), «Сахы багшы» (выдающихся народный певец XX века, 2022) А.Сапарова и др.

Ашхабад. «Монумент искусства» был создан в 2011 году. Это произведение, посвященное дутару, достигает высоты 18 метров. Автор: народный художник Туркменистана Сарагт Бабаев

Ежедневно на радиоканале «Оваз» («Музыка») и на телеканале «Туркмен овазы» («Звуки туркменской музыки») звучит дутарная музыка в исполнении видных мастеров, таких как народные артисты Туркменистана Ё.Нурымов, А.Чарыев, О.Аннанепесов, А.Аннамурадов, заслуженные артисты Туркменистана О.Гуджимов, Ч.Ахунов, А.Ягшыева, а также молодых исполнителей.

Мастера по изготовлению дутара

Помимо обработок народных мелодий для дутара, туркменские композиторы создали для этого инструмента целый ряд произведений в различных жанрах. Это Фантазия для дутара и оркестра Г.Кулиева (1957), Обработка для дутара и оркестра народной мелодии «Balsaýat» (1955), «Dabaraly mukam» Д.Гурбанклычевой и О.Аннанепесова (2003), Концерт для дутара и оркестра народных инструментов Д.Гурбанклычевой и Й.Нурымова (2004), пьесы «Bu jennetdir» для дутара и ансамбля скрипачей (1995) и «Awlak saýat» для дутара и камерного оркестра (2015) М.Аннамырадова и др.

За годы существования независимого Туркменистана во многих уголках планеты состоялись дни туркменской культуры, на концертах которых была представлена дутарная музыка и искусство бахши. Концерты прошли в г. в области Герат, (Афганистан 2011), в г. Анкара, Стамбул (Турция 2013), в г. Дели, (Индия 2014), в г. Ургенч, (Узбекистан 2015), в г. Машад и Тегеран, (Иран 2016), в г. Казань, (Россия 2016), в г. Бишкек (Киргизия 2017), в г. Ереван, (Армения 2019), в г. Дубай, (Объединённые Арабские Эмираты 2021), в г. Баку (Азербайджан 2023). Все это способствует популяризации дутара не только в Туркменистане, но и за рубежом.

ГИДЖАК (gyjak) – в научных источниках происхождение этого музыкального инструмента связывается с именем Горкут-ата. Изначально гиджаковое искусство было в ходу у Ёмуд-гёкленской и Човдурской исполнительских школ. Среди знаменитых гиджакистов этого направления следует отметить таких музыкантов, как Хандурды-гиджакчи, Аннамерет-гиджакчи, Шаджан-гиджакчи, Тувак-Гара, Гурбанбай-гиджакчи, Газакмет-гиджакчи, Сапар Бекиев (гиджакист Чувал-бахши) и его ученики – Ораз Гурбанниязов, Бекджан Халджанов, Джумагулы Магтымгулыев.

Появление гиджакового искусства в Ахале связано с именем Ханмаммеда Алланурова. В настоящее время гиджак широко распространён во всех регионах нашей страны. «Среди мастеров-гиджакистов, способствовавших распространению этого музыкального инструмента, можно привести такие имена, как Пурли Сарыев, Ораз Сарыев, Гарягды Алыев, Чары Гурбанов, Ата Аблыев, Аннагельды Джульгаев, Бегмырад Гутлымырадов».[1] Популярная народная мелодия «Alseýdiň muhannesi» («Муханнес Алсеида»), входящая в основной репертуар гиджакистов, посвящена памяти искусного музыканта по имени Алсеит. Для исполнения на этом музыкальном инструменте специально предназначен целый ряд народных мелодий, таких как «Nergiz», «Müşgil», «Horazman», «Batyr Karow». Кроме того, гиджак используется и как аккомпанирующий инструмент при исполнении песен. В Туркменистане распространены две разновидности гиджака – трёхструнный и четырёхструнный. Трёхструнный гиджак используется для сопровождения к пению бахши и исполнения народных мелодий. Четырёхструнный гиджак используется в оркестре народных инструментов и исполнения произведений, написанных для этого инструмента различными композиторами.

Гиджак относится к группе струнных инструментов (хордофонов). Подобные гиджаку музыкальные инструменты есть у всех народов Центральной Азии. В 1940-м году при Туркменской Государственной филармонии открылся оркестр народных инструментов под управлением Г.Аракеляна. Позже этому оркестру было присвоено имя Пурли Сарыева. В целях обогащения репертуара нового коллектива творческие работники стали создавать новые произведения. Так появились сочинения для гиджака Пурли Сарыева «Bagyşlanýar» («Посвящается»), «Ur, çekijim» («Бей, молоток»), «Lälezar bolar» («Будет цветущим»), «Bu gün» («Этот день»).

Наряду с обработками народных мелодий для гиджака, туркменские композиторы создали для него целый ряд произведений в разных жанрах. Это Концерт для гиджака и оркестра народных инструментов А.Кулиева (1991), Концерт для гиджака и оркестра народных инструментов Д.Нурыева (1971), Концертная пьеса «Ýaşlara salam» («Молодёжи привет») для гиджака и оркестра

[1] *Gurbanowa J., Ýakubowa B. Türkmen halk saz döredijiligi. Aşgabat, TDNG, 2012, sah, 80.*

А.Джульгаева, Рапсодия на туркменские темы для гиджака и оркестра Р.Гутлыева (1986), пьеса «Элегия» для гиджака и оркестра народных инструментов М.Аннамырадова (2001).

В настоящее время мастерские по изготовлению музыкальных инструментов имеются во всех уголках Туркменистана. Интересные экспонаты гиджака можно увидеть в музее музыкальных инструментов в Туркменской национальной консерватории. Сегодня во всех музыкальных школах, школах искусств нашей страны, а также в средне-специальных учебных заведениях и в консерватории преподаватели-halypa обучают молодое поколение музыкантов секретам гиджакового искусства.

ТЮЙДУК (tüýdük) принадлежит к группе духовых музыкальных инструментов (аэрофоны). О его происхождении в народе существует интересная легенда, связанная с именем Александра Македонского. Имеются две разновидности этого музыкального инструмента – гаргы- и дилли-тюйдук.

Гаргы-тюйдук («gargy tüýdük») – инструмент, изготавливаемый из камыша. Гаргы-тюйдук и по внешнему виду, и по конструкции очень прост. Его вырезают из камыша длиной в 5-6 колен, что составляет примерно 85-90 см. Колена камыша протыкаются нагретой спицей и проделываются 6 отверстий. Одно из них располагается на обратной стороне камышовой трубки. Во время игры на верхний конец тюйдука надевается най (мундштук) цилиндрической формы из алюминиевой или медной гильзы длиной 5-6 см. Чтобы звучание тюйдука было чище и прозрачнее, тюйдукист ополаскивает инструмент в горячей воде. У тюйдука приглушённый, басистый звук. Несмотря на различия в диапазоне, приёмах исполнительской техники, репертуар для разных видов тюйдука обнаруживает общность, о чём свидетельствуют общие названия мелодий, предназначенных для исполнения на тюйдуке: «Daraýy dowly», «Öwezim», «Aga begler», «Leýli gelin», «Ýaşylbaş», «Aýjemal», «Sona gelin» и др.

На тюйдуке, так же, как на дутаре и гиджаке, аккомпанировали пению. Помимо тюйдуковых версий туркменских народных мелодий, существуют и народные мелодии, сугубо предназначенные для исполнения на тюйдуке: «Baýat iline», «Toý mukamy», «Börügimi bersene».

Цикл «Пенди нагмалары-2» С.Туйлиева для гаргы тюйдука и струнного оркестра является произведением, созданным специально для данного инмтрумента.

Дилли-тюйдук («dilli tüýdük») – несложный язычковый музыкальный инструмент из степного камыша, издающий звуки в высоком регистре. Для его изготовления срезают верхушку созревшего, пожелтевшего ствола женской особи камыша длиною в одно колено. По рассказам наших музыкантов-halypa, в прежние времена на дилли-тюйдуке, в основном, играли чобаны, которые носили по 2-3 музыкальных инструмента в специально сшитых для этого из верблюжьей кожи футлярах. Чтобы тюйдук чрезмерно не пересыхал и не растрескивался, в эти своеобразные кожаные ножны клали небольшой кусочек курдючного жира. Жир, с одной стороны, предотвращал рассыхание тюйдука, а с другой стороны – улучшал качество звучания инструмента, делая его тембр более мягким и приятным.

Несмотря на маленький размер (его длина составляет всего лишь 10-12 см), дилли-тюйдук обладает резковатым, выразительным, высоким звуком. Этот инструмент до сих пор является постоянным спутником чобанов. Но в последнее время дилли-тюйдук можно встретить и на профессиональной сцене. Язмухаммет Кёсе, Пейда-тюйдукчи, Бакы Машаков, Чарыяр Джумаев – музыканты, многое сделавшие для развития тюйдукового искусства в Туркменистане.

ГОПУЗ («gopuz») относится к группе язычковых музыкальных инструментов. Инструменты, родственные гопузу, есть практически у всех народов. У тюркоязычных народов он имеет различные названия: шанкобыз, темир комуз, хомуз.

Конструкция туркменского гопуза проста. Один конец его вытянутый, а другой – тупой, на нём имеется железное кольцо, напоминающее по форме двойной вопросительный знак, с соединёнными изогнутыми сторонами. Продолговатый конец инструмента прикладывается к губам, а тупой конец придерживается рукой. Внутри кольца проходит специально закреплённая крючковатая тонкая ось из закалённого металла. Когда этот крючок, выполняющий функцию струны, вибрирует под воздействием пальца, он вместе с воздухом, находящимся в ротовой полости, воспроизводит специфическое звучание. Во время игры гопуз слегка сжимается губами.

Репертуар туркменских исполнителей на гопузе очень ограниченный, не больше 7 – 10 мелодий. Из них наибольшее распространение получила мелодия «Giýow geldi» («Зять пришёл»). В ней рассказывается о зяте, втайне от всех, воровато последовавшем за возвращённой невестой. Если в ещё одной из мелодий рассказывается о проводах невесты, то в другой находит своё отражение популярная среди девушек песня «Läle».

Особый интерес представляет «Мелодия о чобане и волке» («Çopan we möjek hakynda heň»), широко распространённая среди кочевников-туркмен, испокон веков занимавшихся скотоводством. По своему содержанию мелодия состоит из четырёх разделов. Исполняемые на гопузе мелодии строятся на основе ряда характерных ритмических рисунков. Чтобы их легче было запоминать, исполнители на гопузе соединяют последовательно несколько слов или слогов соответствующей ритмической структуры.

В прежние времена у туркмен гопузчи часто собирались лунными ночами. Этот музыкальный инструмент, дошедший до нас из далёкого прошлого, был широко распространён, главным образом, среди девушек и детей. Нередко гопузчи выступали на праздниках, участвовали в состязаниях. Поэтому гопуз до сих пор бытует у туркмен. В последнее время его можно встретить на концертной сцене в составе оркестра народных инструментов.

«Волшебное звучание гопуза придаёт особую краску сочинениям композиторов. Если в среднем разделе кантаты С.Туйиева «Döwletli döwran» гопуз аккомпанирует тюйдуку, то в хоре девушек «Läle»» из музыки к кинофильму «Тайна мукама» Н.Халмамедова солирование гопуза усиливает эмоциональное воздействие данного фрагмента».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Gurbanowa J.,Ýakubowa B. Türkmen halk saz döredijiligi. Aşgabat, TDNG, 2012.
2. Nurymow Ý.Türkmen sazlary we sazandalary. Aşgabat, 1993.
3. Kitaby Dädem Gorkut we Hekaýaty oguznamaýy Gazan beg we Gaýry. – TMGI, 1997.
4. Türkmen milli saz guralary (düzüji Ö.Gandymow). Aşgabat, 2008.
5. Tüýliýew S.Türkmen sazynyň teoriýasy III. Aşgabat, TDNG, 2014.
6. Ýazmämmedowa G.Türkmenistanyň kompozitorlary.Aşgabat, TDNG, 2018.
7. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. 1. А.: Туркменистан, 1979.

Резюме

Традиционное музыкальное творчество – основа и важнейшая составляющая музыкальной культуры каждого народа. В статье даётся информация о туркменских народных музыкальных инструментах шатлык, сурнай, тебил, кёс, кичи и гоша нагара, довул, боры, дутар и других, их бытовании с древности до настоящего времени, конструктивных особенностях и исполнительской технике. Особое внимание уделено дутару, внесенному в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества, – исполнителям и мастерам, искусству игры на нем и искусству *бахши*, а также композиторским произведениям, написанным для этого инструмента, научным работам. Представлены ахалская (мукамная) и арыйская (народно-песенная) традиции дутарного исполнительства, их отличительные черты и известные дутаристы.

Ключевые слова: традиционное музыкальное творчество, туркменские народные музыкальные инструменты, дутар, ахалская и арыйская традиции дутарного исполнительства.

YAKUBOVA Bahargul
Senior teacher and head of the Department of History of Music,
Turkmen National Conservatory named after. Maya Kulieva
(Ashgabat, Turkmenistan)

TURKMEN NATIONAL MUSICAL TOOLS IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT PERFORMING ARTS

Summary

Traditional musical creativity is the basis and most important component of the musical culture of every nation. The article provides information about the Turkmen folk musical instruments shatlyk, surnay, tebil, kes, kichi and gosha nagara, dovul, bora, dutar and others, their existence from antiquity to the present, design features and performing techniques. Particular attention is paid to the dutar, included in the Representative List of the

Intangible Cultural Heritage of Humanity, – performers and craftsmen, the art of playing it and the art of bakhshi, as well as composers' works written for this instrument, and scientific works. The Akhal (mukam) and Aryan (folk song) traditions of dutar performance, their distinctive features and famous dutarists are presented.

Key words: traditional musical creativity, Turkmen folk musical instruments, dutar, Ahal and Aryan traditions of dutar performance.

YUSİFOVA Həqiqət
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
"Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq" kafedrasının dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Ü.HACIBƏYLİNİN "ƏSLİ VƏ KƏRƏM" OPERASI İLƏ Ə.A.SAYQUNUN "KƏRƏM" OPERASININ MÜQAYİSƏLİ XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ NƏZƏR

Azərbaycanda geniş yayılmış məhəbbət dastanlarından biri olan "Əsli və Kərəm" özünəməxsus orijinal məzmuna və qeyri-adi sonluğa malikdir. Bu dastana yalnız Azərbaycanda deyil, Orta Asiya, Yaxın Şərq və Türkiyədə də rast gəlinir ki, bunların hər birində oxşar süjet xəttinin inkişafı nəzərə çarpır. Məzmun və mahiyyət baxımından yad təsirlərə məruz qalan "Əsli və Kərəm" dastanının XVI əsrdə yaranması ehtimal olunur.

Dastanın ilk variantının harada yaranması da həmişə mübahisə doğuran məsələ olmuşdur. Azərbaycan ədəbiyyatşünas alimləri – Həmid Araslı, Məmmədhüseyn Təhmasib dastanın Azərbaycanda yaranıb formalaşdığını öz tədqiqatlarında əsaslandırmışlar. Dastanda maraq doğuran yanaşmalardan biri də əsas qəhrəman Kərəmin şəxsiyyəti ilə bağlı fikirlərin müxtəlifliyidir. Salman Mümtaz, Məmmədhüseyn Təhmasib kimi Azərbaycan, Mehmet Fuat Körpülü, Vehbi Cem Aşkun kimi türk ədəbiyyatşünas alimləri Kərəmin tarixi şəxsiyyət olması fikirlərini irəli sürmüşlər. Lakin bu fikirlər əksər alimlər tərəfindən qəbul edilməmiş və Kərəmin sadəcə dastan obrazı olması fikrinə daha çox üstünlük verilmişdir [6].

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Folklor İnstitutunda nəşr edilən "Əsli və Kərəm" dastanı və Alban mədəniyyəti" adlı kitabda Əslinin alban qızı olması bildirilir [2, s. 208]. Həmçinin dastanda əksini tapmış inamların, mifoloji dünyagörüşün bütövlükdə türk-alban mənəvi mədəniyyətinə məxsus olması da vurğulanır. Kitabda qeyd olunur: *"Əsli və Kərəm" dastanının bir çox variantlarında buta və ya haqq vergisi olmadığından Kərəm ölür. Ancaq bu onun haqq aşığı kimi naqis cəhətindən irəli gəlmir. Araşdırma göstərir ki, Kərəmin – haqq aşığının ölməsi dastanın qədimliyinə işarədir. Yəni bu dastan elə bir dövrdə yaranmışdır ki, onda ağız ədəbiyyatımızda haqq aşığı fenomeni hələ tam formalaşmamışdı. Ona görə də "Əsli və Kərəm" dastanı, digər dastanlarımızdan fərqli olaraq, indiyədək müəyyənləşdirilməmiş bir tarixi dövrün abidəsi kimi diqqəti cəlb edir"* [2, s. 35].

"Əsli və Kərəm" mövzusu professional musiqidə də əksini tapmışdır. Dastanın mövzusu ilə bağlı diqqəti cəlb edən ən maraqlı nümunələr isə Azərbaycanın dahi bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin "Əsli və Kərəm" və tanınmış türk klassik bəstəkarı Əhməd Adnan Saygunun "Kərəm" operasıdır.

Hər iki bəstəkarın əsərində məzmun və mövzunun ifadəsi, forma-quruluş, musiqi dilinin xüsusiyyətləri baxımından fərqli yanaşmalar mövcuddur. Bu da öz növbəsində türk xalqları arasında geniş yayılmış dastanın özünəməxsusluğunu təmin edir və son nəticədə eyni süjet xəttinə əsaslanan fərqli operaların yaranmasına səbəb olur.

Ü.Hacıbəyli dastanın Azərbaycan, Ə.A.Sayqun isə türk variantına müraciət edərək, özünəməxsus yanaşma tərzi nümayiş etdirmişlər. Ümumi süjet xətti saxlanılsa da, hər iki bəstəkarın əsərində fərqli düşüncə tərzi və musiqi dilinin xüsusiyyətləri tətbiq olunmuşdur. Ü.Hacıbəyli operada məhəbbət süjetini, gənclərin faciəvi nakam talelərini canlandırsa da, Ə.A.Sayqunun yanaşmasında daha çox mistik elementlər nəzərə çarpır. Eyni zamanda hər iki operanın yazılma tarixinin müxtəlif zaman kəsiyinə aid olması da əsərlərin xarakterinə öz təsirini göstərmiş və yazıldığı dövrə uyğun xüsusiyyətlərin müəyyənləşdirilməsinə səbəb olmuşdur.

1912-ci ildə yazılan "Əsli və Kərəm" operası Ü.Hacıbəylinin sayca beşinci muğam operasıdır. Dünya musiqisində analoqu olmayan muğam operası janrında yazılmış bu iki pərdəli və altı şəkilli opera uzun

ömürlü səhnə həyatına malikdir. Operanın librettosu da bəstəkarın digər muğam operalarında olduğu kimi, özü tərəfindən yazılmışdır. Ü.Hacıbəyli əsas obrazların açılmasında əsasən muğamlardan istifadə edir. Yazıldığı ildə – 1912-ci ildə tamaşaya qoyulan Ü.Hacıbəylinin "Əsli və Kərəm" operasının rejissoru Hüseyn Ərəblinski, dirijoru isə Ü.Hacıbəylinin özü olmuşdur. 1957-ci ildə bəstəkar Nazim Əliverdibəyov operanın orkestrləşməsini yenidən işləmiş və 1988-ci ildən "Əsli və Kərəm" yeni quruluşda səhnəyə qoyulmuşdur [7].

Əhməd Adnan Sayqununun "Kərəm" operası isə 1937-1952-ci illərdə yazılmışdır. Üç pərdə və səkkiz şəkildən ibarət olan bu operanın birinci pərdəsi ilk dəfə 1948-ci ildə Ankara Dövlət Opera Teatrının açılış mərasimində nümayiş etdirilmişdir. İlk pərdənin nümayişindən sonra bəstəkar yenidən dörd il ərzində opera üzərində işləmiş və librettoda müəyyən dəyişikliklər aparmışdır. Opera tam şəkildə 1953-cü ildə tamaşaya qoyulmuş və müəllifinə böyük uğur gətirmişdir. İlk tamaşada operaya müəllifin özü – Ə.A.Sayqun dirijorluq etmişdir. Operanın ilk tamaşasının uğurlu olmasına baxmayaraq, sonradan əsər uzun müddət səhnələşdirilməmişdir. 1990-cı ildə İstanbul Dövlət Opera və Balet Teatrının repertuarında "Kərəm" operası iki pərdəli şəkildə yenidən səhnələşdirilmiş və bir il ərzində ardıcıl nümayiş etdirilmişdir. 2009-cu ildə isə "Kərəm" yeni quruluşda Ankara Opera Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur [9].

Ü.Hacıbəylinin "Əsli və Kərəm" operasında əsas obrazlar Kərəm, Əsli, Qara keşiş, İsfahan şahı, Şeyx Nurani və digər epizodik partiyalardan ibarətdir. Operanın ilk tamaşasında Əsli partiyasını Əhməd Ağdamski, Kərəmi Hüseynqulu Sarabski, Qara Keşişi Hənəfi Terequlov, İsfahan şahını Mirzə Muxtar Məmmədov, Şeyx Nuranini isə Q.Göyçaylinski ifa etmişdir.

Ə.A.Sayqunun Avropa opera ənənələrində yazılan "Kərəm" operası isə "böyük opera"nın xüsusiyyətlərinə daha yaxındır. Operanın librettosu Səlahəddin Batu tərəfindən yazılmışdır. Obrazların say etibarilə çoxluğu əsərin məzmununa bilavasitə təsirini göstərir. Kərəm, Əslı, Hakan, xanım sultan, subaşı, ixtiyar qoca, yolcu, hökmdar, vəzir, üç aşıq və qapıçı operanın əsas partiyalarını təşkil edir. Operanın ilk tamaşasında tanınmış türk opera ifaçıları Ayhan Anlar Əsli partiyasını, Aydın Gün isə Kərəmi canlandırmışdır.

Ü.Hacıbəylinin eyniadlı xalq dastanının motivləri əsasında yazılmış "Əsli və Kərəm" operasında məhəbbətin gücü, insanın daxili aləminin və mənəvi dünyasının gözəlliyi tərənnüm olunur. Bu operada xurafatçılığa, din pərdəsi altında gizlənənlərə qarşı etiraz da öz əksini tapmışdır. Gənclərin saf hisslərinin açılması və nakam məhəbbət mövzusu operanın əsas süjet xəttini təşkil edir.

Ə.A.Sayqun Ü.Hacıbəylidən fərqli olaraq, operanın mövzusuna yalnız faciəvi məhəbbətin təcəssümü baxımından yanaşmamışdır. Bu operada Ə.A.Sayqun onu hər zaman düşündürən təsəvvüf fəlsəfəsinin xüsusiyyətlərini göstərməyə nail olmuşdur. Ümumiyyətlə, "Əsli və Kərəm" dastanının türk variantı təsəvvüf fəlsəfəsinə əsaslanan xalq ədəbiyyatı nümunəsi kimi şərh oluna bilər. Ə.A.Sayqunun operasında Əslidən daha çox Kərəm obrazı açılır. Belə ki, Kərəminin dünyəvi deyil, ilahi sevgisi önə çəkilir. Elə bu səbəbdən opera "Əsli və Kərəm" deyil, sadəcə "Kərəm" adlanır. Operanın məzmununun açılmasında bəstəkar məhəbbət mövzusu ilə yanaşı, təsəvvüf fəlsəfəsindən irəli gələn düşüncələrini də ifadə etmişdir. Bu yanaşma tərzi xüsusilə Kərəm obrazının açılmasında daha qabarıq nəzərə çarpır. Ə.A.Sayqun düşüncə tərzindən irəli gələn xüsusiyyətləri Kərəm obrazında birləşdirmiş və onun ruhi vəziyyətini, saf hisslərini dərindən işıqlandırmışdır. Bütün bunlar isə operaya daxilən sirli yanaşma tərzi bəxş edir. Bədii və musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə görə "Kərəm" Ə.A.Sayqunun ilk operası olan "Özsoy"dan daha parlaq bir əsər kimi şərh oluna bilər.

Ü.Hacıbəylinin operasında Əsli və Kərəmin faciəvi nakam məhəbbətini nümayiş etdirən səhnələrdən geniş istifadə olunmuşdur. Əsasən dialoq şəklində qurulan bu səhnələr Bayatı-Şiraz və Şikəsteyi-fars muğamlarının melodiyalarına əsaslanır. Ümumiyyətlə, Ü.Hacıbəyli obrazları müəyyən muğamlar əsasında açmağa üstünlük vermişdir. Belə ki, əsas qəhrəmanların saf məhəbbəti "Qarabağ şikəstəsi" zərbi-muğamının melodiyası əsasında ifadə edilir. Daha sonra Əsli və Kərəmin görüşü səhnəsində yenidən bu muğam səslənir. Şeyx Nuraninin partiyası isə Hümayun muğamının əsasındadır. Azərbaycan musiqisində nisbətən az müraciət olunan bu muğam Şeyx Nuraninin müəyyən qədər fərqli və qeyri-adi xarakterini əks etdirir. Lakin Ü.Hacıbəyli operada əsas diqqəti dastanın dini-fəlsəfi mahiyyətinə deyil, məhəbbət mövzusunun açılmasına yönəltmişdir. Məhz bu səbəbdən bəstəkar Şeyx Nurani obrazının geniş şəkildə inkişaf etdirilməsinə meyl etməmişdir. İsfahan şahının obrazının açılmasında isə bəstəkar Rast muğamına əsaslanmışdır.

"Kərəm" operasında isə bəstəkar obrazların açılmasına təsəvvüf fəlsəfəsi baxımından yanaşmışdır. Operanın musiqi dilinin xüsusiyyətləri, orkestrin tərkibi və səslənməsi bəstəkarın digər əsərləri, xüsusilə

“Yunus Əmrə” oratoriyası ilə yaxındır. Bu xüsusiyyət Ə.A.Sayqunun hər iki əsərində dini-fəlsəfi fikirlərdən və təsəvvüflə bağlı düşüncələrindən istifadə etməsi ilə bağlıdır.

Ü.Hacıbəyli “Əsli və Kərəm”də məzmunun və obrazların açılmasında muğamlara əsaslansa da, Ə.A.Sayqun daha çox xorlara üstünlük vermişdir. Xor partiyalarına xüsusi bir həssaslıqla yanaşan bəstəkar əsərin məzmununu bu musiqi nömrələrində açmağa çalışmışdır. Sadə ritmik quruluşlardan istifadə edilməsi isə operanın musiqi dilini qədim türk milli köklərlə bağlayır. Ə.A.Sayqun obrazların daxilində sanki onun fəlsəfi yanaşmalarında ifadə olunan qeyri-adi saflığı göstərməyə çalışmışdır. O, musiqi və söz arasında vəhdət yaratmaqla bir növ əsərin tamlığını formalaşdırmışdır. Eyni zamanda operanın musiqi dilində nəzərə çarpan pentatonika səslənmələri, türk xalq mahnılarına əsaslanan melodiyaların üstünlük təşkil etməsi Ə.A.Sayqunun operasının özünəməxsusluğunu şərtləndirən əsas xüsusiyyət kimi şərh oluna bilər.

Ü.Hacıbəyli muğam operaları arasında ilk dəfə “Əsli və Kərəm”də leytmotivdən isifadə etmişdir. Belə ki, bəstəkar əsas obrazı daha dərindən açmaq məqsədilə Kərəmin musiqi səciyyəsində “Kərəmi” aşıq melodiyasına əsaslanmışdır. Opera boyu dəfələrlə səslənən bu melodiya Kərəmin ağrı-acılarını, iztiablarını ifadə edir. Zərbi-muğam olan “Kərəmi” improvizasiyalı şəkildə oxunur və hər dəfə təkrarı Kərəm obrazının açılmasına yönəldirilərək onu zənginləşdirir.

“Əsli və Kərəm” muğam operası olsa da, bəstəkar burada aşıq havalarından istifadə edərək, əsərə janr baxımından orijinallıq gətirmişdir. Lakin operada bütün faciələrin əsasında dayanan keşiş obrazında isə bəstəkar xalq melodiyalarına əsaslanmamış və özünün yaratdığı kəskin ritmli, deklamasiyalı, reçitativ xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən musiqilərdən istifadə etmişdir.

Bu operada məişət səhnələrinin təsviri və əsasən qəhrəmanların açılmasına təsir göstərən xor səhnələri üstünlük təşkil edir. Eyni xüsusiyyəti Ə.A.Sayqunun da operasında müşahidə etmək olar. Lakin Ə.A.Sayqun əsas diqqətini operanın məzmununda obrazların təsəvvüf fəlsəfəsi ilə açılmasına yönəltmişdir.

“Əsli və Kərəm” operası obrazların faciəvi taleyi ilə tamamlansa da, “Kərəm”in sonunda əsas qəhrəman sanki özü-özünə qayıdır və əsər daha sirli bir şəkildə tamamlanır. Yəni, sonda sanki insanın yenidən yaranması və onun sirli məna kəsb edən dünyası açılır.

Ümumiyyətlə, “Əsli və Kərəm” dastanı ilə müqayisədə Ü.Hacıbəylinin eyniadlı operası və Ə.A.Sayqunun “Kərəm” operası həm bəstəkarların mövzuya yanaşması baxımından, həm də musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə görə fərqlənirlər. Belə ki, dastan məhəbbət mövzusuna əsaslansa da, operaların dramaturji inkişaf xətti fərqlilik təşkil edir. Ü.Hacıbəyli dastanın məhəbbət mövzusuna və dini fanatizmin qəhrəmanların faciəsinə gətirib çıxarmasına əsaslansa da, Ə.A.Sayqun mistik düşüncələri ön plana çəkmiş və təsəvvüf fəlsəfəsinə əsaslanan fikirlərini operada ifadə etmişdir. Ə.A.Sayqunun operasında son səhnənin fərqli şəkildə tamamlanması (Kərəmin yenidən özünü kəşf etməsi) da bundan irəli gəlmişdir. Digər tərəfdən Ü.Hacıbəyli operanın musiqi dilində muğamlarla yanaşı aşıq musiqisindən istifadə edilməsinə, Ə.A.Sayqun isə türk musiqisinin qanunauyğunluqlarının Avropa musiqi ənənələri kontekstində işıqlandırılmasına əsaslanmışdır. Bütün bunlarla yanaşı, hər iki operada müşahidə olunan obraz-emosional başlanğıc oxşar məzmuna, lakin tamamilə fərqli musiqi üslubuna malik olan operaları birləşdirən əsas xüsusiyyət kimi dəyərləndirilə bilər.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cilddə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm,– c. 4. – 2019. – 823 s.
2. Heydərov, E.İ. “Əsli və Kərəm” dastanı və alban mədəniyyəti / E.İ.Heydərov. – Bakı: Səda, – 2007. – 208 s.
3. Həsənova, C.İ. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları / C.İ.Həsənova. – Bakı: Mars-Print, – 2009. – 320 s.
4. Rəhimbəyli, N.R. Azərbaycan dastanlarının melo-poetikası: “Aşıq Qərib” dastanı əsasında / N.R.Rəhimbəyli. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2009. – 536 s.
5. Səmədzadə, A.Z. Əhməd Adnan Saygun yaradıcılığının bəzi üslub xüsusiyyətləri: / sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dissertasiyası. / – Bakı, 2003. – 128 s.

Saytoqrafiya

6. “Əsli və Kərəm” dastanı / [Elektron resurs] / URL: https://az.wikipedia. org/wiki/%C6%8Fsliv%C9%99_K%C9%99r%C9%99m
7. “Əsli və Kərəm” operası / [Elektron resurs] / URL: https://az.wikipedia. org/wiki/%C6%8Fsliv%C9%99_K%C9%99r%C9%99m_(oper2.
8. “Əsli və Kərəm” operası / [Elektron resurs] / URL: https://www.youtube.com/watch? v=GP7UZzxgR1I
9. “Kerem” operası / [Elektron resurs] / URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kerem_(opera)
10. “Kerem” operası / [Elektron resurs] / URL: https://www. youtube.com/watch? v=VkplRmCz4F4

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Ü.Hacıbəylinin "Əsli və Kərəm" operası ilə Ə.A.Sayqunun "Kərəm" operasının müqayisəli xüsusiyyətlərinin müəyyən bir hissəsindən bəhs olunur. Məqalədə əvvəlcə "Əsli və Kərəm" dastanı haqqında məlumat verilmiş, daha sonra Ü.Hacıbəylinin "Əsli və Kərəm", Ə.A.Sayqunun "Kərəm" operasının səciyyəvi keyfiyyətləri işıqlandırılmışdır. Məqalənin əsas məqsədini "Əsli və Kərəm" dastanının hər iki bəstəkarın yanaşmasında ifadə edilməsi, məzmun və musiqi dili baxımında fərqlilikləri təşkil edir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, Əhməd Adnan Sayqun, opera, obraz, dastan.

ЮСИФОВА Агигат
БМА им. У.Гаджибейли
доктор философии по искусствоведению,
доцент кафедры «Методики и специальной педагогической подготовки»

ВЗГЛЯД НА СРАВНИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕР У.ГАДЖИБЕЙЛИ «АСЛИ И КЕРЕМ» И А.А.САЙГУНА «КЕРЕМ»

Резюме

В представленной статье рассматриваются сравнительные особенности опер У.Гаджибейли «Асли и Керем » и «Керем » А.А.Сайгуна. В статье вначале приведены сведения о дастане «Асли и Керем», а затем освещены особенности опер « Асли и Керем » У.Гаджибейли и опер «Керем» А.А.Сайгуна. Основная цель статьи – выразить особенности дастана «Асли и Керем» в ракурсе обоих композиторов, сравнивая их по содержанию и музыкальному языку.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Ахмет Аднан Сайгун, опера, образ, сага.

YUSIFOVA Agigat
Associate Professor of the Department of "Methodology and Special Pedagogical Training"
BMA named after U.Hajibeyli, Doctor of Philosophy in Art History

A LOOK AT THE COMPARATIVE FEATURES OF THE OPERA "ASLI AND KEREM" BY U.HAJIBEYLI AND "KEREM" BY A.A. SAIGUN

Summary

The presented article emphasizes the comparative features of U.Hajibeyli's opera "Asli and Kerem" and "Kerem" by A.A.Saygun. The article first provides information about the dastan "Asli and Kerem", and then highlights the features of the operas "Asli and Kerem" by U.Hajibeyli and the operas "Kerem" by A.A.Saygun. The main purpose of the article is to express the dastan "Asli and Kerem" from the perspective of both composers, comparing the content and musical language.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, Ahmet Adnan Saygun, opera, image, saga.

MÜNDƏRİCAT

Ön söz (*professor Fərhad Bədəlbəyli)* 9

ABDULLAZADƏ Gülnaz
AZƏRBAYCAN VƏ TÜRKİYƏNİN URFA BÖLGƏSİNDƏ MÖVCUD OLAN MUSİQİ MƏCLİSLƏRİ 9

ABDULLAYEVA İlahə
ŞİRVAN BÖLGƏSİNƏ AİD PİŞRO JANRININ TARİXİ KÖKLƏRİ VƏ İNKİŞAFI..... 12

ABDULLA Yalçın
TÜRKİYƏNİN CƏNUB-ŞƏRQ BÖLGƏSİNDƏ SOSİAL PROBLEMLƏRİN AŞIQ YARADICILIĞINDA TƏZAHÜRÜ..... 16

ABDULLA Züleyxa
ANADOLUNUN CƏNUB-ŞƏRQİ VƏ AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN ÜMUMİ CƏHƏTLƏRİ 19

АЛИЕВА Лала
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РОЛИ ЛИЧНОСТИ КОМПОЗИТОРА О.ЗУЛЬФУГАРОВА В МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ АЗЕРБАЙДЖАНА..... 23

АМИРОВА Джамиля
ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ДЖАЗОВОМ ИСКУССТВЕ ВОСТОКА (НА ПРИМЕРЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИЙ ФАЗИЛЬ САЯ И ИСФАРА САРАБСКОГО).. 27

АМИРОВА Эльнара
О КЛАССИФИКАЦИОННЫХ ПАРАМЕТРАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В БАЛЕТАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ..... 31

BABAYEVA Aminə
CAVANŞİR QULİYEVİN MAHNI YARADICILIĞINDA NOVRUZ MÖVZUSUNUN TƏRƏNNÜMÜ 35

BABAYEVA Aytən
MÜASİR DÖVRDƏ AZƏRBAYCAN-TÜRKİYƏ ƏLAQƏLƏRİNİN İNKİŞAFINDA MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN ƏHƏMİYYƏTİ..... 41

BABAYEVA Minaxanım
ATATÜRKÜN MUSİQİ SİYASƏTİNƏ DAİR..... 44

CƏFƏROVA Lalə
TÜRK DÜNYASININ BƏSTƏKARLARI..... 49

ƏHƏDZADƏ Məleykə
TÜRK KLASSİK MUSİQİSİ BAKI MUSİQİ AKADEMİYASININ MƏDƏNİ ƏLAQƏLƏRİ KONTEKSTİNDƏ 54

ƏHMƏDOVA-YUSİFOVA Könül
ATATÜRK DÖVRÜNDƏ MUSİQİ SİYASƏTİ..... 59

ƏLİYEVA Leyla
TÜRK PİANOÇULARININ YARADICILIĞINA BİR NƏZƏR 63

ƏLİZADƏ Nərgiz
TÜRKİYƏ İLƏ MƏDƏNİ ƏLAQƏLƏRİN İNKİŞAFINDA AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ ROLU 67

ƏSƏDOVA (ƏLƏKBƏROVA) Aysel
ATATÜRK VƏ SAYQUN 70

GÜLMƏMMƏDOVA Şəmsə
XIX ƏSRDƏ QARABAĞDA FOLKLOR VƏ ETNOQRAFİYA PROSESİ 73

HƏSƏNZADƏ Xatirə
TÜRK XALQLARININ MUSİQİSİ GENOFORMULU HAQDA 78

HÜSEYNOVA Nərgiz
ZƏMANƏMİZİN GÖRKƏMLİ MUSİQİŞÜNAS-ALİMİ İMRUZ ƏFƏNDİYEVA 81

ГАНИХАНОВА Шойиста
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ УЗБЕКИСТАНА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ 86

ГУСЕЙНОВА Нармина
МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ АЗЕРБАЙДЖАНА И ТУРЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Т.БАКИХАНОВА 90

XƏLİLOVA Aynur
G.ƏNNAĞIYEVANIN İFAÇILIQ FƏALİYYƏTİNDƏ MÜASİR MUSİQİNİN
TƏBLİĞİ VƏ TƏFSİR MƏQAMLARI 94

KAZIMLI Gülhüseyn, İBRAHIMOV Turan
XANƏNDƏ MƏŞƏDİ MƏHƏMMƏD FƏRZƏLİYEVİN TÜRKİYƏDƏ 33 İLLİK FƏALİYYƏTİ 95

İSMAYILZADƏ Nuridə, MƏMMƏDOVA Gülxar
AZƏRBAYCANDA ALƏTŞÜNASLIQ ELMİNİN YARANMA VƏ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİNƏ BİR NƏZƏR 103

ИБРАГИМОВА Айтен
РОМАНС-БАЛЛАДА «АЗЕРБАЙДЖАН» АРИФА МЕЛИКОВА
(как дань к 90-летию выдающегося композитора) 108

ИСАЕВА Лейла
ДРЕВНЕТЮРКСКИЙ АЛФАВИТ И УЗОРЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОВРОВ 113

KÖÇƏRLİ İradə
TÜRKİYƏ MELODİYALARININ «FORTEPİANO İŞLƏMƏLƏRİ» HAQQINDA (Anonim əlyazma əsasında) 119

KUDRET Hülya
MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN GELİŞİMİNDE MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'ÜN ROLÜ VE ÇOK SESLİLİK 124

КАРТАШОВА Татьяна
ТАБЛА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ИНДИЙСКОЙ МОДЕЛИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА 130

QAFAROVA Maya
AZƏRBAYCAN VƏ TÜRK İFAÇILIQ SƏNƏTİNDƏ ORTAQ SİMLİ XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ 136

МАХМУДОВА Гюльзар
ФИРУЗ УЛЬМАСОВ: НАУЧНЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ, ПРОЕКТЫ РАЗВИТИЯ И ИНТЕГРАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР 140

МАНСУРОВА Наргиз
ДОСТИЖЕНИЕ ЛЮБВИ И СВЕТА ЯЗЫКОМ МУЗЫКИ 144

MƏMMƏDOVA Elnarə
AZƏRBAYCAN PİANOÇULARININ TÜRKİYƏDƏ FƏALİYYƏTİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ 150

МАМЕДОВА Севда
СВОЕОБРАЗНОЕ ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНТОНАЦИЙ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ АЗИЗА АЗИЗЛИ 153

MƏMMƏDOVA Təranə
XX ƏSR AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ MAHNI YARADICILIĞINDA KLASSİK, MİLLİ VƏ CAZ MUSİQİ ÜNSÜRLƏRİNİN VƏHDƏTİ (ETNOCAZ CƏRƏYANININ YARANMASI KONTEKSTİNDƏ) 157

*NƏSİROVA-**ƏHMƏDOVA** Fidan*
DƏDƏ QORQUD OBRAZI AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA 163

NƏSİROVA Könül
TÜRKDİLLİ XALQLARIN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ "BƏSTƏKAR VƏ FOLKLOR" PROBLEMİ 167

RZAYEVA Arzu
"TÜRK BEŞLİYİ" BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINA BİR NƏZƏR 171

RZAYEVA Bənövşə
TÜRK XALQLARININ BİRLİK SİMVOLU – NAXÇIVAN YALLILARI 175

RZAYEVA Mehparə
RÜFƏT RAMAZANOVUN YARADICILIĞINDA MƏDƏNİYYƏTLƏRİN QARŞILIQLI TƏSİRİNİN TƏZAHÜRÜ 181

SULTANOVA Sevinc
GÖRKƏMLİ PİANOÇU-PEDAQOQ LEONİD NİKOLAYEV MƏKTƏBİNİN AZƏRBAYCAN FORTEPİANO İFAÇILIĞINDA MÜHÜM ROLU *(M.Brennerin sinfinin parlaq nümayəndələri Z.Adıgözəlzadə və F.Bədəlbəylinin timsalında)* 185

TƏHMİRAZQIZI Səadət
AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA NAZİM HİKMƏT POEZİYASI 191

TÖHRABLI Xəyalə
ŞƏKİ ZURNA İFAÇILIĞI MƏDƏNİYYƏTİ: ƏNƏNƏ VƏ MÜASİRLİK KONTEKSTİNDƏ 197

ТУАЕВА Медина
ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО КОМПОЗИТОРА ГЮЛЬНАРЫ САФАРАЛИЕВОЙ.....202

VƏLİYEV Məhəmməd
DAHİ SƏNƏTKARIMIZ ÜZEYİR HACIBƏYLİ.....207

VƏLİYEVA Bəyimxanım
RAHAB MUĞAMININ FƏRQLİ İFALARDA ANALİZİ.....211

XANBƏYOVA Vəfa
MUĞAM SƏNƏTİNDƏ SİMVOLİK VƏ AKSEOLOJİ ASPEKTLƏR.....214

ХАЛИЛЛИ Лала
НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ТЮРКСКОГО НАРОДА, ИХ МЕСТО И РОЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ.....219

ЯКУБОВА Бахаргуль
ТУРКМЕНСКИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА.....223

YUSİFOVA Həqiqət
Ü.HACIBƏYLİNİN "ƏSLİ VƏ KƏRƏM" OPERASI İLƏ Ə.A.SAYQUNUN "KƏRƏM" OPERASININ MÜQAYİSƏLİ XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ NƏZƏR.....229

Kitab «Mütərcim» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzində səhifələnmiş və çap olunmuşdur.

Çapa imzalanıb: 03.11.2023.
Format: 84x108 1/8. Qarnitur: Times.
Həcmi: 14,75 ç.v. Tiraj: 100. Sifariş № 282

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