



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (44)

Bakı – 2019

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Print ISSN: 2518-7074

Online ISSN: 2522-1612

REDAKSIYA HEYƏTİ:**Siyavuş Kərimi**

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə HüseynovaElmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor**Malik Quliyev**Tədris işləri üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar
müəllim**Sənubər Bağirova**Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, əməkdar incəsənət xadimi**Zümrüd Dadaşzadə**Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi**Faroqat Əzizi**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan**Ülkər Əliyeva**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor**Aida Hüseynova**PhD, professor, ABŞ, Indiana University
Bloomington**Rəna Məmmədova**AMEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq
üzrə elmlər doktoru, professor**Uğur Alpaqut**Professor Dr., Bolu Abant, Izzet Baysal
University, Türkiyə**Oqılxon İbrahimov**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Özbəkistan**Abbasqulu Nəcəfzadə**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor**Saule Uteqaliyeva**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Qazaxstan, Kurmanqızı ad.
Qazax Dövlət Konservatoriyası**Violetta Yunusova**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Rusiya, Moskva Dövlət
Konservatoriyası**Fəttah Xəlqzadə**Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor**MÜNDƏRİCAT**

2019 – 2 (44)

Muğamşünaslıq**Окилхон ИБРАГИМОВ** – К вопросу о
ладовой и идейной преемственности
Бухарского Шашмакома4**Musiqi elmi****Fatima NURLYBAYEVA** – The Musical
Science of Kazakhstan in the 1930-1940s18**İfaçılıq sənəti****Gülnar MİRZƏYEVA** – Etüd janrının
formalaşmasında barokko dövrü musiqi
janrlarının rolu25**İlham NƏZƏROV** – M.Maqomayevin
ifasında “Fıqaronun kavatinası”nın vokal və
akustik təhlili30**Bəstəkar yaradıcılığı****Leyla QULİYEVA** – Azər Rzayevin
“Nəsimi poeması”36**Könül ƏHMƏDOVA** – Ü.Hacıbəylinin
“Ər və arvad” əsərində komizm45**Dilarə QULİYEVA** – V.Adıgözəlovun
yaradıcılığında “Odlar yurdu” oratoriyasının
əhəmiyyəti54**Alətsünaslıq****Асия НУРДУБАЕВА** – К вопросу о форме
традиционных казахских инструментов
кобыз и домбыра64

Rəqs sənəti

Əhsən RƏHMANLI – Rəqs tariximizə bir nəzər.....81

Rəssamlıq

Bayram HACIZADƏ – “Molla Nəsrəddin” məcmuəsinin Təbriz dövrü (1921-ci il).....91

Olaylar, tədbirlər, yubileylər

Azərbaycan musiqişünasları Moskvada Qippius-2019 dinləmələrində.....98

Жизнь посвященная искусству – Мехпара РЗАЕВА100

Qızıl Orda torpaqlarında.....104

Kamança ifaçılarına əvəzsiz töhfə106

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Redaktorlar:

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Gülnarə Manafova

Korrektorlar:

Fazilə Nəbiyeva

Fərdin Məmmədli

Operator:

Gülnar Rzayeva

Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26 (Elmi işlər

üzrə prorektor: Lalə Hüseynova)

(050) 329-67-98 (Redaktor:

Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

©AMK – 2019

Окилхон ИБРАГИМОВ

Главный научный сотрудник Института искусствознания АН РУз.,
доктор искусствоведения. Узбекистан.

Email: okilxoni@bk.ru

К ВОПРОСУ О ЛАДОВОЙ И ИДЕЙНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ БУХАРСКОГО ШАШМАКОМА

***Резюме:** Бухарский Шашмаком, унаследовавший от Системы Двенадцати макомов весь возможный значимый звуковой материал, включая модальный тип звукорядов, мелодические модели и метроритмические формулы (усули), на ладотональной основе объединил эти ценности в единую музыкальную систему, соответственно, на новом уровне музыкального мышления обобщил и выразил концепцию «совершенного человека». При этом шесть совершенных ладовых звукоряда, составивших звуковысотный фундамент Шашмакома, выступили важнейшей музыкальной основой для облагораживающего воздействия монотем на слушателя, которые благодаря макомному методу развития, достигают высокого художественного уровня и функционируют внутри Системы как единый, целостный организм.*

***Ключевые слова:** маком, мугам, суфизм, звукоряд, модальность, лад, тональность, Шашмаком, традиция, мушклот, наср, танбур, дойра, усуль*

Система Двенадцати макомов, вобравшая в себе духовное наследие и многовековые музыкальные традиции народов Востока, на протяжении более пяти веков (XIII – нач. XVIII) служила фундаментальной основой для выражения в музыке суфийской концепции «совершенного человека». Вместе с тем, функционируя как модальный тип музыкального мышления, она постоянно эволюционировала, чутко отражая все интонационные изменения эпохи.

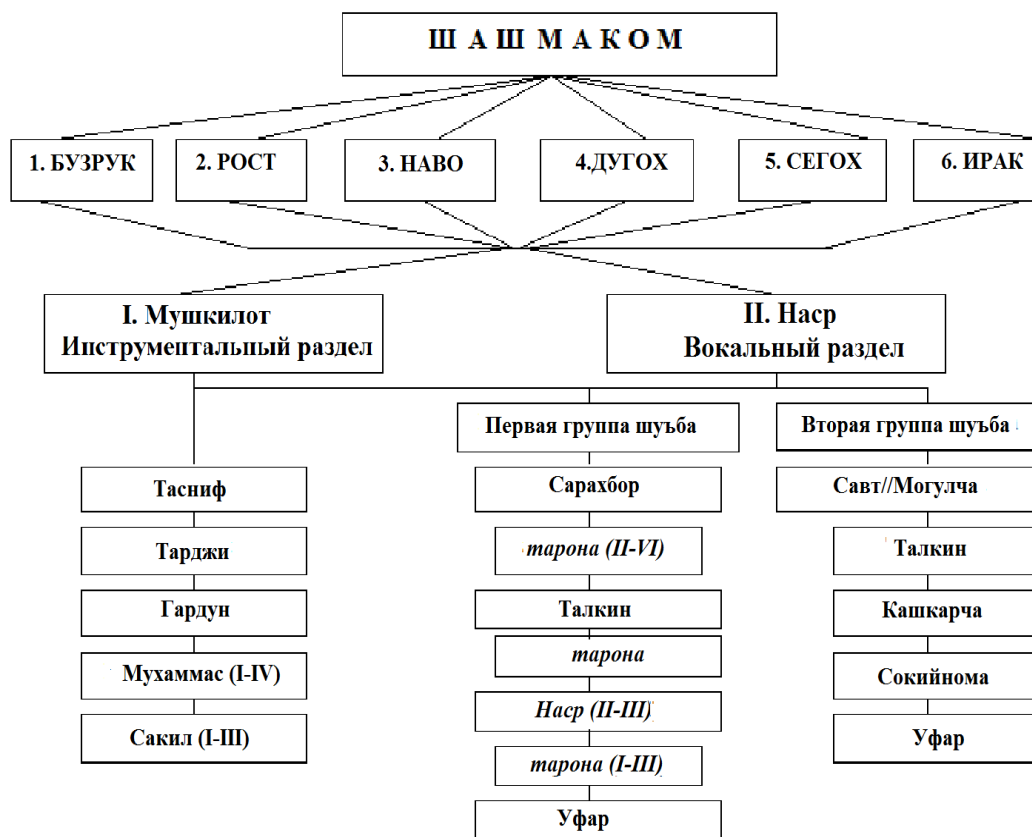
Между тем в общественном музыкальном мышлении той эпохи стали происходить существенные изменения. В частности, результатом многовекового «слухового отбора» явилось значительное расширение зон слухового восприятия интервалов. (Как показали акустические наблюдения Л.Ковалея, многие интервалы дошедших до нас образцов узбекской традиционной музыки характеризуются весьма широкими границами интонирования (7). И, как следствие этого, интервалы с качественной величиной в 24 цента, утрачивая свою самостоятельную эстетическую ценность, стали восприниматься как проявление вариантных качеств тонов (ступеней) лада. Этот процесс, особенно усилившийся начиная со второй половины XVI века, в последующие XVII – XVIII века завершился тотальным интонационным кризисом высокоорганизованной музыкальной Системы, о чем справедливо писали многие авторитетные исследователи макомов и мугамов (4, с.18; 5, с.83-84; 9, с.116-122; 11, с.7-9; 12, с.73).

И, действительно, все интонационные изменения эпохи нашли свое отражение в звуковысотном строении Двенадцати макомов и, прежде всего, затрону-

ли её фундаментальную основу, в силу чего 17 тоновый звукоряд Сафиуддина Урмави теряет свое практическое (следовательно, и теоретическое) значение. Во всяком случае, в трактатах «Рисолаи мусики» Наджмиддина Кавкаби Бухори (XVI в.) и Дарвиша Али Чанги (нач. XVII в.) – главных научных трудах по музыке того исторического периода, он (звукоряд Сафиуддина) вовсе не упоминается (6, с.50-51). Теперь, главенствовавший в макомах координативный принцип строения модальных звуковысотных структур начинает подчиняться субординативному (иерархическому) принципу: обостряются ладовые тяготения ступеней, дифференцированные на основные и подчиненные, устойчивые и неустойчивые; относительно стабилизируется высотный уровень ладов. В отличие от координативного принципа, т.е. равнозначно взаимодействующих между собой всех тонов, составляющих напев ступеней, субординативный принцип предполагает «их иерархическую соподчиненность» (3, с.171-174).

Такого рода качественные изменения и накопления в ладовом мышлении, в итоге, закономерно привели к установлению в Системе макомов новой, точнее, ладотональной организации звуковой материи. Здесь следует заметить, что интонационно-латентные явления, наблюдаемые в континентальном культурном пространстве исламской цивилизации, в свое время имели эпохальное значение, в чем можно усмотреть проявление универсальных, общечеловеческих законов развития музыки. Ибо, музыка Востока и Запада, при всех не требующих доказательств различиях, видимо, все же имеет общие закономерности, общие стадии развития ладового мышления. Хронология его основных (переломных) этапов, в основном соответствует друг другу. Так, например, формирование ладово-централизованной системы в западноевропейском искусстве также относится к XVI веку, и, начиная с этого момента все дальнейшее его развитие в XVII-XVIII вв. идет по «принципу централизованного единства» (11, с.112-114). В принципе, по этому же пути шло развитие и в профессиональной музыке Востока. Правда, формы их проявлений здесь несколько иные, обусловленные системой монодии.

Формирование в середине XVIII века при дворе Бухарского эмира цикла Шашмаком ознаменовало окончательный поворот от модального принципа звуковысотности в пользу утверждения на практике ладотональной системы. Думается, что именно ладотональная основа сыграла решающую роль в формировании монументального по своей архитектонике Бухарского Шашмакома. Иначе, вряд ли можно было бы построить беспрецедентный по своим масштабам целостный суперцикл, не достигнув централизованного тонального мышления. Благодаря ладотональной организации звукового материала возникла реальная возможность объединения в одно целое многочисленных инструментальных и вокально-инструментальных образцов профессиональной монодии.



Здесь следует оговориться, что с установлением ладотональной организации в Системе Шести макомов принцип модальности не исчезает бесследно, он по-прежнему проявляет себя и, в особенности, в форме переменности ладов и ступеней. Но теперь все его действие строго подчинено единому звуковому центру, и потому все виды переменности ступеней и лада в своей основе централизованы.

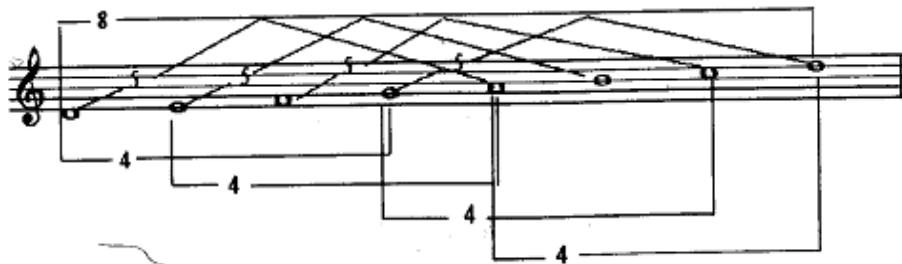
Бухарские макомы (Шашмаком) в полной мере унаследовали от Системы Двенадцати макомов весь возможный ценный звуковой материал, включая совершенные звукоряды, мелодические модели, метроритмические формулы (усули), а также методы использования классической поэзии системы аруз, вытеснив, при этом, уд в качестве основного (ведущего) инструмента профессиональных музыкантов-макомистов. Теперь на его роль претендует танбур – струнно-щипковый инструмент.

Как известно, уд имел важное функциональное значение в «процессе становления и развития Дувоздахмакома (т.е. Системы Двенадцати макомов – О.А.). Танбур же свою функциональную значимость проявил несколько позже, в эпоху позднего средневековья, уже в процессе формирования системы Шашмакома» (1, с. 338).

Это очень важный момент в осмыслении ладовой организации Шашмакома, поскольку она «во многом обусловлена структурными особенностями шкалы танбура» (1, с.338). В этом плане обращает на себя внимание шесть со-

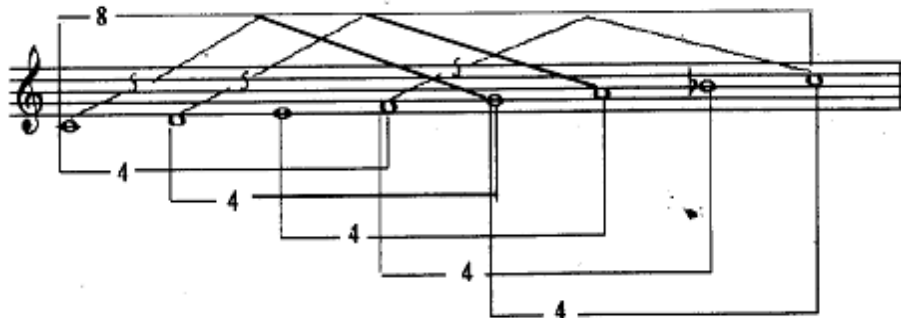
вершенных ладовых звукоряда, составивших фундаментальную звуковысотную основу новой системы макомов:

БУЗРУК



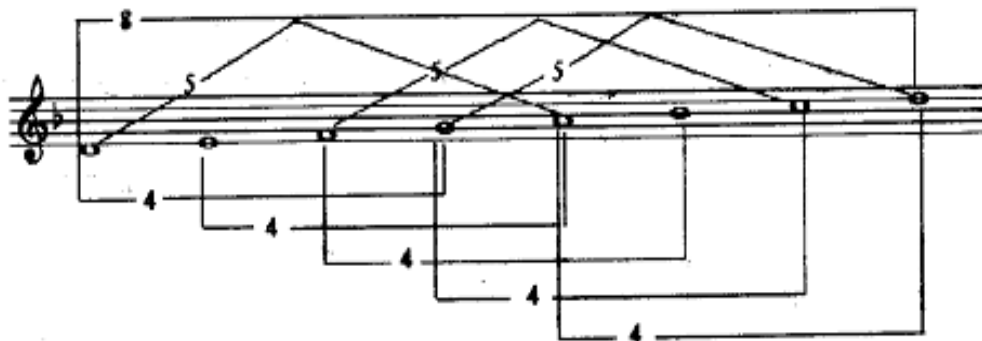
I II III IV V VI VII VIII (I)

РОСТ



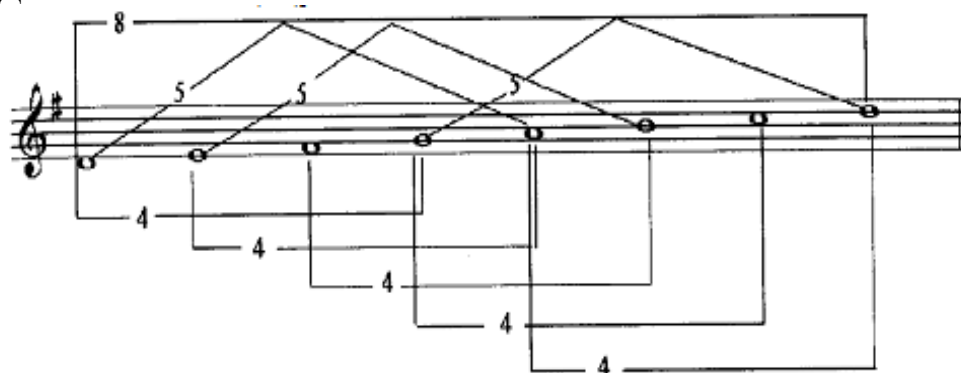
I II III IV V VI VII VIII (I)

НАВО



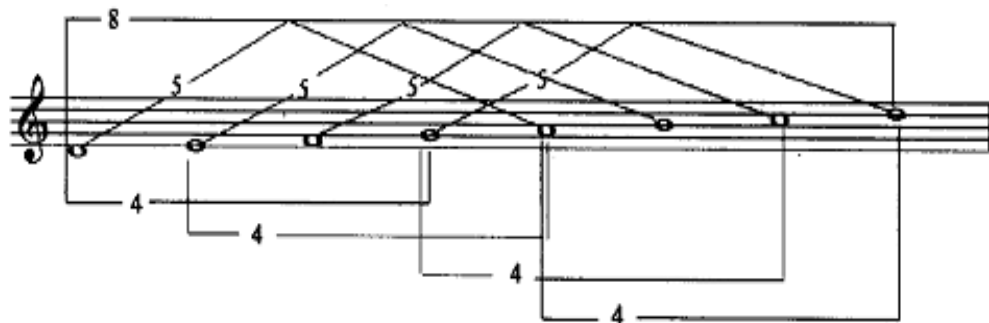
I II III IV V VI VII VIII (I)

ДУГОХ



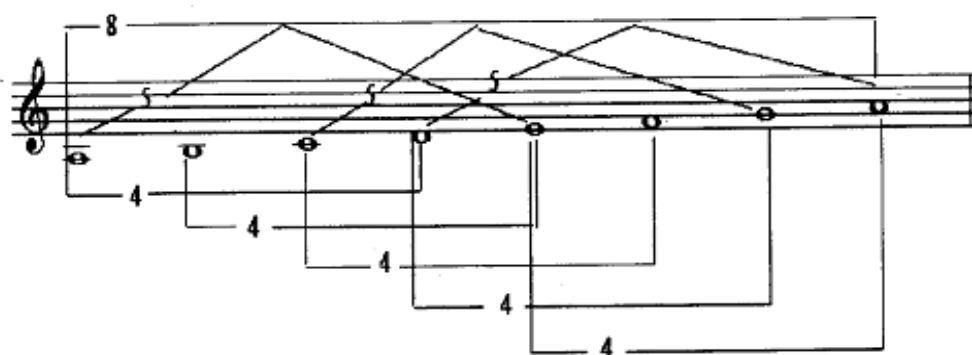
I II III IV V VI VII VIII (I)

СЕГОХ



I II III IV V VI VII VIII (I)

ИРАК



I II III IV V VI VII VIII (I)

Эти ладовые звукоряды, в отличие от своих первоисточников, в Шашмакоме обрели свое стабильное высотное положение. В этом специалисты усматривают и особую “заслугу” танбура – ведущего инструмента в исполнительском искусстве Шашмакома, на грифе которого были строго канонизированы все местоположения шести макомов.

Вместе с тем каждый из них, имея в своем составе по 9 консонирующих интервалов (*зул кулл, зул хамс, зул арбаъ*) при 8 тонах, более чем совершенен и гармоничен, что является для человеческой души источником облагораживания, возвышенной одухотворенности и радости (8, с.18).

Таким образом, гармоничные в своем звуковысотном строении эти ладовые звукоряды являются тем важнейшим фундаментом, на котором базируются многочастные инструментальные и вокальные циклы Бухарского Шашмакома. При этом идейная и ладоинтонационная основа макомов концентрируются в их первых (заглавных) частях. Таковыми в инструментальном разделе «Мушкилот» являются части, под наименованием Тасниф, а в вокальном разделе «Наср» – Сарахбор.

Эти заглавные каждого из родовых разделов соотносятся с последующими частями циклов как *асл-фар* (*асл* – араб. – основа; *фар* – ветвь). Например, в инструментальном разделе в роли *асл* выступает Тасниф (араб. Классифицированный), где излагается основной источник (оригинал) интонационного генотипа, классифицируются логические принципы его развития на основе совершенного лада и другие структурно-составляющие, имеющие основополагающее значение для последующих частей цикла. Вместе с тем, в ветвях (*фар*) допускается метроритмическое изменение и вариантное развитие исходного оригинала.

В вокальном разделе аналогичную роль (*асл*) по отношению к последующим частям выполняет Сарахбор каждого из макомов. В частности, в них выражается основная музыкальная идея макома, формируются поэтапные стадии развития мелодической темы и ее кульминационная зона, завершающаяся обретением новой «звуковой информации». Все это имеет важное значение для построения последующих «ветвей», в роли которых преимущественно выступают трансформированные на ладотональной основе *шуба* Системы Двенадцати макомов. Но, в отличие от Сарахборов, они базируются не на основном ладе макома, а подчиняясь ладовой «драматургии» цикла, выступают как его отдельные ладовые «ответвления».

В разделы Шашмакома вошли и те звуковысотные структуры Системы Двенадцати макомов, которые по своим центовым показателям были близки тому или иному основному ладу Бухарских макомов. Чаще всего разницу между ними составляли интервалы комматического значения (24 ц.), которые к тому времени, с расширением слухового восприятия интервальных зон, начали нивелироваться как значимые звуки, и, воспринимались скорее, как красочное колебание одного и того же тона. Видимо, вследствие такой звукорядной близости маком Ушшок оказался в макомном цикле Рост, составляя миксолидийскую основу инструментальных и вокальных частей под наименованием «Ушшок» (Му-

хаммаси Ушшок, Талкини Ушшок, Насри Ушшок, Уфари Ушшок, Савти Ушшок и др).

В вокальном разделе Рост встречается еще один из 12 макомов – Бусалик. Но его звукорядное «присутствие» здесь выявлено лишь в двух образцах – Наврузи Сабо и Талкинчай Наврузи Сабо.

Другой маком из числа 12 макомов Хусайний оказался «востребованным» сразу в двух макомных циклах – Наво и Дугох Шашмакома. Его близкое к макому Наво эолийская окраска составила звуковую основу инструментальной части Мухаммаси Хусайний и *шубе* Хусайний Наво.

В цикле Дугох маком Хусайний имеет место лишь в одной вокальной части – Хусайний Дугох. Но здесь звук VI ступени проявляет неустойчивость, временами повышаясь на полутон, что придает ему окраску дорийского лада.

Маком Хиджаз, с дорийским наклоном, выступает в виде важной звуковой основы Сарахбори Сегох и других частей макомного цикла Сегох. При этом само наименование «Хиджаз», за редким исключением, в данном цикле почти не используется.

В Шашмакоме не сохранилось и наименование «Зангула» – одного из числа 12 макомов. Но его звуковая основа присутствует в Сарахбори Дугох.

Аналогично обстоит дело и с макомом Рохави – его звукоряд служит фундаментальной основой *шубе* Насруллои, но при этом само наименование отсутствует. Вместе с тем, в исследуемых макомах вовсе не удалось обнаружить наличие звуковых основ двух составных Дувоздахмакома, под наименованиями Исфакан и Зирафканд. Возможно, они вышли из употребления. Зирафканд, например, будучи одним из известных 12 макомов, содержал в своем звукоряде последования сразу двух полутонов (в 114 и 90 ц.), что не свойственно природе узбекской и таджикской музыки.

Эти наблюдения логично подводят к тому, что Бухарский Шашмаком, являясь закономерным преемником звуковысотной основы Системы Двенадцати макомов, на ладотональной основе обобщил все значимые ее музыкальные ценности и, соответственно, на новом уровне музыкального мышления выразил концепцию «совершенного человека». В этой связи подчеркнем, что ее идейно-семантическая основа буквально пронизывая все основные образцы (как инструментальные, так и вокальные) Шашмакома, проявляет себя как на уровне одной, отдельно взятой части, так и на уровне различных циклов. При этом гармония микро-макромиров достигается в соответствии с новым звуковысотным строением суперцикла на разных масштабных уровнях.

Прежде всего приковывают внимание начальные интонационно-мелодические построения (моноинтонационные комплексы), которые являются носителями основной семантической нагрузки каждого макома и выполняют в форме целого функцию музыкальных тем. (В дальнейшем изложении в качестве синонима макомной темы будут использованы такие понятия, как «монотема», «макомная монотема» и просто «тема»). Каждая из этих тем по-своему выражает особое любовно-страстное состояние, называемое в терминологии тасаввуфа

джазбаи шик. При этом каждый маком строит свою звуковысотную организацию на основе одной, главной монотемы, которая в сравнительном срезе символизирует образ путника (салик, мюрид). Все остальные «новые» интонационные образования, возникающие в ходе горизонтального (отдельные части) и вертикального (на уровне цикла) развития, имеют с ней (монотемой) субстанциональную связь и, потому они не привносят в общее русло свойства драматургии тематического контраста.

В макомах действует «драматургия» иного порядка: монотемы способствуют погружению во внутренний мир микрокосмоса, где изначально противостоять друг другу «дух» (*рух*) и «я», «эго» (*нафс*) человека. (Нафс – низменное желание и страсти человека). «Борьба» этих двух начал определяет суть этой «драматургии». Однако в макомах это противостояние не передается сопоставлением и противопоставлением различных по характеру музыкальных тем, а получает свое выражение в постепенном освоении («преодолении») семи основных ступеней лада, символизирующие семь барьеров *нафс*, стоящих на пути духовного самосовершенствования.

В этом ладоинтонационном процессе важное полифункционально-содержательное значение имеет благозвучный ладовый звукоряд, где каждый его тон, становясь как «единственная единица» (выражение Г.Шамилли), служит определенным препятствием «эго-барьера» и, одновременно, выступает в роли опорной ступени монотемы на пути «духовного вознесения» к совершенству.



Так, с изложением на его основе монотемы макома образ путника (*салик*) получает свое первичное выражение. На примере макомных тем наблюдается особая семантическая направленность музыки: это глубоко личностно-медитативный, в высшем смысле любовно-страдающий образ, наполняющийся с «завоеванием» каждой новой ступени и, следовательно, «преодоления» очередного тона-препятствия на пути к цели, все новым и более возвышенным содержанием. В этом, восходяще-волнообразном контуре развития, монотема последовательно (по порядку – I, II, III, IV и т.д.) опираясь на завоеванные ступени совершенного ладового звукоряда – символа пути тарикат, доходит до экстатического состояния «важд», постижение которого слушателем ощущается как «озарение».

Здесь звукорядный аспект принципа модальности своеобразно проявляет себя в виде переменных опорных тонов монотемы, которые по своей значимости и функции различны. В этой связи предлагается следующая дифференциация опорных ступеней лада:

а) главный опорный тон (тоника) – чаще всего с него начинается и заканчивается все звуковое пространство;

б) опорный тон или опорные тоны, близкие по своим функциям к главному опорному, довольно часто и долго звучащие звуко-ступени. Проявляются, как правило, с первого экспонирования макомной темы;

в) полуопоры – тоны, уступающие по своей долготе звучания опорным тонам, но выступающие в виде локальных опорных звуков в процессе регистрового развития темы.

Исследование основных ладов Бухарского Шашмакома в данном срезе опорности тонов дала следующую картину: (O главный опорный тон; тоника;  опорный тон;  полуопорный тон.)

БУЗРУК



I II III IV V VI VII VIII/=I/

РОСТ



I II III IV V VI VII VIII/=I/

НАВО



I II III IV V VI VII VIII/=I/

ДУГОХ



I II III IV V VI VII VIII/=I/

СЕГОХ



I II III IV V VI VII VIII/=I/

ИРАК



I II III IV V VI VII VIII/=I/

В макомном (реальном) интонировании «завоевание» монотемой опорных ступеней лада в их строгой последовательности осуществляется не механически, а имеет свои специфические формы проявления, связанные с закономерностями музыки. В нижеследующих пунктах отдельно выделены наиболее характерные в этом плане моменты:

1. Продвижение монотемы по ступеням совершенного звукоряда осуществляется не схематично, но реализуется в волнообразных, восходяще-нисходящих вариантах интонационного развертывания, что согласуется с природой модальности. В этом процессе базисным интервалом выступает секунда. Но, в пределах уже освоенных («завоеванных») темой звуко-ступеней допускаются интонационные ходы на терцию, кварту и более широкие интервальные «шаги».

2. Частые опевания опорных тонов, располагающихся в нижнем, среднем и высоком регистрах лада, каждый раз с последующим возвратом к исходному тону, обволакивают монотему во все более нарастающие волнообразные круги.

3. Первое изложение (экспонирование) монотемы в начале «пути» обычно ограничивается звуковым объемом кварты-квинты, соответственно, на этом этапе выявляются те опорные звуки, которые находятся в данном диапазоне. С выявлением здесь верхней опорной ступени (например, звука IV ступени), монотема не продолжает свое восходящее развитие за новой опорной «ступенью», а постепенно возвращается к исходному тону, что вызвано желанием утвердить в сознании слушателя его главенствующую роль.

4. Последующее изложение монотемы, особенно в вокальных частях макомов, может начинаться с того самого верхнего звука, выявленного в качестве опорного в предыдущем её развитии и находящемся по отношению к главному тону на кварту или квинту выше. При этом возникающие на грани двух построений «пассивные» интервальные скачки не являются отступлением от норм последовательного использования ступеней совершенного звукоряда, ибо, эти квартовые или квинтовые интонационные ходы, как уже было отмечено выше (1 пункт), происходят между освоенными темой звуко-ступенями. На тех же основаниях используются и «активные» интервальные скачки внутри того или иного интонационного построения.

5. Монотемы, начинающиеся с I ступени лада, в своем развитии более последовательно опираются на звуко-ступени совершенного лада. С утверждением верхнего октавного звука в значении опорного тона допускается более свободное развитие тематического материала.

6. Моноинтонационные комплексы заглавных частей инструментальных разделов «Мушкилот» в своем первоначальном изложении не всегда «выдают» (проявляют) требуемые классификационные характеристики монодических (макомных) тем. Например, не редки случаи, когда основное интонационное построение первых частей инструментального раздела начинаются с III или же IV ступени лада. Очень часто эти явления обусловлены изначальной природой (характеристикой) интонационных генотипов, в особенности, нисходящих генотипов, выступающих здесь в качестве тематической основы того или иного макома. В силу этого последовательное их развитие по методу маком-тарика протекает несколько в ином ключе. Становление их в этом качестве происходит постепенно, по мере развития интонационной основы.

Такого рода «отступления» от устойчивых норм классических канонов тоже имеют свою логику: они (нисходящие интонационные построения) как бы демонстрируют древние корни мелодических источников, показывают изначальное со-

стояние «оригинала», который в контексте целого явно выглядит «несовершенным». Поэтому прилагается немало «творческих усилий» по их преобразованию и, это продолжится до тех пор, пока они в процессе интонационного развертывания и переинтонирования не обретут качественно новую тематическую основу, целесообразную для вышеописанного макомного метода (принципа) развития.

Таким образом, макомная тема (монотема), в своем развитии базирующаяся на опорных тонах совершенного ладового звукоряда, первоначально излагается в нижнем регистре лада, затем претерпевая вариантное изменение в зоне среднего регистра и расширяя свой звуковой объем до октавы за счет подключения новых звуковых групп и выявления опорных и полуопорных тонов, достигает в верхнем ладовом регистре своей кульминационной фазы, где проявляя свои новые качества в виде новых тематических образований и знаменуя тем самым высшую стадию в становлении формы целого, исчерпывает себя и сравнительно быстро ниспадает к исходной точке.

На уровне различных циклов важным средством активизации монотем выступают и метроритмические формулы – *усули*. Все кардинальные изменения темы, означающие одновременно и её развитие на разных уровнях происходят во многом благодаря изменению их усульных основ. Ибо, в них изначально запрограммирована определенная тенденция развития по принципу “от простого к сложному, от малого круга к большому кругу”.

Эта характеристика моноинтонационных комплексов дает лишь моделированное представление о структурообразующей функциональности макомных монотем. Но реальное их интонирование во временном пространстве выглядит гораздо богаче и разнообразнее. Также, в практической реализации характеризуемого духовного процесса важную роль играют и музыкальные инструменты. Однако, здесь используются не все национальные инструменты, особенно, громкозвучающие, а целесообразны лишь те, которые способствуют погружению во внутренний, духовный мир человека.

Согласно многовековой традиции, в исполнении звуковысотной (мелодической) линии макомов ведущим инструментом выступает танбур, а стабильно повторяющиеся метроритмические формулы (*усули*) извлекаются на дойре. Эти же инструменты в данном контексте имеют важное сакральное значение. В частности, танбур, с его сравнительно длинным грифом и поперечно надвязными на нем ладками, символизирует многоступенчатые уровни духовного пути тариката.

При этом, извлекаемые на танбуре, но неповторимые на других инструментах, тончайшие интонационные нюансы и мелизматические украшения («нола» и др.) «вызваны к жизни» стремлением как можно адекватно выразить особое любовное состояние *джазба*. Все это семантически «одухотворяет» и наполняет «любовной» энергетикой монотему независимо от ее интонационного генотипа, благодаря чему она становится способной на высокий «полет».

Мельчайшие, но весьма значимые в осмыслении макомной идеи эти исполнительские моменты и связанные с ними эмоциональные состояния в полном объеме не поддаются нотописи, а полноценно выражаются лишь в «живом»

творческом акте. Потому и в процессе традиционного обучения «устоз-шоғирд» эти музыкальные ценности передаются от учителя к ученику в «живом контакте», т.е. путем устной передачи, «от сердца к сердцу» – по выражению самих макомистов. Это положение следует учесть при ознакомлении с нотными изданиями макомов.

Ударный инструмент дойра, имеющая форму овального круга, символизирует космос, а исполняемые на ней разные по характеру и сложности усули (метроритмические формулы) служат выражению различных состояний «путника» и стадии его духовного подъема. Таким образом, струнно-щипковый танбур и ударный инструмент дойра несут в себе, соответственно, две фундаментальные (основные) «нагрузки» макомов – мелодическую и метроритмическую организации музыкального материала.

В исполнительской практике бухарских музыкантов также утвердился и камерный ансамбль в составе *танбура, ная и дойры*. В данном случае най символизирует душевную чистоту и любовную разлуку суфиев, и, поэтому его включение в состав камерного ансамбля еще больше усиливает передачу эмоционально-духовного состояния «путника».

Также, следует заметить, что если сольная и ансамблевая формы инструментального исполнительства главенствуют в разделах «Мушкилот» Шашмакома, то в вокальных его разделах «Наср» на первый план выступает приятный человеческий голос. Ибо, «в красоте поющего является предпосылка духовного счастья» (Рузбихан). Благодаря такому голосу певца-хафиза (певец-хафиз – обладающий приятным, сравнительно сильным, широкого диапазона голосом и феноменальной памятью, знающий наизусть помимо музыки Шашмакома и многочисленные бейты классических восточных поэтов, музыкант) макомные монотемы обогащаются новыми чертами тембровой окраски, семантика их структур наполняется глубинным философским смыслом, вследствие чего каждый составляющий звук становится более содержательным и значимым, а их экономные восходящие «шаги» – возвышенными и одухотворенными.

Итак, монотема, изложенная в самом начале макома, преодолевая "определенные препятствия и трудности" в инструментальном разделе "Мушкилот", начинает затем свой "победный путь" развития в вокальном разделе "Наср". Здесь, благодаря голосу певца-хафиза, она обретает новые черты тембровой окраски и последовательно демонстрирует свои качественные изменения в таких вокальных частях, как "Сарахбор", "Талкин", "Наср" и "Уфар". Словом, все движение макомной монотемы как по горизонтали (на уровне частей), так и по вертикали (на уровне циклов) семантически целенаправленно на осуществление духовной связи человека с миром Абсолютной Красоты и Истины в экстатическом состоянии.

Таким образом, всеобъемлющее учение суфизма, воспринимающее все явления земной жизни и космоса, человека и природы во взаимосвязи и единстве, породило в музыке особый (макомный) тип музыкального мышления, в котором разительно не схожие, интонационно ограниченные структуры, подвергаясь глубокому переосмыслению, переинтонированию и макомному методу развития,

достигают высокого художественного уровня и функционируют внутри Системы как единый, целостный организм.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абдурашидов А. Уд и танбур – носители двух систем макомного искусства. / Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Тезисы докладов и сообщений. Душанбе, Дониш, 1990, 337-339 с.
2. Абдурашидов А.А. Танбур и его функции в изучении ладовой системы Шашмакома. (автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения). Ташкент, 1991, 26 с.
3. Алексеев Э. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни) / Э. Е. Алексеев. М., Музыка, 1976, 273 с.
4. Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, Язычы, 1985, 143 с.
5. Джамии А. Трактат о музыке (пер. с перс. А.И.Болдырева, ред. и комментарии В.М.Беляева). Ташкент: АН УзССР, 1960, 111 с.
6. Ибрагимов О. Фергано-Ташкентские макамы. Ташкент, MEDIA LAND, 2006, 175 с.
7. Коваль Л.Г. Интонирование узбекской традиционной музыки. Ташкент, Фан, 1990, 136 с.
8. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии (автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения). Ташкент, 1998, 36 с.
9. Ражабов И. Макомлар масаласига доир (на узб яз.). Тошкент, Ўзадабийнашр, 1963, 301 с.
10. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., Музыка, 1973, 440 с.
11. Фитрат. Ўзбек классик мусикаси ва унинг тарихи (на узб яз.). Тошкент, Фан, 1993, 56 с.
12. Юнусов Р. Узбекские макамы (на узб., рус. и англ. яз.). Ташкент, O z b e k i s t o n НМИУ, 2018, 158 с.

Okilxon İBRAHİMOV

Özbəkistan Respublikasının İncəsənət
İnstitutunun baş elmi işçisi
Sənətşünaslıq doktoru
Özbəkistan
Email: okilxoni@bk.ru

BUXARA ŞAŞMAKOMUNUN LAD VƏ İDEYA DAVAMLILIĞI MƏSƏLƏSİ

***Xülasə:** Melodik modellər və metroritmik formullar (usuli) da daxil olmaqla On iki makam Sistemindən miras qalmış modal səsdüzümlərinin bütün əhəmiyyətli dəyərlərini lad ətrafında vahid musiqi sisteminə birləşdirmiş Buxara Şaşmakomu bütün bunları yeni musiqi təfəkkürü səviyyəsində ümumiləşdirməklə “kamil insan” konsepsiyasını ifadə etmişdir. Bu zaman Şaşmakomun əsasını təşkil edən altı mükəmməl səsdüzümü monomövzuların makam inkişaf metodu sayəsində yüksək bədii səviyyəyə çatmaqla sistemdə vahid, bütöv orqanizm kimi fəaliyyət göstərmiş və bununla da dinləyicilərə yüksək zövq açılacaq qədər təsir göstərməsi üçün mühüm musiqi əsası qoyulmuşdu.*

***Açar sözlər:** makam, muğam, sufizm, səsdüzümü, modallıq, lad, tonallıq, Şaşmakom, ənənə, müşkilot, nasr, tanbur, doyra, üsul*

Okilhon IBRAHIMOV
Doctor of Art. Uzbekistan

TO THE QUESTION OF MODE AND IDEOLOGICAL CONTINUITY OF THE BUKHARA'S SHASHMAKOM

Summary: *Bukhara's Shashmaqom, all possible significant sound material which inherited from the system of twelve maqom, including modal type of sound ranks, melodic models and meter-rhythmic formulas (usuli), on a mode-tonality basis united these values in a uniform musical system, respectively, at the new level of musical thinking generalized and expressed the concept of "the perfect person". At the same time, six perfect sound rows which made the sound high-rise base of Shashmaqom acted as the major musical basis for the improving impact of monosubjects on the listener which thanks to a maqoms method of development, reach high art level and function in the system as a uniform, complete organism.*

Keywords: *maqom, mugham, sufizm, sound row, modality, harmony scale, tonality, Shashmaqom, traditions, mushkilot, nasr, tanbur, doyra, vocal and tool*

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

Fatima NURLYBAYEVA
Kazakh National University of Arts
Head of Department of Science
Nur-Sultan, Kazakhstan
Doctoral student of the
Azerbaijan National Conservatory
E-mail: neris060607@mail.ru

THE MUSICAL SCIENCE OF KAZAKHSTAN IN THE 1930-1940s

Abstract: *Today ethnomusicology in Kazakhstan has a large-scale resource of various factual materials and a unique database of considerable historical, cultural and scientific value. However the study of the history of musical science of Kazakhstan, exploring traditional music culture, has not yet received full consideration. This article highlights the activities of the first scientific institutions for the study of traditional musical culture and outlines the main directions of development of musical science in Kazakhstan in the 1930-1940s.*

Keywords: *musical science of Kazakhstan, traditional musical culture, the fund of recordings of national musical folklore, scientific institutions for the study of traditional music.*

The musical science of Kazakhstan has come a long way of becoming and development - from the medieval treatises on the theory of music by Al-Farabi and Ibn Sina to the Codex Cumanicus and Kutadgu Bilig manuscripts, from the first musical notes of the early 19th century to basic scientific projects and research of the XX-XXI centuries and today it has a large resource of diverse factual material and a unique database of significant historical, cultural and scientific value. Ethnomusicology in Kazakhstan is now receiving special status and significance: the Law on Culture and the state programs “Ruhani Zhanjyru/ Spiritual Revival”, “Seven Facets of the Great Steppe” are actively implemented in the country, which solve the problems of preserving traditional culture, spiritual revival, creating conditions for the development of modern national culture and art.

It should be noted that along with the development of a wide range of different issues, there is a number of actual and unsolved problems in Kazakhstan’s musical science. One of them is a comprehensive study of the history of the very music science in Kazakhstan which explores traditional musical culture, which has not yet received historical periodization and comprehensive historiographic and cultural studies. This is due to a number of objective and subjective reasons that are associated with the existence of strict ideological control during the 20th century, forbidden research topics and closed archival materials, which gave certain one-sidedness in highlighting traditional musical culture and hindered the study of its history. In this article we tried to highlight the activities of the first scientific institutions for the study

of traditional musical culture and to identify the main directions of development of musical science in Kazakhstan in the 1930-1940s.

1930-1940-the years of the totalitarian regime were marked by two crimes in Kazakhstan, have put the indigenous population of the republic to the threat of existence. It is about the famine of 1931-1933 and the political repressions of 1937-1938. The humanitarian catastrophe and the greatest tragedy of the Kazakh people of the early 1930s is an objective consequence of the agrarian, personnel, national, cultural policy of Stalin and his circle, implemented in Kazakhstan by F.I.Goloshekin. In 1929 the intellectual elite of the Kazakh society - leaders and activists of Alash-Orda, led by Ahmet Baitursynov, more than 45 people were arrested; some of them were fired on false charges. The rest were sentenced to long periods of time serving the sentence in the gulags far beyond the borders of the republic. Thus, the researches, creative and social activities of the majority of representatives of the Kazakh intelligency were forcibly interrupted. A significant part of both the manuscript and published creative heritage of Alash figures - scientific research, journalistic and polemical articles - was destroyed, or lost and has not yet been restored.

Under the conditions of Kazakhstan, the forcible removal of livestock from the peasants, the transfer to settled nomads, inadequate tasks for meat stockings left millions of people, primarily Kazakhs, without means of subsistence. As a result of compulsory collectivization of agriculture, famine broke out in Kazakhstan in the 1930-1932 years. Losses from hunger, epidemics and other deprivations made up 40% of the population. Political repression and famine caused a massive population outflow. Over one million Kazakhs migrated out of the republic. The scale of the tragedy was so large that the famine of 1930-1932 went down in history as the years of “The Great Famine”, the biggest tragedy of the Kazakh people [1].

In this tragic period for the republic, education, science, culture and art continued to develop intensively. The collection, recording, and study of musical folklore during these years were associated with the transition of studies of traditional music from individual specialists to scientific and creative institutions. However, until the early 1930s, most of them worked autonomously in isolation from each other. The situation changed only with the creation of two new organizations in Kazakhstan: The Radio Committee founded in 1930 in Alma-Ata and the Scientific Study on the Study of Folk Music at the Music and Drama Technical School formed in 1932. Cooperation of these two organizations largely contributed to the coordination of work on the collection, recording and publication of Kazakh musical folklore.

The Radio Committee, broadcasting of which started to work in the country in 1931, became the first professional institution for collecting, recording and publishing Kazakh folk music. The diverse activities of the Radio Committee were not only aimed at collecting and recording folk music but also at widespread propaganda of recorded samples of traditional culture in concert activities. Famous performers and great experts on Kazakh folk music, the custodians of its centuries-old traditions - Amre Kashaubaev, Isa Baizakov, Yelyubay Umurzakov, Kuan Lekerov, Zhusupbek Yelebekov, Tamti Ibrahimova, Zhamal Omarova, Rakhmetzhan Temirzhanov, Uriya Tyrdykulova,

Moldagazy Temirgaliev, Khadisha Syrymbetova, Shayzat Zhakupov and others [2] and professional young musicians - D.D. Matsutsin, I. B. Kotsyk, B. G. Yerzakovich.

Due to the lack of professional recording equipment in the early 1930s, radio concerts were broadcast live. Due to the connection with the specifics of preparing for the air of folk music concerts, a special plan was developed for recording folk songs and instrumental works. Thus, in the process of recording, the note text was recorded very carefully and was forwarded several times along with the performer to achieve the greatest accuracy [3]. The recording of the poetic text of songs and epic tales was carried out together with linguists and philologists. The original lyrics with the interlinear translation are preserved thanks to the work of the poets Hazhken Akhmetov and Nigmat Baymukhanov [4]. The musical and poetic texts of folk songs were pre-recorded, sent to the All-Union Committee on Radio and Radio Broadcasting where they underwent special censorship - all ideologically inappropriate phrases and words were crossed out and replaced by others - and only after such censorship could they receive resolution and do broadcast on radio [5]. In the very first years of their work, the staff of the Radio Committee recorded a large amount of traditional musical culture samples, among which were every day and lyrical songs, musical fragments of epic tales. For example, only B. G. Yerzakovich recorded over 500 songs and about 30 kuis.

At first, artists from the Kazakh Drama Theater were invited to perform, and since 1932, the number of concerts has increased and, consequently, the artistic team has expanded. Radio concerts were very popular and caused active communication with informants - many performers from different regions of Kazakhstan, having shown their own initiative, came specifically to Almaty on the radio to record, thereby preserving the musical works of their local tradition. Thus, thanks to the active educational activities of the Radio Committee, the geography of folklore samples began to expand, and the collection of folk music recordings was replenished with new unique works of various regional traditions and schools.

The versatile activity of the Scientific Researches Cabinet on the Recording and Study of Folk Music (Scientific Researches Cabinet) organized in 1933 and the Experimental Musical and Experimental Workshop of Folk Instruments at the Musical and Theatrical Technical School, the first research organization in the republic dedicated to the problems of folk music and which initiated systematic and planned study of national music folklore, reflected in the preserved legacy of musical records, scientific developments, published collections of academic and methodical literature [6]. Among the main directions of scientific work of the cabinet were identified: the main directions of research work of the cabinet:

1. Collection of folklore materials, their research and publication;
2. The study and improvement of folk musical instruments;
3. Creation and preparation of pedagogical and scientific works.

A. Zhubanov, E. Brusilovsky, dombyra players M. Bukeykhanov, L. Mukhitov, G. Medetov, musical masters - brothers Boris and Emanuel Romanenko were invited to the workshop and Scientific Researches Cabinet for research work. The lack of qualified musicological personnel in the republic is one of the main problems of

musical folklore of that period. In this regard, providing all-round assistance in the development of music science in Kazakhstan, invited musicians paid great attention to the formation of professionally trained specialists in the republic. Since 1935, young professional musicians, D. Matsutsin, B. Kotsyk, were involved in the collaboration in the Cabinet. By 1936-1937 the research room was an independent research institution with research departments - the one for researches, a workshop, a library with a fully comprehensible organizational structure and staffed workforce. As a result of the intensive collecting work of Researches Cabinet in the years 1930-1940, wealth material on various genres of Kazakh folk music was accumulated. It should be noted that the recording of song and instrumental samples of traditional music was not conducted in the context of short-term expeditions but in conditions of constant communication with authentic experts and the best performers of folk music which made it possible to record accurately with long-term observation and to study folklore.

Over the years Researches Cabinet employees recorded over 250 Kazakh songs and kuis. The performance of M. Bukeikhanov by Y.G. Brusilovsky was recorded by Kurmangazy kui - "Teriskakpau", "Kobik shashkan", folk kuis - "Kelinshek", "Zhanakui", "Turikpen kui", 25 kuis was recorded; "Aday", "Akabay", "Kairan Sheshem", "Saranzhan", "Turmeden Kashkan" by Kurmangazy, "Aksholpan" by Mailin, "Konilashar" by Turkesh, "1916 zhyl" by Dina Nurpeisova and others are among them. Wonderful kuishi and singer L. Mukhitov reported almost all the songs of Mukhit Meraliyev. Many songs of Eastern Kazakhstan were recorded from M. Yerzhanov. Thanks to the research work conducted, by the end of the 1930s, the study had collected a significant manuscript fund on various genres of traditional musical folklore and also samples of the work of folk-professional composers.

The focus of Scientific Researches Cabinet in the second half of the 1930s was the problem of studying the art of folk professional composers and akyns. The collection and publication of works of akyn creativity was given socio-political importance [7]. Contests and shows of folk art that were held in the republic were a form of popularization of traditional music and the rich source for recording and studying folk music in Kazakhstan which revealed talented performers and composers. One of such major events was the First All-Kazakhstan meeting of folk-art figures which took place in 1934. The participants of the meeting from the whole republic attended by prominent masters of folk music are akyns-improvisers - Isa Baizakov, Zhambyl; dombraplayers Zhappas Kalambaev, Daulet Myktybayev, sybyzgy players Ishak Valiev, singers - Garifulla Kurmangaliyev, Ali Kurmanov etc. Systematic recording of samples of musical art was organized by Cabinet and presented at such contests; there was a lot of work on the study of the accumulated material and its publication.

The achievements of the collective work and the accumulation of significant material in the folklore collections created the conditions for the usage of songs and kuis in the composer's work. For example, Y.G. Brusilovsky in his operas "Kyz Zhibek", "Zhalbyr", "Yer Targy" and in a number of instrumental and symphonic works masterfully uses Kazakh folk songs and kuis. Recorded by E. Brusilovsky songs "Shirkin-ay", "Bayanzhan", "Zhylkybay", "Edilbay", "Karakoz", "Tolkyma" in

the instrumentation of A. Zhubanov became a part of the repertoire of folk instrument orchestra named after Kurmangazy.

Along with the creation of systematic schools of playing folk musical instruments the Cabinet set the task of creating educational literature for special music schools, primarily publishing textbooks in the Kazakh language in the most important branches of musicology. The publication of the first textbook by A. Zhubanov, “The ABC of Musical Literacy” refers to 1932. It should be noted that both the development of problems of the theory and methodology, and the study of individual issues of folklore and the development of scientific and creative thought in this area became a kind of preliminary stage, and A. Zhubanov's research works published in the following decades - “Kazakh folk composers” (1942), *Strings of Centuries* (1958), *Kurmangazy* (1960), *Nightingales of Centuries* (1967), textbooks by L. Hamidi: “A textbook and collection of tasks on instrumentation”, “Etudes for dombra”, “School of dombra playing” (1951), collections “Kuis of Kurmangazy” and “Kuis of Dauletkeyev” based on materials of Scientific Researches Cabinet became a great result of the preparatory work carried out by scientific laboratories of folk music in the years 1930-1941.

Considering the important role of instrumental art in the Kazakh traditional culture the issue of the reconstruction of national musical instruments was emphasized in the Resolution of the collegium of the People's Commissariat of Education of the Kazakh Autonomous Soviet Socialist Republic of 1930 [8]. In this regard, one of the important activities of the research cabinet and experimental workshop was the study and improvement of national instruments. The invited master specialists brothers B. and R. Romanenko created a family of improved dombras: prima, tenor, alto and bass, with the help of instrumental musicians A.K. Zhubanov and M. Bukeikhanov. In the process of successful work the masters managed to retain the national color and original softness of the timbre, enhance the sound resources of the dombra, expand the range, increase the additional *pern* (mood) on the fretboard and enter the chromatic scale into the instrument. It is important to note that these improved instruments became the basis for the creation of the First Orchestra of Folk Instruments, which was organized and headed by Ahmet Zhubanov.

The first records of samples of folk art on records were of historical importance in the study of Kazakh folk music: “There were made 44 records. Among the performers are the orchestra of folk instruments conducted by A. Zhubanov, the choir and orchestra of the Kazakh Musical Theater, soloists K. Baiseitov, Y. Umurzakov, I. Valiev, K. Medetov, U. Kabiguzhin, etc.” [9].

By the mid-1930s, the Scientific Researches Cabinet carried out a large-scale and diversified amount of work, successful implementation in all areas - collecting, research, teaching, educational and methodological and educational activities of the research office, updated the task of expanding the structure of the organization, increasing staff and budget, that is the reorganization of the cabinet at the Institute for the collection and processing of Kazakh musical folklore [10] which was timely relevant and promising. The Cabinet of folk music became a center of widespread propaganda and popularization of Kazakh traditional art, focusing on the active publication of the

collected material in subsequent years. One of the important tasks of the Scientific Researches Cabinet was to educate young staff, musicologists and folklorists from among students of the musical and drama technical school, and to attract a wide circle of people to the solution of diverse scientific problems. Musical-ethnographic material and poetic texts collected by the cabinet formed the basis for scientific research and works, pedagogical manuals and reports. For a relatively short period of its activity, the Scientific Study made a great contribution to the development of Kazakh musical culture, leaving a rich heritage, which is a valuable source for the work of composers, musicologists, folklorists and performers. Thus, the theoretical and practical base necessary for the further development of the Kazakh musical culture and science was created.

During the World War II, in 1944, the Alma-Ata State Conservatory was opened. Since 1945, research on Kazakh traditional music has been carried out in the art history sector of the Kazakh Republic's Academy of Sciences. In the same year, on the initiative of A. Zhubanov, the folklore study and recording room in the Alma-Ata State Conservatory were organized, which continued the collecting, research and teaching activities of the first scientific institutions for the study of traditional musical art of Kazakhstan - the Radio Committee and the Scientific Researches Cabinet.

Thus, the 1930-1940s became a period of intensive development of music science and musical folklore studies in Kazakhstan.

1. The development of musical science in Kazakhstan in the 30-40s of the 20th century signify a special phenomenon that had a decisive influence not only on the art and science of its time, but also on the subsequent stages of the development of Kazakh culture.

2. The uniqueness of the first stages of the formation and development of Kazakh music science is that the first people in this field became the elite of the nation, highly educated intellectuals who speak several European and Eastern languages, scientists and writers, remarkable experts, performers and carriers of Kazakh traditional culture, leaders of the educational movement Alash Orda.

3. The work of the Republican Radio Committee, which carried out a number of important functions in collecting, recording and popularizing Kazakh musical folklore, was of great importance.

4. The first scientific center, professionally engaged in the study of Kazakh traditional music, was a Research Cabinet of folk music at the Musical and Drama technical school. His role in the history of the development of musical science in Kazakhstan is very significant. The Scientific Cabinet made a great contribution to the development of theoretical problems of Kazakh musical folklore studies and to the study of its history. A number of initiatives in the field of studying Kazakh traditional musical art have not lost their significance today.

REFERENCES:

1. "History of Kazakhstan" web portal. URL: <https://e-history.kz/ru/publications/view/3330>
2. Personal archive B. G. Yerzakovich. Memories. Manuscript, 1.15
3. Personal archive B. G. Yerzakovich. Memories. Manuscript, 1.16
4. Personal archive B. G. Yerzakovich. Memories. Manuscript, 1.16

5. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan, f.1489, op. 1, d. 6, l. 47
6. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan, f.30, op.6, unit 19-7, pp.404-406
7. State Archive of Almaty Region, f.489, op.1, 32, l.25 Certified copy
8. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan, f.81, op.3, d.100, ll.1-2. Copy
9. “Kazakhstanskaya Pravda”, 1935, October 10.
10. From the Resolution of Kazkraykom and SNK KazASSR from September 29, 1936 / Central State Archive of the Republic of Kazakhstan, f.1242, op.1, d.40, ll.18-21. Copy.

Фатима НУРЛЫБАЕВА

Руководитель департамента науки
Казахский Национальный Университет искусств
Нур-Султан, Казахстан
Докторант Азербайджанской
Национальной Консерватории

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА КАЗАХСТАНА 1930-1940-Х ГОДОВ

***Аннотация:** Этномузыкознание в Казахстане сегодня располагает масштабным ресурсом разнообразного фактологического материала и уникальной базой данных, имеющих значительную историко-культурную и научную ценность. Однако изучение истории самой музыкальной науки Казахстана, исследующей традиционную музыкальную культуру, до сих пор не получило всестороннего рассмотрения. В представленной статье освещена деятельность первых научных учреждений по изучению традиционной музыкальной культуры и обозначены основные направления развития музыкальной науки Казахстана в 1930-1940-е годы.*

***Ключевые слова:** музыкальная наука Казахстана, традиционная музыкальная культура, фонд записей, музыкальный фольклор, исследование традиционной музыки.*

Fatima NURLIBAEVA

Qazax Milli İncəsənət Universitetinin
elm departamentinin rəhbəri
Nur-Sultan, Qazaxıstan
AMK-nin doktorantı

1930-1940-CI İLLƏRDƏ QAZAXSTANIN MUSIQİ ELMİ

***Xülasə:** Bu gün Qazaxıstan etnomusiqişünaslığı müxtəlif faktoloji materialların geniş və tarixi əhəmiyyətli, mədəni və elmi dəyərli unikal məlumat resursuna malikdir. Lakin, Qazaxıstan musiqi elminin tarixini öyrənmək, ənənəvi musiqi mədəniyyətini araşdırmaq indiyə qədər hərtərəfli tədqiq edilməmişdir. Məqalədə ənənəvi musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi üzrə ilk elmi müəssisələrin fəaliyyəti işıqlandırılır və 1930-1940-cı illərdə Qazaxıstan musiqi elminin inkişafının əsas istiqamətləri nəzərdən keçirilir.*

***Açar sözlər:** Qazaxıstanın musiqi elmi, ənənəvi musiqi mədəniyyəti, milli musiqi folkloru, səsyazıları fondu, ənənəvi musiqinin öyrənilməsi*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva

Gülzar MİRZƏYEVA

BMA-nın dissertantı

AMK-nın konsertmeysteri

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: gulnar.mirzayeva.bma@gmail.com

ETÜD JANRININ FORMALAŞMASINDA BAROKKO DÖVRÜ MUSIQI JANRLARININ ROLU

***Xülasə:** Məqalədə etüd janrının Avropa musiqisində yaranma tarixinə nəzər salınmışdır. Etüd janrının əsas meyarlarının formalaşmasında rol oynamış digər musiqi janrlarının bədii və texniki əhəmiyyəti işıqlandırılmışdır. Bu janrlar sırasında əsas yeri tutan bir sıra polifonik pyeslər, sonatinalar, eləcə də fortepiano ifaçılığının inkişafında sələf rolunu oynamış orqan və klavesin ifaçılığı haqqında məlumat verilmişdir.*

***Açar sözlər:** etüd, incəsənət, musiqi, texnika, orqan, klavesin*

İncəsənətin və elmin bir çox sahələrində istifadə edilən etüd termini aid olduğu sənət sahəsinə nəzərən müxtəlif mahiyyət daşıya bilər. Bu termin aktyorluq sənətində müəyyən bir obrazın və ya hadisənin təsvirini verən səhnəcik kimi, rəssamlıqda və heykəltaraşlıqda eskiz mənasında, tibdə və psixologiyada, eləcə də müasir marketing sahələrində də fərqli mənalarda tətbiq edilir. Etüd – fransız dilindən çalışma, təcrübə, tapşırıq kimi tərcümə edilir. Bu səbəbdən etüd sözü sahəsindən asılı olmayaraq ilk növbədə müəyyən bir mövzu və ya əsər üzərində ilkin çalışma kimi başa düşülür. Lakin etüd həm də ədəbiyyatda, poeziyada, musiqidə, tənqiddə müstəqil janr kimi mövcuddur. Məsələn, musiqişünaslıqda B.Asafyevin “Simfonik etüdlər”i, İ.Sollertinskinin “Musiqi-tarixi etüdlər”i, İ.Zemsovskinin “Folklor və bəstəkar – rus-sovet musiqisi haqqında nəzəri etüdlər” və s. (1, s. 158).

Etüd sözü mənə yükünə görə musiqi ilə rəssamlıqda daha yaxındır. Belə ki, hər iki sahədə etüd ilkin çalışma kimi qavranılır. Rəssamlıqda bu, ərsəyə gələcək rəsmnin bir parçası kimi başa düşülür. Lakin musiqi sənətindən fərqli olaraq rəssamlıqda hazırlanmış eskizlərdən müəllifin ideyasına daha yaxın olan və peşəkarlıq səviyyəsinə cavab verən variant seçilir. Rəssam işin növbəti mərhələsini artıq bu eskiz üzərində qurur. Musiqi sənətində isə etüd çalışma tapşırıqları olmaqla yanaşı həm də müstəqil janr kimi qəbul edilir. Bu anlayışlar eyni zamanda deyil, musiqi tarixinin inkişaf mərhələlərində meydana gələrək etüd sözünün əsas funksiyalarının, eləcə də onun janr meyarlarının formalaşması ilə nəticələnmişdir.

Etüd janrı Avropa musiqisində yarandığı gündən etibarən böyük populyarlıq qazanıb. Etüd sözü həm texniki çalışma, həm də musiqi janrı kimi daha çox klavir musiqisinin inkişafı ilə bağlı olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, bu janrda yazan əksər bəstəkarlar həm də virtuoz pianoçu kimi tanınmışlar. XVII əsrdən başlayaraq klavir ifaçılığının inkişaf etməsi bu sahədə peşəkar meyarları müəyyənləşdirən texniki çalışmaların yaranmasına da gətirib çıxarmışdır. İlk növbədə sırf pedaqoji məqsədlə meydana gələn bu çalışmalar daha sonra etüdlərin əsasını təşkil etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki,

etüd janrı və musiqi alətində texniki imkanları genişləndirmək və peşəkar səviyyəyə çatdırmaq üçün tətbiq edilən bütün çalışmalar ilk növbədə bu dövrün ifaçılıq sənətində baş verən böyük irəliləyişlərlə bağlı idi. Maraqlıdır ki, etüd janrında əsərlərin və texniki çalışmaların çoxluğu məhz fortepiano aləti ilə əlaqədardır. Bu, ilk növbədə fortepiano ifaçılığı və ondan öncə yaranmış olan klavişli alətlərdə ifa sənəti ilə bağlılıqdan irəli gəlmişdir.

Məlumdur ki, XVII əsrdə bəstəkar-ifaçının öz əsərlərini ifa edərək virtuozluq nümayiş etdirməsi ənənəsi XVIII əsrin I yarısından başlayaraq arxa plana keçərək öz yerini pianoçu-virtuozlara verməyə başlayır. Bu proses bir neçə hadisə ilə şərtlənir. Onlardan ən əsası XVIII əsrdə bəşər təfəkküründə baş verən təkamül prosesi ilə əlaqədardır. İnsan cəmiyyətinin sosial meyarlarının yeni mərhələyə qədəm qoyması, sənaye sahəsində baş verən inkişaf öz təsirini incəsənət sahələrinə də göstərmiş oldu. Əmək sahələrində baş verən diferensiasiya, digər tərəfdən texnikanın inkişafı nəticəsində istehsal maşınlarının yaranması musiqi alətlərinin kütləvi buraxılışına təkan verməsi prosesin inkişafına səbəb olaraq ifaçılıq sənətində yeni yolların, imkanların açılması ilə nəticələndi. Başqa bir tərəfdən həmin maşınların istehsalı ilə başlayan not məcmuələrinin böyük tirajlarla çap olunması da inkişafa səbəb oldu. XVII əsrdə bəstələnən musiqi onun müəllifi tərəfindən yalnız müəyyən işarələrlə kağıza qeyd edilir və ifaçı üçün az əhəmiyyət daşıyırdı. Bu qeydlərdə ifa olunan musiqinin müəyyən mərhələləri, inkişaf istiqaməti öz əksini tapır, hər an dəyişikliklərə uğrama cəhətinə və improvizasiya məqamlarına məruz qalırdı. Lakin XVIII əsr musiqisi bəstəkar əsərinin çap olunması və ifa zamanı verilmiş materialın mütləq şəkildə, dəyişilmədən ifasını tələb edən yeni meyarların yaranması ilə də xarakterikdir. Əgər bundan əvvəl ifaçı yalnız öz bəstələrini təqdim etməyə üstünlük verirdisə, əsərlərin çap olunması konsert ifaçılığında repertuar rəngarəngliyinin yaranması ilə də nəticələnmiş oldu. Bəstəkar musiqisinin çap olunması bu irsin gələcək nəsillərə ötürülməsində mühüm rol oynamış, bununla yanaşı ifaçılıq sənətində yeni təfsir meyarlarının yaranmasına gətirib çıxarmışdır ki, bütün bunlar da bəstəkar və ifaçı arasında fərqin aşkar olmasına səbəb olmuşdur.

Bu dövrdə musiqi alətinin təkmilləşməsi ilə əlaqədar gedən prosesləri də qeyd etmək lazımdır. Polifonik üslubun hökm sürdüyü XVI əsrdə aparıcı mövqə daşıyan klavişli alət orqan idi. Bu alətdə əldə edilən ifaçılıq vərdişlərinin daha sonra klavişli alətlərdə ifa mədəniyyətinin formalaşmasında böyük rolu olmuşdur. Artıq XVII əsrdən başlayaraq orqan və klavir ifaçılığı müstəqil şəkildə inkişaf yoluna qədəm qoymuşdur. “Orqan-klavir ifaçılıq sənətinin sintetik mövcudluğu XVI əsrin sonlarında başa çatırdı. XVII-XVIII əsrlərdə orqan-klavir ifaçılığının ayrılması bir qədər də dərinləşir. Orqan öz taleyini kilsə ilə daha sıx bağlayır, klavir isə, xüsusilə klavesin konsert və məişət musiqisində mühüm yer tutmağa başlayır. Klavişli alətlərdə ifaçılıq tarixində yeni mərhələ başlanır, orqan və klavir ifaçılığı musiqi-pedaqoji sənətin müxtəlif istiqamətləri kimi inkişaf yoluna qədəm qoyur” (2, s. 6).

İfaçılıq sənətinin növbəti inkişaf mərhələsi yenə də alətlərin təkmilləşməsi, yenilərinin yaranması ilə şərtlənir. Məsələn, XVIII əsrin sonunda fortepianonun səhnəyə çıxarılması ilə klavesin-forteplano ifaçılığında diferensiasiya baş verir və bu dövrə aid metodik vəsaitlərdə hər iki alətdə ifaçılıq üsulları ayrıca tədqiq edilir. Buna misal

olaraq L.F.Depreonun “Fortepianoda yeni ifaçılıq kursu”, İ.N.Qummelin “Fortepiano ifaçılığı üzrə nəzəri və praktik vəsait”, K.Çerninin “Tam nəzəri və praktik fortepiano məktəbi” və s. göstərmək olar. (2, s. 10)

Təsvir edilən mənzərədən və tarixi faktlardan da göründüyü kimi, ifaçılıq sənətinin inkişafı və mərhələlərə ayrılması musiqi alətlərinin tarixi ilə sıx bağlıdır. Burada həm mövcud alətlərin təkmilləşməsi, həm də yenilərinin yaranması nəzərdə tutulur ki, nəticədə ifaçılıq sənətinin inkişafı ilə yanaşı, yeni istiqamətlərin də meydana gəlməsi baş verir. Məsələn olaraq orqan-klavir, klavesin-forteplano ifaçılıq istiqamətlərini göstərmək olar. Bütün bu proseslər əlbəttə ki, öz təsirini bəstəkar yaradıcılığına da göstərir və beləliklə qarşılıqlı olaraq hər iki yaradıcılıq sahəsi biri digərini tamamlayır və şərtləndirir.

Virtuoz ifaçılığın inkişafı bir sıra klassik musiqi janrlarının mahiyyətinə təsir göstərmişdir ki, buna da etüd janrı ən parlaq misal ola bilər. Konsert ifaçılığının kütləviləşməsi, geniş auditoriya toplaması ilə ifaçılıq sənətində virtuozluq, dinləyicini təəcübləndirmək istiqamətində bəzən həddini aşan və bədii mahiyyətini itirərək sırf texniki imkanların nümayişinə çevrilən konsert səhnələrində etüdlər ən münasib vasitəyə çevrilmiş oldu.

Etüd janrının tədqiqi ilə bağlı geniş araşdırmanın müəllifi, rus musiqişünas alimi N.A.Terentyeva bu janrın təşəkkülündə üç mərhələni və onunla əlaqədar növləri instrukturiv, xarakterik və bədii-konsert etüdlər kimi müəyyənləşdirmişdir (3). Nəzər yetirdikdə bu növlərin həm də etüdü hansı məqsədlə yazıldığı ilə əlaqədar olduğunu deməyə əsas verir. Bu növlərin tarixi təşəkkül mərhələləri ilə əlaqəsi isə etüd janrının keçdiyi inkişaf yolunun kəsb etdiyi bədii və texniki meyarların formalaşması ilə bağlıdır. “Barokko dövründə etüd janrının inkişafı istiqamətində əsas rol oynamış London fortepiano məktəbi və onun nümayəndələri Klementi, Kramer, Vyana fortepiano məktəbinin nümayəndələri Qummel və Çerni, fransız fortepiano məktəbinin nümayəndələri Adam, Lemuan, Qeller kimi bəstəkarların adlarını qeyd etmək lazımdır. Etüd janrının növbəti inkişaf mərhələsi XIX əsrin sonu-XX əsrin birinci yarısı ilə bağlıdır. Bu mərhələ etüd janrının bədii-texniki meyarlarının konsert ifaçılığı istiqamətində inkişafı ilə bağlıdır” (1, s. 158).

Məlumdur ki, bu istiqamətdə ilk təcrübələr Polşa bəstəkarı F.Şopenə məxsusdur. Ümumiyyətlə etüd janrının bədii mahiyyətinin dəyişməsi romantizm dövrü ilə sıx bağlıdır. “Instruktiv etüdlərlə yanaşı janrın xüsusi növü olan konsert etüdləri yaranmağa başlayır. Bu janr F.Şopen, R.Şuman, F.List kimi romantik bəstəkarların sevimli janrına çevrilmiş olur. Etüd romantizm dövrünün estetik əsaslarını reallaşdırmaq üçün bu bəstəkarlar qarşısında geniş imkanlar açmış oldu” (4, s. 3).

Lakin bu mərhələnin geniş şəkildə işıqlandırılmasına keçməzdən öncə instruktiv etüdlərin yaranması, eləcə də klavir ifaçılığının texniki inkişaf prosesini hazırlayan əsas tarixi mərhələ – polifonik üslubun hökmranlıq etdiyi barokko dövrünün rolunu qeyd etmək lazımdır. Klavir ifaçılığının ilkin meyarları məhz bu dövrün yaradıcılıq məhsulu kimi qəbul olunmuşdur. Baxmayaraq ki, polifonik yaradıcılıq irsi əsas etibarilə orqan ifaçılığını ehtiva edirdi, klavişli alətdə ifaçılıq məharətinin formalaşması üçün bu alətdə ifa mədəniyyətinin böyük təsiri danılmazdır. “İ.S.Baxın yaradıcılığında öz yüksək inkişaf mərhələsinə çatmış monumental üslub məhz orqan musiqisində ya-

ranmışdı. Bu üslub orqan üçün yazan bəstəkarların yaradıcılığında hələ XVI əsrdə formalaşmağa başlamış və özünü tokkata janrında tapmışdı. Kilsədə ifası nəzərdə tutulan bu əsərlər heç də hər zaman dini məzmun daşımırdı” (2, s. 14). Göründüyü kimi orqan üçün yazılan tokkatalar daha sonra klavesin və fortepiano üçün də yazılmağa başladı və bu əsərlərin əsas məqsədi ifaçıda texniki imkanları genişləndirməyə yönəlirdi. Təsədüfi deyildir ki, müasir dövrdə yazılan tokkatalar çox zaman tədris proqramında etüd janrı ilə eyni mövqə daşıyır. Çünki bu əsərlərdə etüdlərə xas barmaq texnikasının inkişafını təmin edən üsullardan, çalışma tipli ifadə vasitələrindən istifadə edilir. Lakin bununla yanaşı tokkataları etüdlərlə eyniləşdirmək olmaz, belə ki, bu janr daha çox etüdü xarakter və bədii-konsert növlərinə yaxındır. Bu fikri A.D.Alekseyevin kitabında verilən fikirlə də təsdiqləmək olar: “Freskobaldinin orqan üçün nəzərdə tutulmuş əsərlərindən ilk növbədə tokkataları qeyd etmək lazımdır. Bu əsərlərə ön söz yazan bəstəkar ilk növbədə onların improvizasiyalı xarakterini qeyd edir və ifa zamanı sərbəstlik tələb edərək əsas diqqəti hisslərə yönəltməyi tövsiyə edir” (2, s. 18). Burada həmçinin oxunaqlı ifa üslubunun hələ çox illər öncə diqqət mərkəzində olduğu da öz təsdiqini tapmış olur. Buna Baxın öz tələbələri və övladları üçün klavişli alətlərdə ifaçılıq vərdişlərini inkişaf etdirmək məqsədilə bəstələdiyi 2 və 3 səsli invensiya-larını, prelüd və fuqalarını və s. əsərlərini aid etmək olar.

Məlumdur ki, müasir tədris proqramında yer alan polifonik pyeslər (invensiyalar, süitalar, “Yaxşı temperasiyalı Klavir” və s.) yazıldığı zamanda məhz ifaçılıq texnikasının inkişafı üçün nəzərdə tutulan pedaqoji vəsait kimi qəbul olunurdu. Bu əsərlərdə klavişli alətlərdə ifa texnikasına xas olan bir çox üsullar, barmaq çalışmaları yer alırdı. Bu baxımdan xüsusilə klavir və klavesin üçün yazılmış böyük bir irsi qeyd etmək, fransız klavesin məktəbini və Ramo, Kuperen kimi bəstəkarların yaradıcılığını göstərmək olar. Onlar bu alət üçün əsərlər yazmaqla yanaşı, ifaçılıq meyarları, texniki bədii ifa üsulları ilə bağlı dəyərli metodik vəsaitlər də hazırlayırdılar. Məhz klavesin ifaçılığının inkişafı irəlidə fortepiano sənətinin təşəkkül tapmasında və güclü təmələ sahib olmasında xüsusi rol oynamışdır.

“XVIII əsr musiqi traktatlarında texniki vərdişlərin qavranılması ilə bağlı məsələlər İntibah dövrünə nisbətən daha çox şərh edilir. Daha çox barmaq texnikasının inkişafı ön plana çəkilir. Bu ilk növbədə klavesin ifaçılığında və fransız bəstəkarlarının əsərlərində müxtəlif melizm və ornamentli fiqurasiyaların vertuozasına dəqiq ifası ilə bağlı idi. Fransız klavesin ifaçılığının çiçəklənməsi dövründə hətta J.F.Ramonun “Barmaq texnikası üsulları” metodik vəsaiti də yaranmışdı” (2, s. 9).

Etüd janrının yaradıcılıq meyarlarının formalaşmasında rol oynayan janrlardan biri də İntibah dövründə yaranan sonata və sonatinalar idi. Bu baxımdan görkəmli italyan bəstəkarı, öz dövrünün tanınmış klavesin ifaçısı D.Skarlattinin yaradıcılığı nümunə çəkilə bilər. 1738-ci ildə yaranmış bu əsərlər toplusunu bəstəkar özü “Essercizi” (Çalışmalar) adlandırmış və məcmuənin ön sözündə bu barədə qeyd etmişdi: “D.Skarlattinin sonatalarının virtuoza cəhətləri onların pedaqoji məqsədi ilə bağlıdır. Bəstəkar özü də onları çalışma adlandırmış və kitabın ön sözündə bu əsərlərin “klaviçembalo alətində ifaçılıq üçün güvən qazanmaq” naminə yazıldığını qeyd etmişdir. Yüksək bədii məzmunu texniki çalışmaları ilə üzvi surətdə birləşdirən bu əsərlər bədii-konsert

etüdlərin ilk sələfləri idi” (2, s. 43). Bu sıraya Klementinin, Durantenin sonalarını, Ramo və Kuperenin pyeslərini də aid etmək lazımdır. Beləliklə, barokko dövründə bəstəkarlıq və ifaçılıqda baş verən proseslər etüd janrının yaranmasında, bədii və texniki meyarlarının formalaşmasında birbaşa təkan rolunu oynamışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Портная И.В. Этюд как явление художественного творчества. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2012. № 1 (15): в 2-х ч. Ч. I. с.157-159, ISSN 1997-292X
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988, 415 с.
3. Терентьева Н.А. Карл Черни и его этюды. С.Пб.: Композитор, 1999, 68 с.
4. Яворский Д. Трансцендентные этюды Ф.Листа в аспекте исторической периодизации развития категории жанра С.Аверинцева / Київське музикознавство: НМАУ ім. П.І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р.М. Глієра; К., 2013. с.179-191.

Гюльнар МІРЗОЕВА

Диссертант БМА им. У.Гаджибейли

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ ПЕРИОДА БАРОККО В ФОРМИРОВАНИИ ЭТЮДНОГО ЖАНРА

***Резюме:** В статье раскрывается история возникновения и развития этюда как музыкального жанра. Представлена характеристика основных историко-эволюционных путей его развития в творческо-исполнительской практике, а также связь жанра этюда с развитием фортепианного исполнительства.*

***Ключевые слова:** этюд, искусства, музыка, техника, орган, клавесин*

Gulnar MIRZAYEVA

Candidate for a degree of BMA named after Uzeyir Hajibayli

THE ROLE OF MUSIC GENRES OF THE BAROCCO PERIOD IN FORMATION OF THE ETUDE GENRE

***Summary:** The article focuses on the history of formulation of the Etude genre in European music. The article also talks about characteristic of the main historical and evolutionary ways of its development and connection of a genre of the etude with development of piano performance.*

***Keywords:** etude, art, music, exercise, technique, organ, harpsichord*

Rəyçilər: professor Məmmədağa Umudov
dosent Leyla Zalıyeva

İlham NƏZƏROV

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı

Ünvan: Bakı şəhəri, Ş.Bədəlbəyli 98

Email: ilhamnazarov@yahoo.com

MÜSLÜM MAQOMAYEVİN İFASINDA “FİQARONUN KAVATİNASI”NIN VOKAL VƏ AKUSTİK TƏHLİLİ

***Xülasə:** Məqalədə müxtəlif illərdə Müslüm Maqomayevin ifasında səslənmiş “Fiqaronun kavatınası” ifaçılıq baxımından nəzər salınmışdır. Burada müxtəlif illərə aid olan lent yazıları əsasında müğənninin vokal ifaçılıq imkanları dəyərləndirilmişdir. Həmçinin müəyyən hissələrinin təfsir xüsusiyyətləri araşdırılmış və ifaçının fiziki göstəricilər müəyyən edilmişdir. Xüsusi proqram vasitəsilə əldə edilmiş məlumat cədvəl şəklində ümümləşdirilmişdir. M.Maqomayevin ifası bütün verilmiş göstəricilərə uyğun olaraq dünyanın ən yaxşı ifalarından biri sayılır.*

***Açar sözlər:** Müslüm Maqomayev, spektral analiz, səs, bariton, formant, desibel, herz, vokal ifaçılıq təhlili*

Müslüm Maqomayevin ifasında C.Rossininin “Sevilya bərbəri” operasından “Fiqaronun kavatınası”nın vokal ifaçılıq üslubunun müəyyənəşdirilməsi zamanı bir çox maraqlı hallarla qarşılaşırıq. Aparılan araşdırmanın məqsədi M.Maqomayevin ifasında fərdi təfsir keyfiyyətlərinin, vokal ifaçılıq imkanlarının, görkəmli müğənninin ifasında “Fiqaro” obrazına xarakterik xüsusiyyətlərin və bir sıra digər halların üzə çıxarılmasıdır. M.Maqomayevin repertuarında “Fiqaronun kavatınası” daim səslənsə də, tədqiqat üçün lent yazılarına müraciət daha məqsədəuyğun hesab edildi. Burada üç lent yazısına nəzər yetiriləcək:

1) 10.11.1963-cü ildə Moskva Filarmoniyasının P.İ.Çaykovski konsert zalında baş tutan konsert;

2) 1964-cü ildə Kiyevdə baş tutan konsert (Kiyev televiziyası studiyasının səs-yazması);

3) 1964-cü ildə Leningrad (indiki Sankt-Peterburq şəhəri) Opera və Balet teatrında “Sevilya bərbəri”ndə ifa etdiyi “Fiqaronun kavatınası”.

Qeyd edək ki, 1963-cü ildə Moskva Filarmoniyasının P.İ.Çaykovski adına konsert zalında baş tutan konsert M.Maqomayevin ilk solo konserti hesab olunur. O, burada V.A.Motsart, A.N.Rubinşteyn, Q.Donisetti, R.Leonkavallo, C.Verdi, Ş.Quno, E.Kurtis və başqa bəstəkarların ariya və mahnılarını ifa etmişdir. 1963-cü ildə ilk solo konserti haqqında M.Maqomayev «*Любовь моя мелодия*» adlı kitabında öz xatirələrində belə yazır: “...Və həmin gün gəlib çatdı. 1963-cü ilin 10 noyabrı. Moskva filarmoniyasının qarşısında izdihamdır. Bu adi izdiham deyil – daimi tamaşaçılara yaxşı tanış olan sütunlu nəhəng boz binanın içərisinə daxil olmağa çalışan axındır. Sonra mənə məlum oldu ki, konsertə düşmək istəyənlərin sayı o qədər çox idi ki, hətta vestibülə çıxan qapını mənim pərəstişkarlarım çıxartmışdılar” [3, s. 46]. Qeyd edək ki, 1963-cü il Moskvada keçirilən ilk solo konsertdə konsertmeyster B.Abromoviç idi.

Digər konsert 1964-cü ildə Kiyevdə baş tutmuşdu. O, burada V.A.Motsart, P.İ.Çaykovski, Ş.Quno, J.Masne, S.Raxmaninov, A.Rimski-Korsakov, C.Verdi, A.Rubinşteyn, A.Çelentano, Tosti, Kurtis, Telyaferri, Panserinin əsərləri ilə yanaşı, Ukrayna xalq mahnısı da ifa etmişdi. Burada M.Maqomayev “Fıqaronun kavatinası”nı forte-pianonun müşayiəti ilə səsləndirmişdi.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, M.Maqomayev bir opera artisti kimi “Sevilya bərbəri” operasını Sovet İttifaqının bir çox şəhərlərində ifa edib. Növbəti lent yazısı isə onun 1964-cü ildə Sankt-Peterburq Opera və Balet teatrında rol aldığı “Sevilya bərbəri” operasıdır. Burada biz məhz “Fıqaronun kavatinası” hissəsini təhlil edəcəyik. Göstərilən ifalardan yalnız burada video görüntü yoxdur. Bu səbəbdən yalnız vokal ifaçılıq təhlili ilə kifayətlənməli oluruq.

Bir çox müğənnilərin ifalarını dinlədikdə biz müxtəlif Fıqaro obrazı ilə qarşılaşırıq. Bu fərq özünü müxtəlif tərəflərdən, o cümlədən həm ifaçılıq və həm də məzmun baxımından göstərir. Bu zaman belə bir sual yarana bilər ki, bəs ifalarda fərqi yaradan səbəb nədir?

İnsan səsi akustik fenomendir. Səsin fiziki xassəsinə uyğun olaraq insan səsinin əsas fiziki göstəricilərini aşağıdakılar müəyyən edir: 1) Səsin gücü, yəni intensivliyi 2) Səsin tezliyi 3) Səsin tembrliyi 4) Səsin diapazonu. Səsin gücü ifa prosesi zamanı səsin təzyiqidir. “Səsin gücü intensivliyin subyektiv qavrayışı və səsin təzyiqi kimi də başa düşülə bilər. Səsin gücü, yəni amplitudası, səs büküşlərinin intensiv gərginliyindən, həmçinin amplitudasından, titrəyişdən və hava təzyiqinin miqdarından asılıdır. Bu və digər proseslər sinir sistemi vasitəsilə nəzarət edilir. Nəzarət isə eşitmə vasitəsilə həyata keçirilir. Səsin gücü desibellə (db) ölçülür” [2, s. 14]. Adi danışmaq səsinde səsin intensivliyi 70-80 desibeldirsə, vokal ifaçılarında səsin gücü ortalamada göstəricisi 100-110 və bəzən 130 desibelə çatır. Burada səsin tipi, saitlər, yaş və digər amillərdən asılı olaraq səsin gücü dəyişə bilər.

R.Yusson səsi gücünə görə aşağıdakı şəkildə təsnifat verir [5, s.138]:

Böyük opera üçün səslər 120 db və daha çox

Opera səsləri 110-120 db

Musiqili komediya səsləri 100-110 db

Operetta səsləri 90-100 db

Kamera səsləri 80-90 db

Mikrofonlu səslər 80 db-dən az

Səsin (tonun) tezliyi saniyədə büküşlərin açılması və qapanması nəticəsində yaranan və mərkəzi sinir sistemi ilə bağlı olan bir prosesdir. Herz (hz) vasitəsilə ölçülür. Səsin tezliyi və yüksəkliyindən başqa digər vacib məqam səsin tembridir. Səsin tembrliyi dedikdə əsas ton və ətrafında cəmləşən obertonlar nəzərdə tutulur. Bu xüsusiyyət səsin fərdiliyini müəyyənləşdirməklə yanaşı, ona müəyyən spesifik çalarlar verir. Səsin tembrini isə səsin tezliyi, gücü və spektral xüsusiyyətləri formalaşdırır. Həmçinin, burada vibratonun da böyük rolu vardır. Səsin spektral xüsusiyyətləri dedikdə formant nəzərdə tutulur. “Formant latın sözü olub (formans və ya formantis) doğuran, formalaşdırıcı deməkdir, nitq səslərinin tezliyinin səviyyəsi ilə əlaqəli olan və səsin tembrini əmələ gətirən akustik göstəricisidir” [1, s. 111]. R.Yusson tembrin səsin spektrindən asılı ol-

duğunu və burada ilk növbədə qırtlaq və ağız boşluğunun istifadəsinin əhəmiyyətini qeyd edir.

Vokal musiqidə səs məfhumunun bir fiziki hadisə kimi akustik göstəricilərinin və səsin spektral xüsusiyyətlərinin müəyyən edilməsi istiqamətində V.P.Morozov, R.Yusson, L.B.Dmitriyev, İ.Q.Borovik, S.N.Rjevkin, E.A.Rudakov, A.V.Rabinoviç, Y.N.Raqs, A.Muzexold, S.Q.Korsunskiy, V.T.Bartolomyu, Q.Fant, Y.Sundberq və başqalarının elmi əsərləri qeyd etmək istərdik. Onların araşdırmalarına görə sait səslərin spektri iki əsas formanta görə müəyyən edilir: 1) aşağı tezlik aralığında; 2) yuxarı tezlik aralığında. Aşağı tezlik 300-600 herz arasındadır, yuxarı tezlik isə 2500-3000 herz arasında olur [4, s. 13]. Birinci, yəni aşağı formant səsə yumşaq, yuvarlaq və massivlik verir, ikincisi – yuxarı və ya yüksək formant isə səsə yüngüllük, parlaqlıq, cingiltik kimi keyfiyyətlər verir. Orta formant göstəricisi isə 800-1800 hz arasında olur. V.P.Morozov kişi səsləri üçün (tenor, bariton, bas) formantların aşağıdakı kimi təsnifatını verir [4, s. 38]:

Səsin növü	Formant sahəsi (hz)		
	F1	F2	F3
Bas	380-540	760-1100	2100-2500
Bariton	450-540	1100	2500
Tenor	540-640	1300	2500-3000

Beləliklə, müğənninin ifasının təkrarsızlığını şərtləşdirən amillərdən danışarkən burada ifaçının şəxsi keyfiyyətləri və ifaçının səsinin fiziki göstəricilərinin rolunu mütləq qeyd etməliyik. Məqalədə ifaçının müxtəlif lent yazılarına əsasən ifaçılıq xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirməklə yanaşı, bəzi fiziki göstəricilərinə də diqqət yetirilir. İlk növbədə elə əsərin “la la la le ra” sözləri ilə başlayan ilk musiqi cümləsinə diqqət edək (20 və 21-ci xanələr). Qeyd edək ki, temp *Allegro vivace*dir. Not mətnini olduğu kimi təqdim edirik:

M.Maqomayevin hər üç ifasını araşdıran zaman fərqli təfsirlə qarşılaşırıq. 1963-cü ildəki çıxışında o, burada D notunu nöqtəli çərək kimi ifa edərək sonra gələn sək-

kizlik ölçülü G notunun da uzunluğunu artırmışdı. Onun ifasını olduğu kimi yazsaq belə təfsirlə qarşılaşırıq:

La la la le ra

1963-cü il Moskva keçirilən konsertində M.Maqomayev məhz D və G notlarında sürüşmə ilə ifa etməklə bütün musiqi cümləsini birnəfəsə (liqa altında) səsləndirir. 1964-cü ildə Kiyevdə keçirilən konsertdə isə D və G səslərinə birbaşa keçid, D və G arasında kiçik nəfəs alma və dinamik cəhətdən stabil ifa vardır. Həmçinin G səsi ölçü baxımından qısdır. Onu not mətnində aşağıdakı kimi xarakterizə etmək olar:

La la la le ra

Lakin 1964-cü il opera teatrında ifasında isə fərqli təfsir ilə qarşılaşırıq. Bunu aşağıda verilmiş cədvəllərdən də görə bilərik. Burada da biz sondakı G səsinin çərək qədər uzadılmasını eşidirik. Ancaq D və G notuna keçiddə o, *diminuendo* ifa edir. 1964-cü il Kiyevdə keçirilən konsertdəki ifa ilə opera səhnəsində Fıqaro rolunu canlandırdığı ifada bir qədər təfsir baxımından oxşarlıq duyula bilər.

“Fıqaronun kavatinası” əsərində ən yüksək not birinci oktavanın G notudur. Əsər boyu iki dəfə ifa olunur: birinci dəfə 48-ci xanədə, daha sonra isə əsərin koda hissəsinin sonunda. Gəlin, birinci oktava G notuna müğənninin ifasında fiziki göstəricilərinə nəzər yetirək və səsin gücü, tezliyi və spektral parametrlərini müqayisə edək. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, spektral analiz dedikdə formantlar nəzərdə tutulur. Formantların sayı 10-a qədər ola bilər. Amma əsas olaraq 3 formant götürülür. İlk öncə M.Maqomayevin hər üç ifasının parametrlərini təqdim edirik.

M.Maqomayev (1963) – birinci oktavanın G notu

səsin gücü – 81.93916506442206 dB

səsin tezliyi – 391.915 Hz

1-ci formant – 774.0446617003631 Hz

2-ci formant – 2023.7647126763836 Hz

3-cü formant – 2800.9872798928545 Hz

M.Maqomayev (1964) – birinci oktavanın G notu

səsin gücü – 78.18061132061808 dB

səsin tezliyi – 449.7366141560338 Hz

1-ci formant – 890.6165822478445 Hz

2-ci formant – 2105.2457603964453 Hz

3-cü formant – 2735.0495075935182 Hz

M.Maqomayev (1964) opera teatrında səhnə aldığı ifa – birinci oktavanın G notu

səsin gücü – 89.01925951843022 dB

səsin tezliyi – 442.75337077699595 Hz

1-ci formant – 1119.1797998385828 Hz

2-ci formant – 2092.3086195822348 Hz

3-cü formant – 2793.4134431032403 Hz

Digər maraqlı məqamlardan biri də odur ki, 56-cı və 59-cu xanələrdə M.Maqomayev (1963-cü il lent yazısı) burada olan birinci oktava E (“la” sözü) notunu iki xanə uzadaraq 59-cu xanədəki D notuna (“Ah” sözü) qədər saxlayır. İfaçı notu saxlamaqla bütövlüyə nail olmaq istəyir.

Müəllif mətni:

La la ran la la ranla la ra la Ah che bel vi- ve- re
M.Maqomayev (1963)

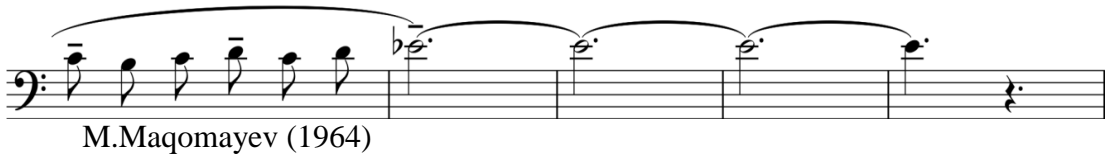
La la ran la la ranla la ra la Ah che bel vi- ve- re

Xüsusilə, 1963-cü ildə Moskvada solo konsertdəki ifada bütöv bir musiqi cüm-ləsinin (116- 121-ci xanələr) birnəfəsə ifa edilməsi ifaçıdan yüksək peşəkarlıq tələb edən amildir. Burada M.Maqomayevin hər çərəyə vurğu vurması halı müşahidə olu-nur. Bu da fərdi interpretasiya yanaşmasından irəli gələn amildir. Ancaq 1964-cü ildə Kiyevdə fortepiano müşayiəti və 1964-cü il opera teatrındakı çıxışında isə hər çərək-də nəfəs və vurğunun verilməsi, bununla bağlı olaraq sona yaxın *ritenuto* etməsi xüsusi effekt yaradır.

M.Maqomayev (1963)



la-le-ran la-le-ran la-le-ran la-le-ran la-le-ran la-le-ran la-le-ran la-le-ran la



M.Maqomayev (1964)

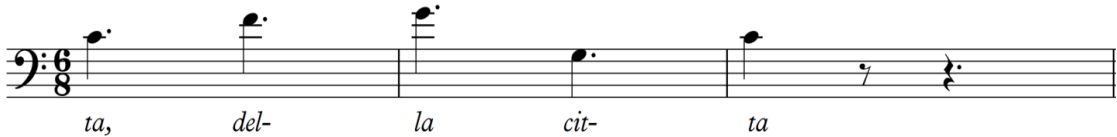


rit.

la-le-ran la-le-ran la-le-ran la-le-ran la-le-ran la-le-ran la-le-ran la

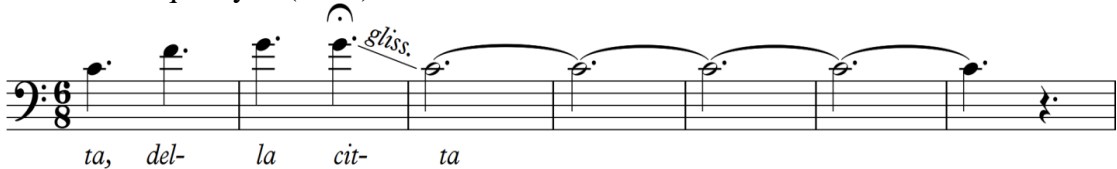
Əsərin kodaşını M.Maqomayev iti tempdə ifa edir. Burada (261-263-cü xanələr) birinci oktava f-g-g-c (*della citta*) notlarının ifası böyük ustalıqla yerinə yetirilmişdir. Aşağıda M.Maqomayevin lent yazısına əsasən ifası verilmişdir.

Not mətni



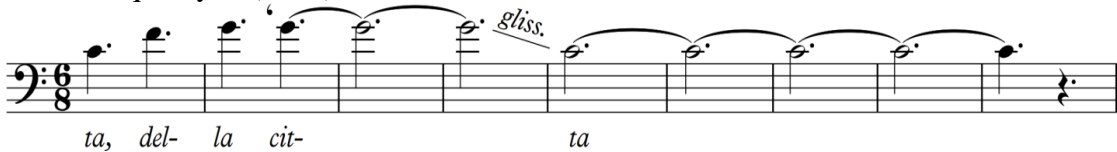
ta, del- la cit- ta

M.Maqomayev (1963)



ta, del- la cit- ta

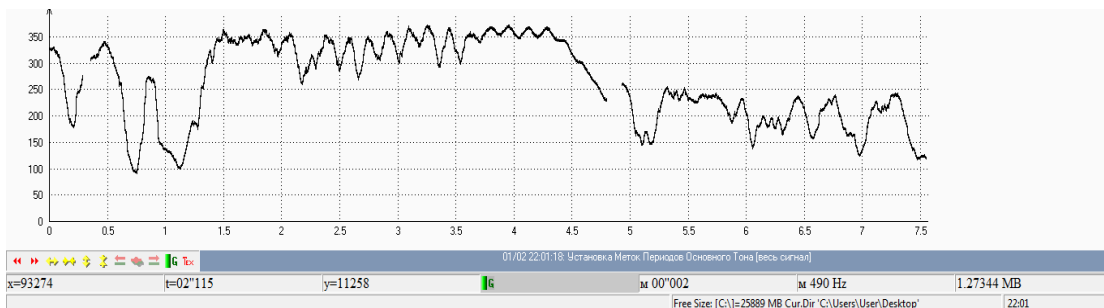
Maqomayev (1964)



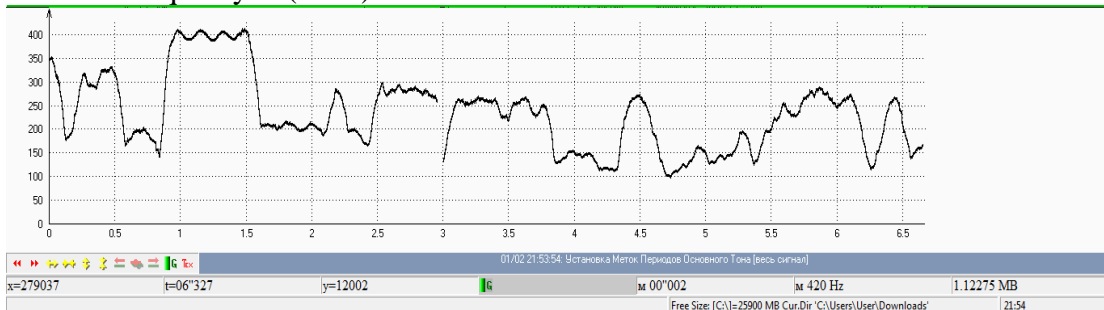
ta, del- la cit- ta

1964-cü il opera səhnəsində çıxışında da eyni tərzdə ifa etmişdir.

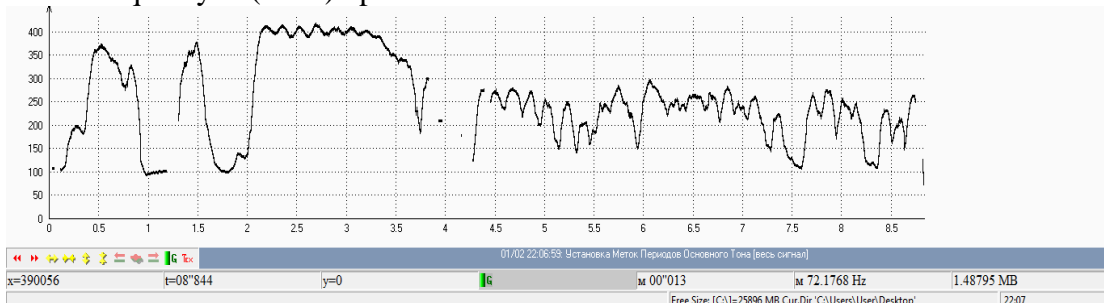
M.Maqomayev (1963) (*del-la cit-ta*) hissəsi.



M.Mağomayev (1964)



Mağomayev (1964) opera səhnəsindəki ifası



Beləliklə, biz M.Mağomayev “Fıqaronun kavatınası” əsərinin müəyyən hissələrinin təfsir xüsusiyyətlərini araşdırdıq və ifa zamanı onların fiziki göstəriciləri ilə tanış olduq. Verilmiş statistik göstəricilər bu və digər mənada fərdi xarakter daşısa da, onlar ifaçının bacarığını müəyyən edir. Bu baxımdan, M.Mağomayevin ifası bütün verilmiş parametrlərə uyğun olaraq dünyanın ən yaxşı ifalarından biri sayılır. Onun yüksək artistizmi, ifaçılıq imkanlarının genişliyi Fıqaro obrazını tam dolğunluğu ilə göstərməyə imkan verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. İmamverdiyev Y.N; Suxostat L.V. Nitq texnologiyaları üzrə terminlərin izahlı lüğəti. B.: İnformasiya texnologiyaları nəşriyyatı. 2015, 111 s.
2. Боровик Л. Г. Научные основы постановки голоса. Ч.: 2013, 106 с.
3. Магомаев М. Любовь моя – мелодия. М.: Вагриус, 1999,160 с.
4. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. Л.: Наука, 1977, 232 с.
5. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М.: Музыка, 1974, 263 с.

Ильхам НАЗАРОВ

Докторант БМА имени У.Гаджибейли,

**ВОКАЛЬНЫЙ И АКУСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИСПОЛНЕНИЯ
М.МАГОМАЕВЫМ «КАВАТИНЫ ФИГАРО»**

Резюме: В представленной статье на основе имеющихся записей, относящихся к разным годам, рассмотрено исполнение М.Магомаевым «Каватины Фигаро» из оперы «Севильский цирюльник» Дж.Россини. Через специальную компьютерную программу проанализированы вокальные и акустические параметры исполнения (в виде схематической таблицы). Делается вывод, что по всем заданным параметрам, исполнение М.Магомаева можно считать одним из образцовых.

Ключевые слова: М.Магомаев, спектральный анализ, певческий голос, баритон, форманта, децибел, герц, вокально-исполнительский анализ

İlham NAZAROV

Doctoral candidate of Baku Music Academy

**VOCAL AND ACOUSTIC ANALYSIS OF THE "LA CAVATINA DI FIGARO"
PERFORMED BY M.MAGOMAYEV**

Summary: In this article, on the basis of the tape recordings belonging to different years, the performance by M. Magomayev "La Cavatina di Figaro" from the opera "Il Barbiere di Siviglia" by G.Rossini is considered. Through the special program vocal and acoustic parameters the performance by M. Magomayev are analysed (in the form of the schematic table). The conclusion is drawn that in everything the set parameters can consider M. Magomayev's performance one of the best in the world.

Keywords: M.Magomayev, spectral analysis, voice, baritone, formant, decibel, hertz, vocal performance analysis

Rəyçilər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Könül Nəsirova

Leyla QULIYEVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

AMK-nın dosenti,

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: leylaquliyeva-80@mail.ru

AZƏR RZAYEVİN “NƏSİMİ POEMASI”

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə XIV əsrin sonunda yaşayıb-yaratmış böyük Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nəsimi yaradıcılığının Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində istifadə olunmasından söhbət açılır. Bu əsərlərdə dahi şairin fikir və düşüncələrini, keçirdiyi hiss və həyəcanlarını əks etdirən lirik-fəlsəfi şeirlərindən istifadə olunmuşdur. Həmçinin məqalədə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Azər Rzayevin “Nəsimi” simfonik poemasının geniş təhlili verilmişdir. A.Rzayevin bəstəkar, pedaqoq və ictimai xadim kimi fəaliyyətinin Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafındakı böyük rolu və yüksək qiymətləndirilməsi qeyd edilmişdir.*

***Açar sözlər:** simfonik poema, Nəsimi, Azər Rzayev, ud, qıraətçi*

Bu il böyük Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri İmadəddin Nəsiminin 650 illik yubileyinin qeyd edilməsi ictimaiyyət üçün əlamətdar hadisədir. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin sərəncamına əsasən 2019-cu il Azərbaycanda “Nəsimi ili” elan edilməsi mədəniyyətin hər bir sahəsində müxtəlif tədbir və layihələrin həyata keçirilməsinə dair maraqlı və önəmli hadisə kimi qeyd olunur.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı bu əlamətdar hadisə ilə bağlı silsilə tədbirlərin keçirilməsini nəzərdə tutmuşdur. Bunlardan “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Nəsimi mövzusu” adlı elmi konfrans, “Nəsimi dühasına musiqi töhfəsi” müsabiqəsi və “Nəsimi və musiqi” adlı kitab üzərində iş artıq aparılır [9]. Qeyd etmək lazımdır ki, 1973-ci ildə Nəsiminin anadan olmasının 600 illik yubileyinin keçirildiyi dövrdə Azərbaycan bəstəkarları F.Əmirov (“Nəsimi haqqında dastan” baleti), C.Cahangirov (“Nəsimi” kantatası, “Həqq mənəm” mahnı-romansı), A.Rzayev (ud, qıraətçi və simfonik orkestr üçün “Nəsimi poeması”) dahi şairin yaradıcılığını və ümumilikdə obrazını əks etdirən, ona həsr olunan dəyərli əsərlər yaratmışlar. Həmçinin, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, xalq artisti F.Əlizadənin bəstələdiyi “Zikr”, “Nəsimi” passionu və “Dərviş” tamaşası da (İmadəddin Nəsiminin vəfatının 600-cü ildönümünə həsr olunmuş tamaşa: L.Q) dahi mütəfəkkirə həsr olunmuş əsərlərdəndir. Hər bir bəstəkarın Nəsimi obrazı ilə bağlı yaratdığı əsərləri sözsüz ki, dahi şairin fikir və düşüncələrini, keçirdiyi hiss və həyəcanlarını musiqi dili vasitəsi ilə özünəməxsus, fərdi yanaşmada tərənnüm etməsidir. Bu əsərlər içərisində A.Rzayevin yaradıcılığında mühüm rol oynayan “Nəsimi” poeması diqqətəlayiq əsərlərdən biridir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı və təbliğində böyük rol oynayan bəstəkar, xalq artisti, professor A.Rzayevin yaradıcılığı musiqi tariximizin dəyərli səhifələrindən birini təşkil edir. Müxtəlif janrlara müraciət edən bəstəkar kamera-instrumental, simfonik, musiqili səhnə əsərləri, dram tamaşalarına, kinofilmlərə musiqi və s. əsərlərin müəllifidir. Eyni zamanda A.Rzayev gözəl pedaqoq və mahir violin ifaçısı

kimi Azərbaycan musiqisində öz dəsti-xəttini qoymuş sənətkarlardandır. Bəstəkarın violin üçün yazdığı konsertlər bu janrın milli musiqimizdə ilkin nümunələrindəndir. A.Rzayev klassik ənənələri müasir, özünəməxsus fərdi üslubu ilə zənginləşdirmiş və milli musiqimiz ilə qanunauyğun olaraq sintez etmişdir. Gözəl melodiyaclar müəllifi olan A.Rzayev lirik bəstəkardır. Onun hər bir əsərinin muğam və xalq musiqisindən qidalanması təsadüfi hal deyil. Çünki bəstəkar uşaq yaşlarında muğam sədaləri altında böyümüş, xalq mahnılarından bəhrələnmişdir. Belə mühitdə yetişən bəstəkarın əsərlərində dərin fəlsəfi obrazların təsvirində muğamlara istinad, şən və gümrəh əhvali-ruhiyyəli musiqinin yaranmasında isə xalq mahnılarına, daha çox milli rəqslərimizə xas olan elementlərin təsiri hiss olunur.

Yaradıcılığında müxtəlif janrlara müraciət edən bəstəkar 60-cı illərdə simfonik poema janrında öz gücünü sınayır. A.Rzayev bu janrın sərhədlərini genişləndirməyə çalışaraq bir-birindən gözəl, dərin məzmunlu, bədii cəhətdən yüksək və zəngin musiqi dili olan poemalar yaradır. O, 7 poemanın müəllifidir. Hər bir poemada mövzunun açılması üçün bəstəkar özünəməxsus ifadə vasitələrindən istifadə etmişdir. 1966-cı ildə kamera orkestri üçün yazdığı, atası opera rejissoru Hüseyn Rzayevin xatirəsinə ithaf edilmiş “Atamın xatirəsinə” poeması bəstəkarın dərin məzmunlu və kədərli əsərlərindən biridir. Burada müəllif ata itkisinin ürək ağrısını, ataya olan hörmət və ehtiramını lirik faciəvi planda dinləyicilərə çatdırmağa çalışır. 1968-ci ildə bəstəkar qiraətçi və simfonik orkestr üçün “Həyat vurğunu” adlı poemanı, 1970-ci ildə orqan, altı litavr və kamera orkestri üçün poema və nəhayət 1973-cü ildə “Nəsimi” poemasını bəstələyir.

Dahi Azərbaycan şairi İmadəddin Nəsiminin 600 illiyinə həsr olunmuş “Nəsimi poeması” simfonik orkestr, solo ud və bədii qiraətçi üçün yazılmışdır. Dövrü mətbuatda əsərin yazılması ilə bağlı bir çox məlumat yayılmışdır. 27 iyul 1973-cü il “Bakı” qəzetində “Böyük şairə musiqi tövhəsi” adlı məqalədə [1] dahi şairə həsr olunmuş yubiley tədbirlərində F.Əmirov (xor və balet kollektivi üçün nəzərdə tutulmuş “Nəsimi haqqında hekayət”) və C.Cahangirovun (üç hissədən ibarət “Nəsimi” kantatası) Nəsimiyə həsr olunmuş əsərlərinin səsləndirilməsinin nəzərdə tutulduğu qeyd olunmuşdur. Həmçinin bu yubiley tədbirlərində A.Rzayevin də əsərinin səsləndirilməsi haqqında məlumat verilmişdir.

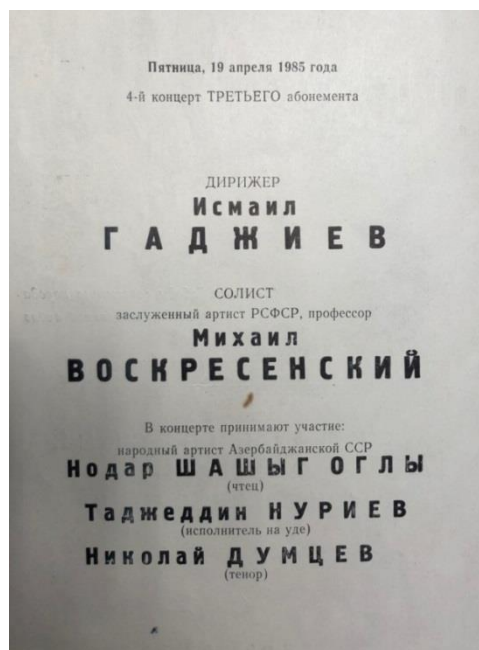


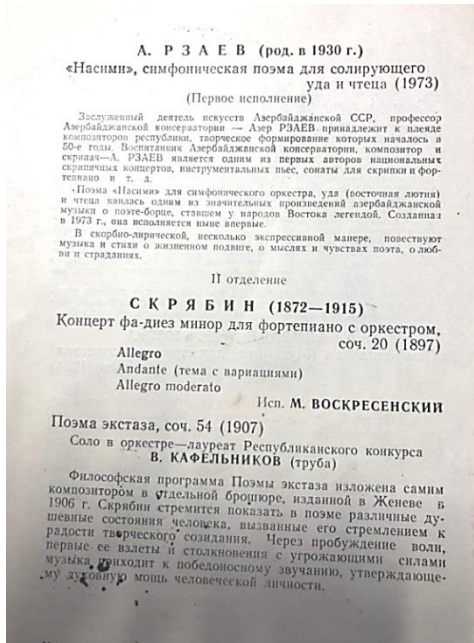
Hətta bu məqalədə A.Rzayevin Ramiz Heydərin sözlərinə yazılacaq kantatasının başa çatması qeyd olunur. Lakin məlum olduğu kimi A.Rzayev ictimaiyyət qarşısında simfonik orkestr, solo ud və bədii qiraətçi üçün “Nəsimi” poeması ilə çıxış etmişdir.

Eyni zamanda qeyd etmək istərdik ki, bu poema bəstəkarın əsərləri içərisində xüsusi yer tutur və müəllifin sözləri ilə desək, poema Nəsiminin lirik qəzəlləri əsasında yazılan lirik-dramatik lövhədir. 22 avqust 1973-ci il tarixli “Bakı fəhləsi” qəzetində A.Rzayevin “Nəsimi” simfonik poemasının tamamlanması haqqında informasiya verilmişdi. Burada bəstəkar qeyd edir: “Şairin şerləri məni nəinki dərin hiss və mənalığı ilə, həmçinin haradasa axıcılığı və melodikliyi ilə cəlb etmişdir. Qarşımda əsər yaratmaq məqsədi qoyduğumda, Nəsiminin ölməzliyini, dahiliyini, mənəvi yüksəkliyini təsvir etmək üçün onun yaradıcılığına xas olan ritmik zənginliyi saxlamağa çalışmışam” [8].

Bəstəkar 1985-ci ildə poemanın üzərində yenidən işləyərək onu redaktə edir. Həmin ildə D.Şostakoviç adına Leninqrad (indiki Sankt-Peterburq: L.Q) Dövlət Filarmoniyası “Böyük Vətən müharibəsinin 40 illiyi münasibətinə həsr olunmuş” silsilə tədbirlər təşkil etmişdir. Bu konsertlərdən birində Leninqrad Filarmoniyasının zalında Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik əsərləri dinləyicilərə təqdim olunmuşdur. Bu konsert proqramında C.Hacıyevin “Sülh uğrunda” simfonik poeması, A.Əlizadənin IV simfoniyası (“Muğamvari”) və A.Rzayevin “Nəsimi” poeması ifa olunmuşdu. Əsərlərə gənc İ.Hacıyev dirijorluq edirdi.

Poemanın Leninqrad premyerasında solistlər Tacəddin Nuriyev udda və Azərbaycanın xalq artisti Nodar Şaşıqoğlu qiraətçi qismində çıxış etmişdilər. N.Şaşıqoğlunun mətni gözəl qiraət etməsi, T.Nuriyevin udda ustalıqla solo ifası, dirijor İ.Hacıyevin rəhbərliyi altında simfonik orkestrin ifası poemanın müvəffəqiyyətini daha da artırmışdı. Əsərin premyerasından sonra görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, xalq artisti professor C.Hacıyev əsər ilə bağlı rəy vermiş və qeyd etmişdir ki, böyük müvəffəqiyyətlə qarşılanan poemanın yeni variant partiturasını ikinci redaksiya kimi qəbul etmək olar. Burada bəstəkar bir sıra dəyişiklik və əlavələr edərək orkestr səslənməsinin və musiqi-dramatik məzmunun zənginləşməsinə nail olmuşdur.

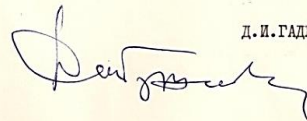




О Т З Ы В

Симфоническая поэма "Насими" Азера Рзаева — очень яркое и глубокое по своей философской и драматургической концепции произведение. Написанная более десяти лет назад, эта Поэма практически не исполнялась. Перед ленинградской премьерой произведения автор консультировался со мной, внес значительные поправки и дополнения как в оркестровую ткань, так и в драматургическую структуру Поэмы, значительно обогатив ее оркестровое звучание и музыкально-драматическое содержание.

Премьера симфонической поэмы "Насими" в Ленинграде в исполнении заслуженного коллектива республики прошла с большим успехом. И несомненно, что новый вариант партитуры Поэмы можно считать второй редакцией этого произведения.


 Д. П. ГАДЖИЕВ

Ağır templi giriş (Largo) ilə başlayan əsərdə Nəsiminin məşhur qəzəlindən istifadə edilib:

Məndə sığar iki cahən, mən bu cahana sığmazam!

Gövhəri-laməkan mənəm, kövnu məkana sığmazam!

Beləliklə əsərin əvvəlində və sonunda bu misralar qıraətçinin ifasında səslənir və poemanın əsas ideyasını, əsas fikrini təsvir edən proloq və epiloq mənasını daşıyaraq əsəri çərçivəyə alır.

Simfonik poema bir hissəlidir. Burada bəstəkar ənənəvi simfonik poema janrının xüsusiyyətlərinə xas olaraq təzadlı mövzuların bir hissə daxilində verilməsinə riayət etmişdir. Hər bir epizod daxilən sərbəst, lakin ümumi ideyanın tərənnümünə həsr olaraq tamamlanmış xarakter daşıyır. Poemanı şərti olaraq bir-birinin ardınca səslənən 6 bölməyə ayırmaq olar: *Largo* (proloq), *Andante*, *Allegro*, Muğam improvizasiyası, *Andante* və *Largo* (epiloq).

Girişin (*Largo*) musiqisi bir-birinə qarşı duran və poemanın iki əsas ziddiyyətli tərəfini əks etdirən xeyir və şəər, əzab çəkən xalq və irticaçı qüvvələri təsvir edir. Bu mövzular simli alətlərdə kədərli, yalvarış, nəfəs alətlərində isə sərt çağırış intonasiyası ilə bütövlükdə proloqu əsasını təşkil edir.

Girişdən sonra udun solo ifası poemanın mərkəzi bölməsini hazırlayır. Beləliklə *Andante* bölməsi əsərin lirik mərkəzidir. Burada poemanın əsas ideya məzmunu açılır: məhəbbət və gözəlliyi tərənnüm edən bir sənətkarın dahiliyi, həyatında faciəvi hadisələr sanki nəql olunur. Melodiya simlilərin müşayiəti ilə "İngilis kornosu" nun solosuna həvalə edilib. Burada verilən melodiya bəstəkarın bir çox əsərlərində onun lirik həyəcanlarını əks etdirən musiqi parçaları ilə səsləşir. Dərin lirika ilə zəngin musiqinin mü-

şayiətində “**Mənəm ol tilismi-pünhan ki, bu gün cahana gəldim**” sözləri ilə başlayan qəzəl qirayət olunur.

Dramatik xarakter daşıyan *Allegro* bölməsində xalqın mövzusu, münaqişə və mübariz hissləri öz əksini tapmışdır. Bəstəkar partituranın *Allegro* bölməsində zərb alətlərinə böyük yer ayrılmışdır. Burada böyük və kiçik təbillər, tam-tam, tom-tom, litavralar və s. alətlərin istifadəsi orkestr səslənməsinin rəngarəngliyini daha da zənginləşdirir. Musiqidə xromatizmlərdən istifadə, harmoniyanın zənginliyi, zərb alətlərinin iti ritmik quruluşu mövzunun təzadlı qüvvələrin təsvirinə həsr olunmasında köməklik edir.

Professional polifonik yazı üslubuna malik olan bəstəkar *Allegro* bölməsində bu üslubdan ustalıqla istifadə etmiş və mövzunun ilkin səslənməsi klarnet alətində, daha sonra simlilərə keçərək fuqato formasında təqdim olunmuşdur. Bu bölmə sonata-*allegro* forması baxımından “işlənmə”nin funksiyasını, mürəkkəb üçhissəli formada isə orta hissə - epizodun funksiyasını daşıyır. Orkestrdə eyni ritmik quruluş əsasında simli alətlər (simli alətlərin “*col legno*” - yəni kamanın taxta hissəsini simə vuraraq ritmi təkrar etməsi: L.Q) qrupunun müşayiəti ilə qirayətçi “**Mən mülki-cəhan, cəhan mənəm, mən**” sözləri ilə başlayan qəzəlini söyləyir.

Əsərdə bəstəkarın üslubuna xas olan metro-ritmik dəyişkənlik, qarışıq ölçülərdən istifadə qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. A.Rzayevin bir çox əsərlərində olduğu kimi burada da metro-ritm xalq musiqi ənənəsindən irəli gələn, muğam improvizasiya xüsusiyyətləri ilə musiqi dilinin zənginləşməsində böyük rol oynayır. Partituraya nəzər yetirdikdə burada (3/4, 2/4, 1/4, 4/4, 5/8, 5/4, 7/4) dəyişkən ölçülü xanələrin növbələşməsinə rast gəlmək olar.

Forma baxımından yaradıcı sərbəstliyə yol verən bəstəkar poemaya muğam parçasını əlavə etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, simfonik orkestrin partiturasına muğam improvizasiyasının sərbəst epizod şəklində daxil edilməsi o dövr Azərbaycan musiqisi üçün o qədər də səciyyəvi deyildi, bu da sözsüz əsərə məxsusi bir tərəvət aşılamışdır.

Udun solo ifasında verilən “Hümayun” muğamı fonunda Nəsiminin itki acısı, sevgi həsrətini əks etdirən məhəbbət mövzulu şeirləri qiraət olunur:

**Şəha, könlüm pərişan oldu sənsiz,
Cigərim dopdolu qan oldu sənsiz.
Yəqindir səndən ayrı, şahi-xuban,
Bu könlüm təxti viran oldu sənsiz.**

Ud alətinin özünəməxsus tembrri Nəsiminin yaşadığı dövrü, ümumilikdə Şərqi koloritinin abu-havasını yaratmaqda xüsusi məna kəsb edir. Burada muğam parçasının verilməsi, Nəsiminin şeirləri və udun tembr xüsusiyyəti əsərin bədii təsirini artırır və onu xüsusi koloritlə zənginləşdirir.

Bəstəkarın burada “Hümayun” muğamından istifadə etməsi də təsadüfi deyildir. Üzeyir Hacıbəylinin fundamental əsəri olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında “Hümayun” ladinin dinləyicidə dərin kədər hissi oyatması qeyd olunur. Lakin bu kədər hissi bədii-fəlsəfi məzmunla malikdir. Bu baxımdan bəstəkarın “Hümayun”a müraciəti məntiqə uyğundur. Zənnimizcə, bu, əsərdə edam olunan Nəsiminin obrazını, faciəsini, həmçinin keçirdiyi hiss və həyəcanları dolğun təsvir etmək imkanı vermişdir.

Nəsiminin yaradıcılığında mənəvi azadlıq, sadə insanın yüksək varlıq olması və ona sevgi, ümumbəşəri dəyərlərin tərənnüm edilməsi bəstəkar tərəfindən ustalıqla poemada öz əksini tapmışdır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Nəsiminin şeirləri vasitəsi ilə bəstəkar əsərdə nəzərdə tutduğu ideyanı həyata keçirməyə çalışır. Lakin burada musiqi bilavasitə şeirin mətnini sinxron təsvir etmir, bəstəkarın qarşısında olan ümumi fikri daha da gücləndirir.

Muğam improvizasiyası epizodundan sonra repriz funksiyasını daşıyan bölmə səslənir. Burada *Andante* və onun ardınca *Largo* bölmələrinin mövzusu ixtisar olunmuş şəkildə verilir. Qısaldılmış repriz simfonik poema janrına xas olan xüsusiyyətdir. Əgər əvvəldə (I hissədə) *Andante* bölməsində melodiyanın təqdimatı simli və nəfəs alətləri (fleyta) qrupunun dialoqu kimi verilmişdisə, reprizdə musiqi simli alətlər qrupu ilə ud alətinə tapşırılıb. Öncədən qeyd etdiyimiz kimi *Largo* hissəsinin səslənməsi ilə əsər çərçivəyə alınır. Bununla da bəstəkar əsərin tamlığına, fikrin mükəmməlliyinə nail olur.

Əsər Bakıda ilk dəfə 2005-ci ildə A.Rzayevin 75 illik yubileyi ilə əlaqədar keçirilən konsertdə ifa olunub. Poema M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının zalında maestro Rauf Abdullayevin rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında musiqi ictimaiyyətinə təqdim edilmişdir. Solistlər: xalq artisti Əliabbas Qədirov (qiraətçi), udda isə Şəfa Kərimov çıxış etmişlər. Əsər böyük maraqla qarşılanmış və həmin konsertdə iştirak edən məşhur musiqiçilər, mədəniyyət xadimləri müsbət rəy verərək xoş təəssüratlarını paylaşmışlar.

A.Rzayev müxtəlif musiqi alətləri üçün də poemalar bəstələmişdir. Onlardan viola və kamera orkestri üçün (1978-ci il), violonçel və simfonik orkestr üçün (1985-ci il) yazılan poemaların adlarını xüsusi qeyd etmək olardı. Alətlərin texniki imkanlarını gözəl bilən bəstəkar bu əsərlərdə də zəngin tembr boyalarından ustalıqla istifadə etmişdir. Onun bütün əsərlərində səmimi hisslər, duyğular və fikirlər qabarıq ifadə olunur.

Geniş ictimai fəaliyyətlə məşğul olan A.Rzayev hər zaman milli musiqimizin inkişafı uğrunda aparılan işlərdə öz gücünü əsirgəməirdi. Yaradıcı yenilikləri alqışlayan bəstəkarın gənc nəslin yetişməsində, şagird və tələbələrin istedadlarının aşkar olunub ön plana çəkilməsində də böyük rolu olmuşdur. Ümumilikdə mədəniyyətimizin inkişafında göstərdiyi xidmətlərə görə A.Rzayev çox yüksək qiymətləndirilən bəstəkarlardandır.

Doğma xalqına, musiqisinə bağlı olan sənətkar ömrünün sonuna qədər Azərbaycan incəsənəti üçün çalışmış, yaddaşlarda həkk olunan, dəyərli əsərləri ilə milli musiqi xəzinəmizi zənginləşdirmişdir. Buna misal olaraq, öncədən söhbət açdığımız “Nəsimi poeması”nı, “İkili” (Violin, viola və simfonik orkestr üçün ikili konsert) və “Üçlü” (Üç violin və simfonik orkestr üçün konsert) konsertlərini, “Bakı-90” simfoniyasını, “Fortepiano və simfonik orkestr üçün konsert”ini və s. əsərləri göstərmək olar. Hər bir əsərdə klassik ənənələrin davamçısı olan bəstəkar yeniliklərə yol verərək özünün fərdi dəst-xətti ilə seçilən nümunələr yaratmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Böyük şairə musiqi tövhəsi. // “Bakı” qəz., Bakı, 1973, 27 iyun
2. Qasımova S. İstedadın töhfələri. // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1980, 18 iyul.
3. Quliyeva L. Azər Rzayevin həyat və yaradıcılığı. Metodik vəsait, B.: 2016, 34 s.

4. Səlimzadə A. Musiqimizin əks-sədəsi. // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1985, 24 may.
5. Касимова С. Азер Рзаев. Баку: Ишыг, 1981, 72 s.
6. Мустафаева С. Азер Рзаев. Б.: Ширваннешр, 23 (126); 1999, 130 s.
7. Способин И.В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1972, 140 с.
8. Симфоническая поэма Насими. // Газета “Бакинский рабочий”, 22 августа, 1973, №196
9. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı “Nəsimi və musiqi” silsilə tədbirləri keçirir 08.02.2019.
URL: https://azertag.az/xeber/Azərbaycan_Bestekarlar_İttifaqı_Nesimi_ve_musiqi_silsile_tedbirleri_kechirir-1243764

Лейла ГУЛИЕВА

Доцент АНК,

Доктор философии по искусствоведению

ПОЕМА «НАСИМИ» АЗЕРА РЗАЕВА

Резюме: В представленной статье раскрывается творчество великого азербайджанского поэта конца XIV века Насими, которое нашло свое отражение в произведениях композиторов Азербайджана. В этих произведениях была использована лирико-философская поэзия Насими, которая отражает широту и гуманизм его воззрений. В статье проанализирована Симфоническая поэма «Насими» известного азербайджанского композитора, народного артиста Азера Рзаева.

Ключевые слова: симфоническая поэма, Насими, Азер Рзаев, уд, чтец

Leyla GULIYEVA

PhD in art,

Associate Professor of ANC

AZER RZAYEV'S “NASIMI” POEM

Summary: The article identifies the use of creation of the great Azerbaijani poet and philosopher - Nasimi, who lived at the end of XIV century, in the works of Azerbaijani composers. In these works, lyric-philosophical poems that reflect the poet's thoughts and feelings have been applied. Additionally, the article provides the extensive analysis of “Nasimi” symphonic poem of the famous Azerbaijani composer Azer Rzayev. The great role of Azer Rzayev's performance as a composer, educator and public figure in the development of Azerbaijani culture has been indicated.

Keywords: symphonic poem, Nasimi, Azer Rzayev, oud, transmitter

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zemfira Qafarova;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev

Könül ƏHMƏDOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı, elmi işçi

Ünvan: Bakı şəh., Ş.Bədəlbəyli küç.98

E-mail: konul_ahmedova@bk.ru

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “ƏR VƏ ARVAD” ƏSƏRİNDƏ KOMİZM

Xülasə: Məqalədə milli musiqili komediya janrının ilk nümunəsi olan Ü.Hacıbəylinin “Ər və arvad” əsərində komizmin təəcəssümü izlənilir. Burada bəstəkar milli musiqi mədəniyyətində ilk dəfə tətbiq olunan komik üsullar və ifadə vasitələri aşkar edilir. Qeyd olunur ki, Ü.Hacıbəyli “Ər və arvad” musiqili komediyasında bir model kimi əsas nümunə milli dramaturgiyada yer almış komediya janrını seçir, bu da obrazlar, yaratdığı tipajlarda özünü ifadə edir. Obrazın komik təbiətini açmaq məqsədilə bəstəkar şifahi ənənəli musiqi janrlarının semantik mahiyyətinin dəyişdirilməsi üsuluna müraciət edir. O, “uyğunsuzluq” metoduна arxalanaraq, melodiya və sözlərin üst-üstə düşməməsi ilə komik effekt əldə edir.

Açar sözlər: musiqili komediya, komizm, satira, xalq musiqisi, kuplet, mətn

Ü.Hacıbəyli bəstəkarlığa başlamazdan əvvəl müşahidə etdiyi həyat hadisələrinə, məişətdə hökm sürən tipik kolliziyalara münasibətini publisistik janr və formalar, jurnalistika üsulları və ifadə vasitələrinin köməyiylə bildirdisə, musiqili komediyalarında bunları musiqi vasitəsilə yüksək bədii “formatda” gerçəkləşdirir.

Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyaları bəstəkarın müraciət etdiyi həm mövzular, həm də təəcəssüm etdirdiyi tipik obrazlar baxımından onu C.Məmmədquluzadə, Ə.Əzimzadə kimi silahdaşlarının yaradıcılığı ilə səsləşir. C.Məmmədquluzadə cəmiyyətin qüsurları, eybəcərliklərini nəsr əsərlərində ifşa edirdisə, milli incəsənətdə satirik qrafikanın banisi olan Ə.Əzimzadə bunu təsviri sənətdə əks etdirirdi.

Musiqili komediya janrına müraciət edən Ü.Hacıbəyli artıq “Leyli və Məcnun”, “Şeyx Sənan”, “Rüstəm və Zöhrab” kimi muğam operalarının müəllifi idi. Onun ilk musiqili komediyası olan “Ər və arvad”dan sonra o, muğam operaları yaratmaqda davam edirdi. O, muğam operalarında şifahi ənənəli musiqimizdən gələn bədii prinsipləri Avropa musiqisinin atributları, Avropa musiqisi zəminində formalaşmış inkişaf etmiş opera tamaşasının elementləri ilə birləşdirilməsində böyük təcrübə qazanmışdı. Musiqili komediyaya gəldikdə isə, bəstəkarın bir model kimi arxalana biləcəyi əsas nümunə – milli dramaturgiyada geniş yer almış komediya janrı idi. Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyalarının mövzuları, əhatə etdiyi obrazlar, bunlarda təəcəssümünü tapmış tipajlar, dramaturgiyasının xüsusiyyətləri bu əsərlərin dərin köklərlə bilavasitə milli komediya janrına bağlılığını göstərir. Eyni zamanda, musiqili komediyalarının librettosunu özü yaradan Ü.Hacıbəyli bəstəkar mövqeyindən çıxış edərək, sadəcə musiqinin iştirak etdiyi, musiqi ilə rəvnəqləndirən əyləncəli tamaşalar yaratmağı qarşısına məqsəd qoymamışdı. Əgər onun bu janrda yaratdığı ilk nümunədə - “Ər və arvad” musiqili komediyasında musiqini hələ əsərin aparıcı amili adlandırma bilməyibsə, sonrakı nümunələrdə bəstəkarın öz söylərini məhz bu məqsədə yönəltməsi sayəsində musiqinin aparıcı əhəmiyyət kəsb etdiyini və bu əsərlərin janr etibarilə artıq operettanın bütün tələblərinə cavab verdiyini görürük.

Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyaları içərisində musiqişünasların ən çox diqqət yetirib araşdırdıqları “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” əsərləri olmuşdur. Bəstəkarın yaradıcılığını tədqiq edən Elmira Abbasova [1, s. 53, 60], onun musiqili komediyalarını ayrıca bir tədqiqatda araşdıran Xanlar Məlikov [2, s. 27, 45] və başqa alimlər əsas etibarilə onun son iki musiqili komediyasını təhlil etmişlər. Çox güman ki, “Ər və arvad”ın bir qədər diqqətdən kənar qalması, Ü.Hacıbəylinin bu janrda ilk bəstəsinə sonrakı nümunələr qədər mükəmməl olmayan bir əsər kimi yanaşılma ilə bağlıdır. Həqiqətən də, sonrakı musiqili komediyalar həm müəllifin peşəkarlığının səviyyəsi, həm üslubunun tam formalaşması, həm bunlarda musiqinin rolu, dramaturgiyanın mükəmməlliyi və s. baxımdan ilk nümunədən çox üstündür. Lakin Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında komizmdən danışdığımız zaman, onu bir komedioqraf-bəstəkar kimi səciyyələndirərkən bu əsər üzərində dayanmağı vacib hesab etdik.

“Ər və arvad”da pyesin komik mahiyyətinin açılmasında musiqi mühüm rol oynayır. Bu əsərin XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində Bakıda populyarlıq qazanmış olan vodevil tamaşaları ilə bəzi oxşar cəhətləri vardır ki, bunlar son dərəcə sürətlə inkişaf edən, heç bir əlavə xətti olmayan sadə intriqa, hadisələrin eyni bir məkanda cərəyan etməsi, iştirak edən surətlərin sayının minimuma endirilməsi, həmçinin vodevil üçün səciyyəvi olan “paltardəyişmə”dən istifadə edilməsi və s. xüsusiyyətlərdə təzahür edir. Bununla belə, əənəvi məişət süjetinin o dövrün aktual ictimai problemləri kontekstində təfsiri, köhnəlmiş məişət qaydalarının cəmiyyətin inkişafına əngəl törədən maneələr kimi üzə çıxarılıb ifşa edilməsi, ailə münasibətlərindəki hüquq bərabərliyinin pozulmasını şərtləndirən patriarxal qanunların tənqidi, şübhəsiz ki, “Ər və arvad”ı əyləncəli vodevil janrının çərçivəsindən xeyli kənara çıxarır. Tamaşanın canlı olmasında musiqinin müstəsna əhəmiyyəti vardır. Bəstəkar komediyada iştirak edən surətlərin səciyyəsinə açmaq üçün mahnı-kuplet janrının effektiv təsirindən istifadə edir.

“Ər və arvad”ın musiqisində qəhrəmanın ilk çıxışı zamanı oxuduğu və onun öz dilindən xasiyyətnaməsini təqdim edən əənəvi vokal kupletlər vardır – Mərcanın mahnısı və Minnətin mahnısı bu qəbildəndir; lirik xarakterli kuplet (Mərcan bəyin oxuduğu), pərdələrin sonunda ifa olunan xor nəqəratlı kuplet-ansambllar (birinci pərdənin sonunda Minnət, Səfi və qulluqçuların xoru ifa edir), xor kupletləri (ikinci pərdənin finalından qulluqçuların xoru; üçüncü pərdənin finalında qonaqlardan ibarət xor, Mərcan bəy və Kərbəlayı Qubadın ifa etdikləri) bu əsərin vokal musiqisini təşkil edir. Sadaladığımız vokal nömrələrdən başqa, “Ər və arvad”da orkestr parçaları da vardır ki, buraya hər pərdədən əvvəl ifa olunan anraktlar və üçüncü pərdədəki toy səhnəsində səslənən “Ləzgihəngi” rəqsi aiddir.

Ü.Hacıbəylinin ilk komediyasında iştirak edən surətlərin əsl mənada fərdiləşdirilmiş musiqi xasiyyətnamələrindən söhbət gedə bilməz, belə ki, bəstəkar musiqidə əsas etibarilə ümumi əhvali-ruhiyyə və emosiyaların təsvirinə geniş yer vermişdir. Bununla belə, bəstəkar musiqi vasitəsilə əsas qəhrəmanların səciyyəsinə yaratmaq istiqamətində cəsarətli addımlar atır. Bu baxımdan Mərcan bəyə aid olan musiqi xüsusilə diqqətəlayiqdir.

Ü.Hacıbəylinin Mərcan bəyin musiqi səciyyəsinə tətbiq etdiyi bəzi üsullar onun bir komedioqraf kimi sonrakı yaradıcılığında da yer almışdır. Bu üsullardan biri birinci pərdədə Mərcan bəy surətinin ekspozisiyasını təqdim edən lirik kupletlərdə

özünü bürüzə verir. Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyalarını tədqiq edən E.Abbasova [3, s.89] burada rus məişət romansı ilə yaxınlıq olduğunu söyləyir ki, bununla qətiyyən razılaşa bilmərik. Bu kupletlərin musiqi materialında Füzulinin “Leyli və Məcnun”undan “Qəzəli-ustad” qəzəlinə [4, s.76] oxunan hicaz təsnifinin [5, s. 133; 6, s. 41-42] melodiyasından istifadə edilmişdir. Bəstəkar, təsnifin mövzusunun variant şəklində işlədərək bunun kuplet formasına uyğun olan quruluşunu saxlamışdır. Təsnifin lirik əhvali-ruhiyyəsini ifadə edən, məhəbbət mövzusunun təcəssüm etdirən melodiyası Ü.Hacıbəylinin əsərində yüngül əxlaqlı, mənəviyyatsız bir adam kimi verilmiş Mərca bəyin xasiyyətinə və hərəkətlərinə qətiyyən uyğun gəlmədiyinə görə onu gülünc bir vəziyyətdə təqdim edir. Surətin komik mahiyyəti də məhz bu üsulla tamaşaçıya çatdırılır (Nümunə 1). Təsnifin mətni Məhəmməd Füzulinin aşağıdakı məşhur qəzəlidən ibarətdir (qəzəlin mətnini ixtisarla veririk):

Can vermə qəmi-eşqə ki, eşq afəti-candır,
Eşq afəti-can olduğu məşhəri cahandır!..
Eşq içrə əzab olduğu ondan bilirəm kim,
Hər kimsə ki, aşiqdir, işi ahu fəğandır!
Yad etmə qara gözlülərin mərdumi-çəşmin,
Mərdum deyib aldanma kim, içdikləri qandır!
Gər dersə Füzuli ki, “Gözəllərdə vəfa var”
Aldanma ki, şair sözü, əlbətdə, yalandır.

Ü.Hacıbəyli bu lirik qəzəlin sözlərini Mərca bəyin dilində aşağıdakı mətnlə əvəz etməklə burada bilərəkdən musiqi ilə mətnin arasında əlaqəsizlik yaradır:

Mən bir kişiyəm, düşmüşəm arvadın əlinə,
Əldən qoya gər dolayacaq məni dilinə,
Bəs mən nə edim kim, qurtarım böylə bələdan;
Təxlisi-giriban eləyib cövri-cəfadan.
Allah səni vursun, belə arvad, belə arvad!
Kim etdi səni mən fəqirə tuş, a bədzad?
Saldı çatını dar boğazıma, məni boğdu,
Eylədi mənim zəhmətimi on dəfə min qat.

Nümunə 1 [9, s.18]

Mən bir ki - şı - yəm düş - mü - şəm ar - va - dın ə - li -
nə mən bir ki - şı yəm düş - mü - şəm ar - va - dın ə - li - nə Əl -
dən qo - ya gər do - la - ya caq sə - ni di - li - nə əl dən qo - ya gər
do - la - ya - caq sə - ni di - li - nə Bəs
Mən ne e - dim kim, qur - ta - rım böy - le bə - la - dan.

“Uyğunsuzluq” – dünya ədəbiyyatı və musiqisində komik məzmunlu əsərlərdə ən müxtəlif şəkildə tətbiq edilən bu üsul özlüyündə bir yenilik deyil və Ü.Hacıbəyliyə qədər də komik opera nümunələrində və bu kimi səhnə əsərlərində bir üsul kimi dəfələrlə işlədilmişdir. Komik məzmunlu ədəbi əsərlərdə tətbiq edilən vasitələri araşdıran görkəmli ədəbiyyatşünas Qəzənfər Kazımov bu üsullar içərisində xüsusilə geniş yayılmış “uyğunsuzluğun” şərhini verərək, bunun incəsənətdə müstəqil bir komizm üsulu kimi fəaliyyət göstərdiyini qeyd edir və müxtəlif növlərini səciyyələndirir [8, s.381]. Komizmin vasitə və üsulları barədə dəyərli müddəalar irəli sürən alim, bunların müxtəlif şəkildə təzahür etdiyini vurğulayaraq, öz fikrini konkret nümunələrlə diqqətə çatdırmışdır. O, komizmin mühüm üsullarından biri kimi səciyyələndirdiyi “uyğunsuzluğu” başqa sözlə “əlaqəsiz əlaqələr” [8, s.382] adlandıraraq, bunun təzahür formaları içərisində “təbii imkan ilə arzu, qabiliyyət ilə iş arasında” [8, s.384], “arzu, istək ilə real vəziyyət, şərait arasında” [8, s.386], “forma ilə məzmun arasında” [8, s.388], “sözlə işin ziddiyyətlərindən doğan” [8, s.389] uyğunsuzluqları şərh edir, yəni, komizmin geniş yayılmış bu üsulunun son dərəcə rəngarəng şəkildə özünü büruzə verdiyini vurğulayır. Görkəmli komizm ustası olan Ü.Hacıbəylinin publisistik işlərində – satirik hekayə, felyeton, miniatürlərində də obrazın və ya situasiyanın komik mahiyyətini qabartmaq məqsədilə bu üsulun tətbiq edildiyini görə bilərik. Ü.Hacıbəyli həmçinin musiqili komediyalarında da bu üsuldən bacarıqla və zövqlə istifadə etmişdir ki, “Ər və arvad” əsəri buna parlaq misaldır.

Mərcan bəyin haqqında danışdığımız kupletlərindəki uyğunsuzluq obrazın mahiyyəti, daxili məzmunu ilə onun öz dilindən verilən musiqi xasiyyətnaməsi arasında əmələ gələn uyğunsuzluqdur. Özlüyündə bu üsul yeni olmasa da, bunun Ü.Hacıbəyli tərəfindən tətbiqi yeni tərzədir. Bəstəkar bu üsulu tətbiq edərkən milli musiqimizin obrazlı intonasiya materialından və klassik ədəbiyyatdan istifadə etmişdir ki, bu da çox vacibdir. Yəni, bəstəkar, mətn əsası Füzuli şeirindən ibarət olan təsnifin sözlərini dəyişərək, bu lirik melopoetik nümunəni öz komik qəhrəmanının dilindən təqdim etməklə onun simasına tamamilə yabancı olan və komikliyi qabardan lirik bir nümunədən istifadə edir.

Ü.Hacıbəylinin uyğunsuzluq üsulundan istifadə edildiyi parlaq nümunələrdən biri də Səfinin mahnısıdır. Burada bəstəkar nökrin dilindən Mərcan bəyi səciyyələndirir. Bu nömrə “Laçın” lirik xalq mahnısının [10, s.48] azacıq variant dəyişikliyinə uğradılmış melodiyasına əsaslanır.

Orijinal variantda lirik məzmunlu xalq bayatılarının sözlərinə oxunan bu mahnını Səfi aşağıdakı sözlərlə oxuyur:

Elə ki, ər axmaqdır,
Onun işi toxmaqdır.
Dəyirman öz işində,
Baş ağrıdan çax-çaxdır.
Ay Mərcan, vay, Mərcan, gəl görüm nə gündəsən?!

Nümunə 2 [9, s.51]

mp

E-lə-ki ər ax - maq - dir o - nun i - ši tox - maq - dir E-lə-ki ər ax - maq - dir
o - nun i - ši tox - maq - dir. Də-yir - man öz i - şin - də baş ağ - ra - dan
çax - çax - dir. Də-yir man öz i - şin - də baş ağ - ra - dan çax - çax - dir.

Göründüyü kimi, uyğunsuzluq sözlərlə musiqi arasındakı əlaqənin tamam pozulmasında özünü büruzə verir. Həmçinin, zahirən guya Mərcan bəyin halına yanan Səfi əslində onu məsxərəyə qoyur ki, bu da yəni növbəti uyğunsuzluqların təzahürü deməkdir. “Ər və arvad”dakı uyğunsuzluqlar zəncirini davam etdirən növbəti nömrə Mərcan bəyin ikinci mahnısıdır ki, burada o, tezliklə Minnətlə ayrılacağından məmnun olduğunu bildirir və yenidən evlənəcəyi, toy edəcəyini təsəvvürünə gətirərək xəyallar aləmində dolaşır. Bəstəkar burada lirik xarakterli melodiya yaratmaqla yanaşı, daha bir maraqlı üsul işlədərək, vals ritmindən istifadə etmişdir. Yuxarı registrdə səslənən melodiyanın bir qədər şiltaq xarakteri Mərcan bəyin arzusunun gerçəkləşməyəcəyinə incə bir işarədir.

Nümunə 3 [9, s.57]

İs - tə - yi - rəm ve - rəm si - zə
şad xə - bər. Bu dün - ya - da
yox mə - nim tək bəx - tə - vər.

Mərcan bəy surətinin komik situasiyada gülünc şəkildə təqdim edilməsində onun nöqərlərlə səhnəsi də mühüm rol oynayır. Bu, ikinci pərdədə baş verir. Tezliklə yeni “sevgilisi” ilə toy eləyib xoşbəxt olacağına əmin olan Mərcan bəy öz sevincini nöqərləri ilə bölüşmək istəyir. Nöqərlər onu məsxərəyə qoyub ələ salırlar və hərəsi bir xalqın (türk, rus, gürcü [9, s.63-66]) mahnısını oxuyur. Sonda isə nöqərlər Mərcan bəyin təkidi ilə birlikdə oxuyurlar ki, bunun tematik materialında bəstəkar “Qarabağ şikəstəsi”nin instrumental hissəsindən bir melodik fraqmentdən istifadə etmişdir.

Nümunə 4 [9, s.68-69]

The musical score consists of four systems, each with a Tenor part (treble clef) and a Bas-Baritone part (bass clef). The tempo is marked *mp*. The lyrics are in Azerbaijani and are as follows:

System 1:
 Tenor: E - şit - mi - şik xa - ni - mi yo - la sa - mi - san E - şit - mi - şik
 Bas-Baritone: (Instrumental accompaniment)

System 2:
 Tenor: xa - ni - mi yo - la sa - mi - san Xa - nim get - sək kim, sən tən - ha
 Bas-Baritone: (Instrumental accompaniment)

System 3:
 Tenor: qal - mi - san Xa - nim get - sək kim, sən tən - ha qal - mi - san Ay
 Bas-Baritone: (Instrumental accompaniment)

System 4:
 Tenor: Mər - can bəy Ay Mər - can bəy Ay Mər - can bəy.
 Bas-Baritone: (Instrumental accompaniment)

Burada da səslənən xorun təntənəli musiqisi ilə bəyi ələ salan nöqərlərin ovqatı arasında yaranmış uyğunsuzluq situasiyanın komik mahiyyətini daha da qabartmış olur.

Biz bu əsərdə yalnız bəstəkar tərəfindən komizm vasitələri və üsullarının tətbiq edilməmiş məqamları üzə çıxarmağa çalışdıq. Bu barədə mülahizələrimizi ümumiləşdirərək, deyə bilərik ki, “Ər və arvad” musiqili komediyası Ü.Hacıbəylinin bu janrda yaratdığı ilk əsər olmasına baxmayaraq, müəllifin həm bir komedioqraf, həm bəstəkar kimi artıq yüksək bacarıq və səriştə nümayiş etdirdiyinin bariz nümunəsidir. Bu, bəstəkarın həm şifahi və yazılı ədəbiyyatımızın, həm şifahi musiqi sənətimizin ənənələrindən yaradıcılıqla istifadə edərək, bir sıra maraqlı tapıntılar əldə etməsində özünü göstərir. Komizmin sınılanmış üsulları bu əsərdə şifahi ənənəli musiqi nümunələrinin mahiyyətə dəyişdirilərək istifadəsinə əsaslanır ki, bu da bəstəkarın sonrakı musiqili komediyalarında daha geniş tətbiq ediləcəkdir.

Ü.Hacıbəylinin ilk musiqili komediyasını əyləncə xarakterli musiqili-səhnəciklər, vodevil tipli tamaşalardan fərqləndirən mühüm cəhətlərdən biri də müəllifin musiqini bilavasitə süjetlə əlaqələndirmək, bunlar arasında qırılmaz əlaqə yaratmaq cəhdi ilə bağlı idi. Bu mühüm bədii məsələnin həlli üçün, o, ümumiyyətlə komediya janrı üçün olduqca vacib olan dialoq formasına xüsusi diqqətlə yanaşmış və bundan bacarıqla istifadə etmişdir. Bu baxımdan “Ər və arvad”ın birinci pərdəsindəki maraqlı səhnələrdən biri – Minnət xanımın qapı arxasında gizlənərək Mərcan bəyin Kərbəlayi Qubadla sövdələşməsini dinlədiyi səhnədir. Minnət öz mahnısını oxuyaraq, kişilərin “ciddi” söhbətinə mane olur və bu zaman Mərcan bəy gəlib ona deyir ki, səsini kəssin:

Bu nə səs-küydür burda?
Qonağım vardır orda.
Səsin düşüb hər yana,
Çığırırın, ay... arvad!
Minnət isə onu saymayıb oxumağına davam edir:
Əcəb eyləyirəm mən,
İstəmirsən, çıx get sən.
Qulağına pambıq tut,
Boynuna sal ağ kəfən.
Gəl məni gör, dərdimdən öl!
Mənim adım Minnətdir;
Gəl məni gör, dərdimdən öl!
Yerim burda cənnətdir.

Burada hadisələrin gedişi prosesində alınan kiçik dialoq səhnəsində bir toqquşma, münaqişə yaranır ki, Ü.Hacıbəyli bunu musiqi vasitəsilə diqqətə çatdırır. Bu səhnənin üçhissəli quruluşu bilavasitə musiqidə öz əksini tapır: əvvəldə Minnət xanımın mahnısı səslənir, orta bölmədə Mərcan bəy gəlib onun üstünə qışqırır. Bu zaman onun replikası Minnətin kupletlərindən əxz olunmuş intonasiyaların işlənməsi üzərində qurulur. Musiqidə mahnının melodiyasının dəyişilməsi ilə bərabər, məqam əsası (segah) da dəyişir ki, bu da qəhrəmanların ovqatındakı təzadı daha da qabardır. “Repriza”da Minnət oxumağına davam edir və yenidən mahnı əvvəlki “kök”də səslənir. Bu kiçik səhnədə baş verənlərin musiqidə parlaq əksini tapması Ü.Hacıbəylinin mövqeyini açıqlayaraq, əsərdə musiqiyə mühüm dramaturji funksiya daşıyıcısı kimi yanaşdığını göstərir. Bəstəkarın sonrakı musiqili komediyalarında onun bu istiqamətdə təşəbbüsü daha dolğun və mükəmməl şəkildə həyata keçirilir.

“Ər və arvad”da Ü.Hacıbəylinin dialoq səhnələrinə geniş yer verməsi onun komediyanın vacib atributu olan bu formanın əhəmiyyətini nəzərə aldığı göstərir. Qəhrəmanların xarakterlərinin açılmasında, onlardan hər birinin baş verən hadisələrə münasibətində, tamaşanın müxtəlif məqamlarında keçirdiyi hissələrin, ovqatının səciyyələndirilməsində dialoqların mühüm rol oynaması məlumdur. “Ər və arvad”dakı dialoqlar və bunların musiqidə təcəssümü müəllifin bu formadan istifadəyə mühüm əhəmiyyət verdiyini göstərir. Əsərdə bütöv dialoq səhnələri vardır ki, bunlar da musiqi, dramaturji inkişafın mühüm ünsürü kimi çıxış edir. Məsələn, üçüncü pərdədən Mərcan bəylə Kərbəlayı Qubadın dialoq səhnəsi buna misal ola bilər. Bu, əsərin dramaturji duyğununun bağlandığı məqamdır. Duet-dialoqun musiqisi “Qalalıyam” [10, s.93] xalq mahnısının intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Dialoqda aparıcı partiya Mərcan bəyindir, Kərbəlayı Qubad isə ona həmin mövzunun motivlərindən ibarət qısa replikalarla cavab verərək, qurduğu kələklə razı olduğunu bildirir.

Nümunə 5 [9, s.25-26]

Bəstəkar əsərin qəhrəmanlarının xorla dialoq səhnələrinə də geniş yer verir. Üçüncü pərdədən Mərcan bəylə qonaqların səhnəsi buna misal ola bilər. Əsərin finalındakı ansamblla xorun səhnəsi də dramaturji düynün açılış məqamı kimi maraqlıdır.

Beləliklə, deyə bilərik ki, “Ər və arvad” Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında musiqili səhnə janrı çərçivəsində komik mövzunun təcəssümünün ilk nümunəsi olaraq, bəstəkarın bu istiqamətdə sonrakı fəaliyyətində möhkəmlənmiş prinsiplərin əsasını qoymuşdur. Bu əsərdə Ü.Hacıbəyli musiqini bilavasitə səhnə tamaşası, süjetin inkişafı ilə bağlamaq istiqamətində mühüm addım atmışdır. Əsərdə komik obrazlar və komik situasiyaların təsviri üçün tətbiq edilmiş bir sıra maraqlı, spesifik vasitə və üsullar var ki, bunların kökünü milli ədəbiyyatda və şifahi ənənəli musiqi sənətində axtarmaq lazımdır. Azərbaycan ədəbiyyatı və dramaturgiyasında, M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə, N.Vəzirov kimi görkəmli dramaturq və komedioqrafların yaradıcılıq təcrübəsində geniş intişar tapmış komizm üsullarının musiqidə tətbiqi Ü.Hacıbəylinin dəyərli bədii tapıntıları sırasına aid edilə bilər. Şifahi ənənəli musiqimizin müxtəlif qollarına aid nümunələrdə cəmləmiş milli musiqi dilinin vasitələrindən istifadə edən bəstəkar, bunların köməyi ilə komik mahiyyətin təcəssümünə nail olmuşdur. Əsərdəki bədii təzadlar obrazların musiqi xasiyyətnaməsindəki kontrast vasitəsilə verilir. Bu xasiyyətnamələr həm əsərin qəhrəmanlarının öz dilindən, həm digər personajların dilindən verilir. Obrazın komik təbiətini açmaq məqsədilə bəstəkar şifahi ənənəli musiqi janrlarının semantik mahiyyətinin dəyişdirilməsi üsuluna müraciət edir.

“Ər və arvad” əsərində gördüyümüz, milli musiqi yaradıcılığından istifadə yolu ilə tətbiq edilmiş bu komizm vasitə və üsulları bəstəkarın sonrakı musiqili komediyalarında daha geniş yer almış və daha böyük sənətkarlıqla istifadə edilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Б.: Азербайджанское государственное издательство, 1975, с.141

2. Меликов Х. Особенности стиля драматургия музыкальных комедий Узеира Гаджибекова. Б.: Азербайджанское государственное издательство, 1963, с.160
3. Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Б.: Издательство Академии наук Азербайджанской ССР, 1961, с.193
4. Füzuli M. Əsərləri. II cild. B.: Şərq-Qərb, 2005, s.336
5. Zöhrabov R. Bülbül və Azərbaycan xalq musiqisi. // "Musiqi dünyası", 2001, №1-2/7, s. 129-134
6. Zöhrabov R. Azərbaycan təsnifləri / köçürəni: H.Arəşrad. Təbriz: Keyhan, 1991, s.220
7. Kazımov Q.Ş. Seçilmiş əsərləri. 2-ci cild. B.: Nurlan, 2008, s.543
8. Hacıbəyov Ü.Ə. Musiqili komediyalar: librettolar (tərtib edib Q.Qasımov). B.: Az SSR EA, 1959, 135 s.
- Notoqrafiya**
9. Hacıbəyli Ü.Ə. Ər və arvad. B.: İnkişaf şirkəti, 2013, s.156
- 10.Rüstəmov S. Azərbaycan xalq mahnıları. B.: Azərənəşr, 1967, s.120

Кенюль АХМЕДОВА

Докторант БМА им. У. Гаджибейли
научный сотрудник исследовательской лаборатории

КОМИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПРОИЗВЕДЕНИИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ «МУЖ И ЖЕНА»

***Резюме:** В статье рассматривается претворение комического начала в первой в национальной музыкальной культуре и мусульманском Востоке музыкальной комедии У.Гаджибейли «Муж и жена». Выявляются средства музыкальной выразительности, способствующих раскрытию комического начала впервые нашедшие отражение в азербайджанской композиторской музыке. Для раскрытия комической природы образов композитор использует изменение семантического наклонения жанров устной музыкальной традиции, прибегает к методу несоответствия мелодики и текста в вокальных номерах.*

***Ключевые слова:** музыкальная комедия, комизм, сатира, народная музыка, куплет, текст*

Konul AHMADOVA

Doctoral candidate of BMA named after U.Hajibayli,
scientific worker

COMIC BEGINNING IN “HUSBAND AND WIFE” WORK BY UZEYIR HAJIBAYLI

***Summary:** The article deals with the implementation of the comic beginning in the first national musical culture of musical comedy U. Hajibeyli “Husband and Wife”. Comic methods and means of musical expressiveness are revealed, which were first reflected in Azerbaijani composer music. To reveal the comic nature of the images, the composer uses a change in the semantic inclination of the genres of the oral musical tradition, resorts to the method of inconsistency between melody and text in vocal parts.*

***Keywords:** musical comedy, comedy, satire, folk music, couplet, text*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Könül Nəsirova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Nuridə İsmayılzadə

Dilarə QULIYEVA

BMA-nın baş müəllimi

Ünvan: Bakı, Ş.Bədəlbəyli küçəsi, 98

Email: dilaraquliyeva85@mail.ru

V.ADIGÖZƏLOVUN YARADICILIĞINDA “ODLAR YURDU” ORATORİYASININ ƏHƏMİYYƏTİ

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi olan Vasif Adıgözəlovun 1988-ci ildə yazdığı (sözləri Rəfiq Zəka Xəndanındır) “Odlar yurdu” oratoriyası Azərbaycan xor musiqisi kontekstində və xor vokal ifaçılığının baxımından təhlil edilir.*
***Açar sözlər:** bəstəkar, oratoriya, xor musiqisi*

Vasif Adıgözəlov Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində öz dəsti-xətti ilə seçilən bəstəkarlardan biridir. O, 4 simfoniya, 2 opera (“Ölülər”, “Natəvan”), 5 musiqili komediya (“Hacı Qara (operetta)” (həmmüəllifi R. Mustafayev), “Nənəmin şahlıq quşu”, “Boşanaq – evlənərik”, “Lənət şeytana”), 4 oratoriya (“Odlar yurdu”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Çanaqqala-1915”, “Qəm karvanı”), 3 kantata, 6 instrumental konsert və bir sıra kamera-instrumental və teatr, kino musiqisinin müəllifidir.

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının birinci katibi, professor V.Adıgözəlov böyük sənətə 60-cı illərdə gəlmişdi. Bu dövr, yəni keçən əsrin 60-cı illəri Azərbaycanın da daxil oldu ğu SSRİ-nin tarixində totalitar rejimin bir qədər mülayimləşdiyi, şəxsiyyətə pərəstişin ləğv olduğu və məhz bunun sayəsində müəyyən yaradıcılıq azadlığının yarandığı dövr idi.

Bəstəkar Qara Qarayevin sinfinə məxsus və 60-cılar nəslinin nümayəndəsi olan Vasif Adıgözəlov ilk qələm təcrübələrindən yadda qalan bəstəkar kimi tanınırdı. Çünki onun ilk simfoniyası və eləcə də 60-70-ci illərə mənsub əsərləri (3 simfoniyası, öz müəllimi Qara Qarayevə ithaf etdiyi Fortepiano və orkestr üçün konserti, “Afrika mübarizə edir” simfonik poeması) artıq tanınır və müəllifinə “irimiqyaslı monumental əsərlərin müəllifi” adını qazandırmışdı. Məşhur xanəndə Zülfü Adıgözəlovun nəslindən olan bəstəkar əlbəttə ki, muğamları, aşıq musiqisi və xalq yaradıcılığını xüsusi məhəbbətlə sevir və klassik ənənələrlə sintezinə can atırdı. Berlin radioteleviziyasının simfonik orkestrini idarə edən məşhur dirijor Peter Zonnerin idarəsi altında səslənmiş III simfoniya bir sıra simfonik orkestrlərin repertuarına daxil edilərək musiqişünaslar tərəfindən “Azərbaycan xalq musiqisinin qədim laylarının yeni səviyyədə açılması ilə yanaşı müasir musiqi strukturları ilə sanki naxış kimi “toxunmuş”orijinal əsər” kimi dəyərləndirilmişdi [22]. Bununla belə o, xalq musiqisində sitat gətirməyi sevməzdi, muğamı, aşıq musiqisini əsərlərinin musiqi toxumasına məhərətlə daxil edərdi. O, Tofiq Quliyev demiş “milli xalq ləhcəsinin minlərlə işıqlı şüalarından toxunmuş” bir sıra çox sevimli əsərlərin müəllifidir və bu əsərlər xalq yaddaşına artıq möhkəm daxil olub. Professor Fərhad Bədəlbəyli V.Adıgözəlovun musiqisində “yüksək fəlsəfi düşüncələr” görür, professor Ramiz Quliyev isə onu mirvariyyə bənzədərək “milli sərvətimiz” adlandırır. Əməkdar incəsənət xadimi rəssam Fərhad Xəlilov isə “Vasif Adıgö-

zəlovun musiqidə dediyi hər söz özündə bilik və ənənələrimizi daşıyır” deməklə bəstəkarın portretinə xüsusi ştrixlər əlavə edir [22]. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Sevinc Tofiqzı yazır: “Kübarlığı ilə seçilən Vasif Adıgözəlovun şəxsiyyətində və sənətində Ü.Hacıbəyliyə xas millilik və müdriklik, müəllimi Q.Qarayevdən gələn fəlsəfi-intellektual təfəkkür əbədiləşib. V.Adıgözəlov Azərbaycan musiqi mədəniyyətimizin tarixində heç kəsə bənzəməyən, öz fərdi üslubu ilə seçilən, Şərq və Qərb musiqisinin imkanlarından, janr və formalarından bacarıqla istifadə edən qüdrətli sənətkar idi. Tarixilik və müasirliyin vəhdəti, milli müəyyənlik, alliterasiyaların mozaik düzümü, ritm variasiyaları, monumentallıq və konseptuallıq V.Adıgözəlov musiqisinin bədii-estetik məziyyətləridir. V.Adıgözəlovun musiqisində Azərbaycan xalqının milli qüruru öz əksini tapıb. Onun musiqisi də özü kimi qürurludur. Bu qürur millətə və vətənə sevgidən, dövlətçilik duyğusundan, əsl-nəcabətdən, yüksək ziyalılıqdan və əlbəttə ki, şəxsiyyətin arxasında istedadla bərabər dayanan özünə inamından irəli gəlir” [18].

Xalqın sevə-sevə dinlədiyi bir sıra mahnılar, operettalar və kino musiqisinin müəllifi olan V.Adıgözəlov çox səslənən və efirlərdən düşməyən musiqinin bəstəkarıdır. Oğlu, dirijor Yalçın Adıgözəlov atası ilə bağlı xatirələrində bu faktı maraqlı tərzdə şərh edir: “Mənim atam elə xoşbəxt bəstəkarlardandır ki, bir əsəri də səslənməmiş qalmadı və öz sağlığında mötəbər salonlarda öz dinləyicisini tapdı. Atamın masa üstündə not şəklində qalmış bir əsəri də olmadı” [25]. Qeyd etmək gərəkdir ki, V.Adıgözəlov medianın diqqət-nəzərində saxladığı sənətkarlardan olduğu üçün onun barəsində mətbuatda kifayət qədər maraqlı məlumatlara rast gəlmək mümkündür [1; 2; 10; 11; 13; 15; 19].

V.Adıgözəlovun yaradıcılığının tədqiqatçısı, bəstəkarla həsr edilmiş bir sıra elmi məqalələrin [4; 5; 6; 7; 8; 24] və monoqrafiyanın [23] müəllifi İmruz Əfəndiyeva bəstəkarın üslub xüsusiyyətlərini ortaya çıxarırkən musiqi dilinin simfonikliyinə ön plana çəkir. Tədqiqatçı alim bu fikri bəstəkarın öz dilindən yazılmış sitatla əsaslandırır: “Məhz simfoniya şəxsiyyətin formalaşması prosesi digər janrlara nisbətən daha parlaq ifadə olunur. Simfoniya dərin mənəvi olmalı və təcəssüm etdirdiyi ideyanı bütünlüklə ifadə etməlidir. Bu janrın miqyası, tembrlərin dramaturgiyası, hissələrin təzadlı qarşılaşdırılması, müasir musiqi texnikasının vasitələrindən geniş istifadə etmək imkanı obrazın daxili inkişafına kömək edir. Mənim üçün yalnız hissələrin təzadlığı deyil, həm də onların arasındakı əlaqə vacibdir. Bu, obrazın modifikasiyası üçün nəhəng, dinamik impuls verir” [6, s.37].

Vasif Adıgözəlovun həyat yolu (Konservatoriyanı iki ixtisas (fortepiano və bəstəkarlıq) üzrə bitirməsi, uzun illər xor dirijorluğu kafedrasına rəhbərlik etməsi) həm də onun yaradıcılıq maraqlarının müəyyənləşdirirdi. Biz burada xor musiqisinə, oratoriya və kantata janrlarına xüsusi münasibəti qeyd etməyə bilmərik. Vasif Adıgözəlovun oratoriyaları onun həm yaradıcılıq zirvəsi, həm də sanki yekunu və dəyərləndirilmə meyarlarıdır. 1980-ci illərin sonundan başlayaraq bəstəkar bu janrda 4 möhtəşəm əsərini yaratmışdır: “Odlar Yurdu” (1988 söz: R.Z.Xəndanın), “Qarabağ Şikəstəsi” (1989 söz: T.Elçinin), “Çanaqqala – 1915” (1988 libretto: S.Duru, mətn: Mehmet Akif Ersoy), “Qəm karvanı” (1999 söz: R.Rzanındır). Oratoriyaların yaranma tarixlərinə nəzərən aydın olur ki, bu əsərlər məhz XX əsrin sonunda milli azadlıq hərəkatı ilə bağlı yüksəliş dalğasının təsiri altında yaranıblar. Son illər yaratdığı xor əsərləri sırasında “Təntə-

nəli kantata”nı (söz: Fikrət Qocanın) və “Qəm karvanı” oratoriyasını (söz: R.Rzanındır) xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Sonuncu əsər 20 yanvar şəhidlərinin əziz xatirəsinə həsr olunmuşdur. Sadaladığımız oratoriyalar nəinki bəstəkar yaradıcılığının son bitkin mərhələsi kimi, eyni zamanda Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində XX əsrə yekunlaşdıran əsərlər kimi dəyərləndirilə bilər.

Qeyd etməliyik ki, oratoriya bir janr olaraq Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində sosializm realizmi ideyalarına xidmət edən təbliğat vasitələrindən biri olub. Janrın bu cür xüsusiyyəti hətta Üzeyir Hacıbəylinin vətənpərvər mövzuda parlaq plakatlılığı ilə seçilən “Vətən və cəbhə” (1942), Cövdət Hacıyevin “Sülhün keşiyində” oratoriyasında da müşahidə edilir. Xor mədəniyyəti sosial meyli və gündəmdəki məsələləri əks etdirməyə qadir olduğundan daha demokratik janr sayıla bilər. Oratoriyaların gündəmi əks etdirmək xüsusiyyətini “Çanaqqala” oratoriyasını araşdıran Azad Ozan Kərimli belə qeyd edir: “Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi indiyədək məlum olan bütün janrlarda, yəni bədii sənət çeşidlərində, o cümlədən də xor, solistlər və orkestr üçün yazılan oratoriya janrında öz qələmini uğurla sınaq edib. Lakin bununla belə boynumuza almalıyıq ki, 70 illik sovet rejimində oratoriyanın mövzu seçimi rəsmi ideologiyaya xidmət etdiyindən, bu sənət çeşidi ümumbəşər mövzular səviyyəsinə, demək olar ki, yüksələ bilməyib. Bunun səbəbi təkə tarixi mövzuda yazmağın böyük məsuliyyəti deyil, həm də bəstəkarların qarşısına çıxan dramaturgiya çətinlikləridir. Və çox qəribədir ki, torpaqlarının beşdə biri düşmən tapdağı altında olan və ağır siyasi-iqtisadi böhran keçirən Azərbaycanda, türk dünyası tarixində ilk dəfə olaraq belə cəsarətli addım atan sənətkara rast gəlirik. Həmin sənətkar Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli simalarından biri olan Vasif Zülfü oğlu Adıgözəlov, onun cəsarətli addımı isə “Çanaqqala” oratoriyasıdır” [9, s.156]. Həqiqətən də oratoriya və kantata janrında vətənpərvərlik mövzusunda yazılan əsərlər üstünlük təşkil edir və janrın reallığı təsvir etmə bacarığı “sənətkarın zamanla dialoqu kimi” [12, s. 80] qavranıla bilər. Vətənpərvərlik isə bütün millətlərə xas olan ən ali duyğulardandır və bütün zamanlarda, bütün dövrlərdə yüksək qiymətləndirilib. Bu fikrin təsdiqi kimi “Çanaqqala” oratoriyasının Türkiyədə premyerasını xatırlatmaq istərdik. İlk ifadə zalda olan bütün generallar ağlayırdı [25].

V.Adıgözəlovun yaratdığı vokal-xor əsərləri sırasında bəstəkarın vətənə sonsuz məhəbbətlə yazdığı “Odlar Yurdu” oratoriyası da var. Bəstəkarın janr çərçivəsində vətən taleyi mövzusunda ilk müraciəti olsa da bu əsər gələcək triptixin (“Qarabağ Şikəstəsi”, “Çanaqqala – 1915”, “Qəm karvanı”) ideya emosional xəttinin bünövrəsini qoyurdu. Əsər Azərbaycan xalqının keçdiyi keşməkeşli yolu musiqinin dili ilə dinləyiciyə çatdırır, yaddaşları sanki yenidən oyadır, müasir nəslə onun keçmişini xatırladır. “Odlar yurdu” oratoriyası 10 hissədən ibarət olaraq Azərbaycan xalqının tarixi mərhələlərini sanki pillə-pillə keçərək yaddaşları yenidən oyadır. Milli musiqi orijinallığına rəğmən dramaturji fikir bütövlüyünün vəhdəti əsərin möhtəşəmliyini bir daha önə çəkir.

Solistlər, qiraətçi, xor və simfonik orkestr üçün yazılmış “Odlar Yurdu” oratoriyası ilk dəfə 1988-ci il martın 3-də Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında səslənmişdir. Əsərə görkəmli dirijor R.Abdullayev dirijorluq etmişdir. Aparıcı, solistlər, xor və simfonik orkestr üçün yazılmış bu oratoriyanı Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri, Dövlət xor kapellası, Azərbaycan televiziyası və radiosunun xoru,

solistlərdən xalq artisti Xuraman Qasımova, Əli Haqverdiyev və bədii qiraətçi Mikayıl Mirzə ifa etmişlər. Professor İmruz Əfəndiyeva hesab edir ki: “Xalq danışığı dili oratoriyaya yeni, qeyri-adi düşüncə, xüsusi təmbrli intonasiya gətirmişdir” [5, s. 156].

İlk akkordlardan salonu monumental, epik vokal simfonik musiqi sədaları bürüyür. Bir anlığa xalqımızın tarixi, ağır müharibə illərindəki fədakarlığı, qəhrəman Azərbaycan oğullarının rəşadəti, müqəddəs ana laylası göz önünə gəlir. Oratoriyanın sözləri şair Rəfiq Zəka Xəndanındır. Səmimi, aydın dili ilə seçilən şeirlər, oratoriyanın ideya məzmununun açılmasına bütövlük, tamlıq aşılayır. Oratoriyanın bütün hissələri öz daxili məzmunu və dramaturji inkişafına görə bir-birindən fərqlənsə də, onlar öz aralarında vəhdət təşkil edir.

Oratoriya “Müqəddimə” ilə başlayır. Möhtəşəm, təntənəli musiqi proloq funksiyasını daşıyır. Növbəti “Azərbaycan” hissəsi səslənir. Şair və bəstəkarın xalqına sonsuz məhəbbəti bu hissədə tam bariz şəkildə üzə çıxır. Musiqi Azərbaycan xalqını tərənnüm edən təntənəli himni xatırladır (sonralar bu intonasiyalar sonuncu hissədə daha möhtəşəm vüsət alır). Növbəti III hissədə “Zəhmət nəğməsi” və “İrəli” adlı IV hissədən sonra əsərin lirik mərkəzi olan V hissə - “Laylay” gəlir. Müqəddəs ana laylasını tərənnüm edən axıcı, həzin musiqi səslənir. V. Adıgözəlov melodizmi, lirik emosional intonasiyaları dinləyicini rıqqətə gətirir. Bu melodizm, intonasion dönmələr bir də IX hissədə – “Ananın səmində” üzə çıxır. Lakin daha həyəcanlı, daha qəmlidir. Əsərin dramatik nöqtəsini VI “Qara buludlar” və VII “Basqın” hissələri təşkil edir. Musiqi deklamasiya xasiyyətlidir. Əsəri dinlədikcə musiqi insanı zəngin emosional obrazlar aləminə aparır. Qəhrəmanlıq, mərdlik ifadə edən final əsərin kulminasiyasıdır. Final hissədə bütün oratoriya boyu səslənən mövzuların intonasiya xüsusiyyətləri sintez edilmişdir.

“Öz təfəkkürünü xalq musiqisinin janr və formalarından ayırmayan, bu formalarda öz aparıcı ideyalarını, poetik duyğularını və hissələrini ifadə edən V. Adıgözəlovun yaratdığı əsərləri, miqyasından asılı olmayaraq musiqimizin inkişafında keçilməz yollardan birini açmışdır. Zəngin və çoxşaxəli yaradıcılığında o, musiqinin bir çox janrlarına müraciət etmiş, sənətkarın yaradıcılığı zaman keçdikcə musiqimizin inkişafı yolunda yetişən yeni nəsil üçün bir örnəyə, klassik nümunəyə çevrilir. ...Bəstəkarın öz yaradıcılığında bu cür maksimalist mövqeyinin daxili milli təbiəti heç bir şübhə doğurmur, lakin burada Azərbaycan xalq musiqisi ənənələrinin sözsüz təsiri ilə bərabər, yaradıcı insanın əsil böyük sənətkarlara məxsus mənəvi pafosu və ruhi dönməzliyi, yaradıcılığında heç bir güzəştə getməməsi, bədii ideyaların seçimi və reallaşması zamanı böyük rol oynayır” [17, s. 97].

Oratoriyanın II (Azərbaycan) və III (Zəhmət nəğməsi) hissələrini bir qədər müfəssəl təhlil etməyimiz gərəkdir, çünki həmin hissələrin intonasiya materialı final hissədə bir daha təkrarlandığı üçün bütün oratoriya üçün vacibdir.

II hissə maraqlı ritmik quruluşa əsaslanan kiçik girişlə başlayır. Sekunda tərkibli akkord müşayiəti aşıq musiqisinin ritm-formulu ilə assosiasiya yaradır. Bu hissə reprizası həddən artıq genişlənmiş üçhissəli formada yazılıb. Mövzunun təqdimatı kişi səslərinə həvalə edilib. G mayəli şur üstündə yazılmış sadə və ifadəli mövzudur. Təkrar quruluşlu kvadrat perioddur.

T

mf

Bu gün o - ba-lar el-lər gü - lür. Əl-də qön - çə-lər gül-lər gü - lür

B

mf

Orta hissədə məqamın pərdələri üzərində melodik inkişaf diapazonu genişləndir-sə də yeni rəng çaları qatan alterasiyalı pillə (Des) melodikaya yeni təravət gətirir. Mövzunun inkişafı muğam pərdələri üzərində sadə gəzişmələrə bənzəyir. Müşayiətdə isə sekunda və kvarta bloklarından ibarət xüsusi ritmika, eləcə də mətnin məzmunu və əhvalı aşığı ifadəçiliq üsullarına çox bənzəyir:

Hər ba-xış-da bir gü-naş hər kü-nül-də. bir ba-har a-ləm bu gün ol-muş bəx-ti - yar

hey hey

Reprizada əsas mövzunu bütün səslər ifa edir. Hissənin kulminasiyası məhz rep-rizanın sonluğuna düşür.

A - - zar - bay - can a - na va - tən, ya - şa sən!

Kulminasiyada “Odlar yurdu” və “Azərbaycan” sözlərinin dəfələrlə təkrarı bu hissənin bütün oratoriyada vacib dramaturji mövqeyini açıqlayır.

Oratoriyanın “Zəhmət nəğməsi” adlı III hissə mürəkkəb 3 hissəli formadadır. I bölmədə aparıcı mövzu 4 dəfə keçir. Orta bölmədən fərqli olaraq I bölmədə C dur tonallığı hakim mövqedədir. Orkestrin 4 xanəli kiçik girişində ladin əsas dayaq səsləri T və D dəfələrlə vurğulanır. Girişin mövzusu xor ifasının ilk xanələrinə də sirayət edir. Bu hissədə metrik quruluş maraqlıdır, beş çərək hesabı qeyri mütənasib vurğu sistemi ilə hərəkət effekti yaradır.

Gəl, qar - da - şım yük - səl qar - da - şım.

Mövzunun variationalı fortepiano keçidi tenor və basların ifasında ikiləşmiş halda səslənir. Bəstəkarın səsaltı polifoniya üslubu soprano və alt partiyalarında tətbiqi akkordların dərin müşayiəti mövzusu ilə bir axına girərək, I bölümün nisbi kulminasiyasına, yəni mövzunun (Es dur) III keçidinə gətirib çıxarır.

gəl gəl, yük - səl

Ey, yurd - da - şım Ba - cım, qar - da - şım.

Mövzunun orkestr ifasında dolğun akkordlarla səslənən IV keçidi I bölümü çərçivəyə salaraq forma tamlığı yaradır. Bu keçiddə xorun partiyaları C durun tonik üç-səslisini tam halda ifa edir. Virtuoz texniki hissələr əsərin ideya bədii məzmununa tabe olduğu üçün başlıca məqsəd deyil. I bölümdən fərqli olaraq, orta bölümdə tonal sabitsizlik, dəyişkənlik müşahidə olunur.

Əsas mövzunun intonasiya özəyindən inkişaf edən orta bölümün mövzusu xorun bütün partiyaları arasında *tutti* şəklinə paylaşır. Sonuncu hissə orkestrin təntənəli müşayiətində səslənən 3 xanəli unison səslənmə - xor pedalı ilə sona yetir. Qeyd edək ki, orkestrin müşayiəti yenə də girişin mövzusunə əsaslanır.

Cəsəratlə demək olar ki, “Odlar Yurdu” oratoriyası öz bədii ifadə keyfiyyətinə görə Azərbaycan xor incəsənətində xüsusi bir iz qoymuşdur. Bu əsərə görə Vasif Adıgözəlov Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür. “Milli xüsusiyyətləri yaradıcı və üzvi surətdə klassik və müasir yazı “texnologiyası” ilə qovuşduran bəstəkarın, melodik və harmonik dili çox zəngin və maraqlıdır. İfadə vasitələri arsenalının geniş istifadə olunmasına baxmayaraq, bəstəkarın musiqi dilində onun muğama olan xüsusi məhəbbəti açıq-aydın özünü büruzə verir” [20, s.150]. Bədii zövq və incə yaradıcı duyumu ilə seçilən bəstəkarın musiqi dilində hər bir intonasiya, fraza öz yerindədir. “Vasif Adıgözəlov həmişə dinləyici auditoriyasının istəklərini dəqiq duyub onun ürəyinin açarını tapa bilən bəstəkarlardandır” [28]. Vasif Adıgözəlov yüksək səviyyəli peşəkarlığı ilə yanaşı, həmişə təkrarsız, oxşarsız, gənclik tərəvətli, geniş nəfəsli melodiyların yaradıcısı kimi tanınıb və tanınacaq. Araşdırdığımız əsər və ümumilikdə bütün oratoriyalarda ortaya çıxan müşahidələrə əsasən plakatçılıqdan uzaq, möhtəşəm (monumental) boyakar nəqqaşlıq abidəsinə bənzəyir. Burada intonasiyalar inci kimi seçilmiş, mənalanmış və yeni naxışlarla bəzənmişdir. Biz burada Avropa mədəniyyəti ilə milli mədəniyyətimizin necə qovuşduğunu müşahidə edirik. Ağı, mərsiyə, oxşama kimi milli janrların in-

tonasiya xüsusiyyətlərinin deklamasiya ilə zənginləşməsini müşahidə edirik. Bundan əlavə muğamdan gələn dəraməd, təsnif, rəng kimi hissələrin üslub xüsusiyyətlərinin maraqlı təzahür aspektlərini də görməmək mümkün deyil. Müəllif müraciət etdiyi bütün mövzularda oratoriyanın teatrallaşmasına cəhd edir və bununla da əsərin təsir dairəsini genişləndirir.

Təsadüfi deyil ki, Azərbaycan Prezidenti cənab İlham Əliyevin “Vasif Adıgözəlovun 80 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında” 2015-ci il 11 fevral tarixli Sərəncamında deyilir: “Vasif Adıgözəlov Azərbaycanın zəngin musiqi sənəti salnaməsinə yeni səhifələr yazmış şəxsiyyətlərdəndir. Bəstəkarın xalq mahnıları və muğam ənənələri zəminində dünya musiqisinin mühüm nailiyyətlərindən bəhrələnməklə ayrı-ayrı janrlarda meydana gətirdiyi çoxsaylı əsərlər Azərbaycan xalqının mədəni sərvətlər xəzinəsində özünəməxsus layiqli yer tutur”.

“Odlar yurdu” oratoriyası sonrakı illərdə yazılacaq və triptixdə birləşdiriləcək daha üç oratoriyanın sanki carçısı olaraq bəstəkarın yaradıcılıq kredosunu və özü üçün müəyyənləşdirdiyi mövzu istiqamətini dəqiq ifadə edir. Az sonra yazılmış millətin Qarabağ dərđini əks edən “Qarabağ şikəstəsi” (təəssüflər olsun ki, əsərin Moskvadakı premyerasında ermənilərin təzyiqi altında bu əsərin adı “Şikəstə” kimi getmişdi), Türkiyə tarixinin şərəfli bir dövründən danışan “Çanaqqala-1915” oratoriyası, daha sonra azadlıq uğrunda qurban getmiş şəhidlərimizin ruhuna ithaf edilmiş “Qəm karvanı” oratoriyası Vətən taleyi və milli varlığı simvolizə edən əsərlərə çevrildi. Bəstəkarın yaradıcılığının yeni mərhələsini təşkil edən oratoriyalar operaya gedən yolun getdikcə inkişaf edən pillələri idi [21]. “Hər üç əsər, o cümlədən “Qəm Karvanı” insanların mənəvi ehtiyaclarına tarixi bir cavab olaraq yaranmışdır. Tarix Vasif Adıgözəlovu bizdən uzaqlaşdırdıqca Zaman onun bir sənətkar kimi milli-mənəvi varlığımız, mədəniyyətimiz üçün əhəmiyyətini döən-döənə təsdiq edir. Əslində bəstəkarın vəfatından sonra keçən vaxt onun əsərlərinə xalqımızın böyük ehtiyacı olduğunu sübut etməkdədir” [18]. Millilik, türkçülük və azərbaycançılıq ideyalarının sənətkar qələmi ilə yazılıb dünyaya çatdırılması əsərlərin, eləcə də bəstəkarın tarixi əhəmiyyətini çox yüksək səviyyəyə qaldırır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abbaslı T. Bir nəsil-çəşmədən mədəniyyət dəryamıza üç sənət axarlıdan biri... // Mədəniyyət qəzeti, 29-07-2016 URL:<http://medeniyyet.az/page/news/20256/Vasif-Adigozelov.html?lang=ru>
2. Abdullayeva S. Vasif Adıgözəlov silsilə tədbirlərlə anılır // “525-ci qəzet”, 03.11.15 URL:https://525.az/site/?name=xeber&news_id=44963#gsc.tab=0
3. Adıgözəlov V. İrəliləyən məqsədə çatar... // “Musiqi Dünyası”, 1999, № 1, s. 116-117
4. Əfəndiyeva İ.M. Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniya prinsipləri // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri: elmi məqalələr toplusu. 5-ci buraxılış. B.: Adiloğlu, 2004, s. 151-154.
5. Əfəndiyeva İ. Vasif Adıgözəlov yaradıcılığının üslub xüsusiyyətləri. // “Musiqi Dünyası”, 2004, № 1-2 (19), s.33-40. URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=321
6. Əfəndiyeva İ. Vasif Adıgözəlovun vokal yaradıcılığının musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətləri. // “Musiqi Dünyası”, 2005, № 3-4 (25), s.154-158. URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=516

7. Əfəndiyeva İ. Vasif Adıgözəlovün simfonik yaradıcılığının musiqi dramaturgiyasının bəzi xüsusiyyətləri. // “Musiqi Dünyası”, 2006, №1-2 (27), s. 49-51. URL: <http://www.musigi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=1247>
 8. Əfəndiyeva İ. Vasif Adıgözəlovün simfonik yaradıcılığına bir baxış. // “Musiqi Dünyası”, 2010, №3(44), s. 59-61.
 9. Kərimli A. V. Adıgözəlovün Canaqqala zəfəri. // “Musiqi Dünyası” 1999, № 1, s. 156-158 URL: <http://www.musigi-dunya.az/Magazine1/articles/Vasif/VasifPage1.html>
 10. Həmid T. Kasıblama, qoca dünya! // Müstəqil qəzet. 2005. 28 iyul. N58. s.4
 11. Hidayətqızı S. Muğamlarımız iftixarımızdır (Vasif Adıgözəlovün Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında milli kadrların yetişməsində böyük əməyi olmuşdur) // Respublika. 2006. 9 iyul. N150. s. 3.
 12. Quliyeva S. XX əsrin 90-cı illərində Azərbaycan xor musiqisində vətənpərvərlik mövzusu // “Konservatoriya” № 1(35), 2017, s. 78-83 URL: <http://konservatoriya.az/?p=2444>
 13. Mahmudova Ş. Xalqın sevgisini qazanmış sənətkar // Xalq qəzeti. 2005. 28 iyul. s.6
 14. Mirzəyeva N. Azərbaycanda kantata və oratoriya janrının təkamül yolları. // Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyasının avtoreferatı. B.: ADPU, 1994, 20 s.
 15. Rzayeva B. Vasif Adıgözəlov musiqisi bu gün də yaşayır, sabah da yaşayacaq // “Şərq qapısı” qəzeti, 05.08.2015 URL: <http://www.serqqapisi.az/index.php/humanitar/m-d-niyyet/7642-vasif-ad-zhoezaelov-musizhisi-bu-zhun-dae-yashay-r-sabah-da-yashayadzazh>
 16. Rzayeva S. V. Adıgözəlovün “Canaqqala” oratoriyasının Türkiyədə premyerası haqqında. // “Musiqi Dünyası”, 2000, № 3-4(5). s. 212-213. <http://www.musigi-dunya.az/Magazine4/articles/48/48.html>
 17. Rzayeva S. V. Adıgözəlovün “Qəm karvanı” oratoriyası. // “Musiqi Dünyası”, 2004, № 3-4 (21), s.97-100. URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=378
 18. Tofiqqızı S. Vasif Adıgözəlov irsi: Azərbaycanın milli-mədəni sərvəti kimi // 525-ci qəzet. 2010. 27 iyul. s.4. URL: <http://www.anl.az/down/meqale/525/2010/iyul/128570.htm>
 19. Təhmirazqızı S. Vasif Adıgözəlov-70: Sənətə bağlı ömür // Mədəniyyət. 2005. 6 avqust. N28. s.7
 20. Vəzirova G. Vasif Adıgözəlovün “Muğam fantaziyası”. // “Musiqi Dünyası”, 2003, № 1-2 (15), s. 149-151. URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=235
 21. Zaliyeva L. Vasif Adıgözəlovün “Natəvan” operasında xor səhnələri // “Konservatoriya” jurnalı, № 4, 2016, s. 100-104 URL: <http://konservatoriya.az/?p=1892>
- Rus dilində:**
22. Алиева Э. Наследие на века. Его яркое творчество пронизано страстью и интеллектом // “Каспий”, 2015. 25 июля. с. 12-13. URL: <http://www.anl.az/down/meqale/kaspi/2015/iyul/449780.htm>
 23. Эфендиева И. Васи́ф Адиге́залов. Б.: Шур, 1999, 323 с.
 24. Эфендиева И.М. Оратория «Гям Карваны» Васи́фа Адыгезалова. К проблеме национальных истоков // Ekoloqiya. Fəlsəfə, Mədəniyyət. 37-ci buraxılış, B.: 2004, 240 с.
 25. Ялчын Адыгезалов: "Когда звучала эта оратория, все генералы плакали" // Передачи Day.Az Radio, 11 апреля 2012 11:21 URL: <https://news.day.az/radioarchive/326088.html>
- Saytoqrafiya:**
26. Vikipediya – açıq ensiklopediya. Vasif Adıgözəlov. URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Vasif_Adigozalov
 27. Bakı Musiqi Akademiyasının saytı. Adıgözəlov Vasif Zülfüqar oğlu URL: <http://www.-musicacademy.edu.az/bestekar-gorkemli/366-vasif-adigozalov.html>

28. Vasif Zülfüqar oğlu Adıgözəlov (некролог) http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=626
29. Мамедова (Фараджева) Л. "Çanakkale, Çanakkale, destan senin, tarix benim" URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1394

Дилара КУЛИЕВА

Старший преподаватель БМА им. У.Гаджибейли

ЗНАЧЕНИЕ ОРАТОРИИ «ОДЛАР ЮРДУ» В ТВОРЧЕСТВЕ В. АДЫГЕЗАЛОВА

***Резюме:** Хоровое творчество выдающего азербайджанского композитора Васи́фа Адыгезалова с 1980-ого по 2000-ые года открыло новую страницу в Азербайджанском музыкальном искусстве. Представленная статья посвящена хоровым произведениям композитора, созданным в 1988-ом году, а также аналитическому обзору оратории композитора «Одлар Юрду» («Страна огней»).*

***Ключевые слова:** композитор, оратория, хоровая музыка*

Dilara GULIYEVA

Senior lecturer of the BMA named after U.Hajibeyli

SIGNIFICANCE OF THE ORATORIO "ODLAR YURDU" IN THE CREATIVITY OF V. ADYGEZALOV

***Summary:** The choral art of the outstanding composer of Vasif Adigozalov from 1980 to 2000 opened a new page in the Azerbaijan musical art. This article is devoted to the choral works of the composer, written in the 1988th year and analyzes the oratorio "Odlar Yurdu" ("Land of Fire")*

***Keywords:** composer, oratorio, choral music*

Rəyçilər: sənətsünaşlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent S.Verdiyeva
dosent N.Mərdanov

Асия НУРДУБАЕВА
Кандидат архитектуры,
Доцент Мок КазГАСА

К ВОПРОСУ О ФОРМЕ ТРАДИЦИОННЫХ КАЗАХСКИХ ИНСТРУМЕНТОВ КОБЫЗ И ДОМБЫРА

***Резюме:** Музыкальный инструмент традиционной культуры характеризуется формой импульс-резонатора звуковой волны, которая неотъемлемо связана иконическим знаком с музыкальным текстом-высказыванием. «Вращающиеся» потоки звуков и энергии под действием потоков воздуха, создают энергию по которому можно узнать энергию ветра, голоса животных, душевные и человеческие эмоции. Эти операции можно совершать только в условиях постоянного обмена пространственными мерностями от 4-х к 2-х мерности и обратно, что легко происходит в музыкальном высказывании инструментом, именно струнной группы.*

Рассуждая о символических и пространственных концептах формы музыкальных инструментов мы перешли к образному отражению и пониманию проективной плоскости многомерных пространств, образам высоты и вертикали в представлениях сферического пространства. Пространственные многогранники и проективная плоскость, так называемые платоновы тела — тетраэдр, октаэдр, гексаэдр, икосаэдр, додекаэдр — проявление которых мы видим в преобразованиях формы головок у кобыза свернутых как поверхность. Рассматривая музыкальные инструменты схожих сферических форм, можно наблюдать от 2 до 12 многострунных систем, визуализируемой модели, которые в разных культурах могли быть позже перевернуты в вертикальное положение, без сопутствующей сакральной мифологии.

***Ключевые слова:** домбыра, кобыз, кылкобыз, трехмерная тюркская модель мировоззрения, пространство и время*

Введение. Рассуждая о форме музыкальных инструментов, дошедших до наших дней в локальной, казахской культуре и шире тюркской, центрально азиатской, евразийской и возможно, только кочевой традиции, таких как струнно-щипкового – домбыра и струнно-смычкового – кобыз, двух ложкообразных инструментов, взятых нами в обобщенной характеристике двух отличных прагматических моделей высказывания, что с точки зрения отражения моделирования пространственных связей и структурному высказыванию, имеют разные и одновременно похожие, хотя и отличные в самой логике своего употребления и понимания – пространственные концепты. Начнем с первичного выделения фигуры инструмента из окружающего фона информации, а именно ориентации в пространстве и отметим две важные суперпозиции - вертикальное и горизонтальное положения резонатора музыкального звука, - чаши шанак, относительно земной линии горизонта и тела человека в пространстве. Можно предположить, что *музыкальный инструмент традиционной культуры, а возможно и архаичной, характеризуется формой импульс-резонатора звуковой волны, кото-*

рая неотъемлемо связана иконическим знаком с музыкальным текстом-высказыванием: высказыванием, принадлежащим информационной системе звукоизвлечения и моделирования знакового языка как первичной прагматики.

Мы выделяем две условные суперпозиции, которые характеризуются различными глобальными информационными моделями в пространстве, такими как «кобызовое» и «домбыровое» или «вертикальное» и «горизонтальное» звукоизвлечение. Таким образом, мы связываем организацию пространственной среды от локальных принципов формы инструментов к глобальной самоорганизующейся системе звуковой среды. Огромное количество струнных инструментов Евразийского континента имеет главную задачу извлечение звука от струны, которая по своей природе есть уже сама свернутая мембрана – в линейное состояние (для них используются высушенные кишки животных), а резонатор и длинный гриф по форме и по извлечению звука работает как вторая мембрана, такая как задняя стенка резонатора, скрепленная в различные корпуса от цилиндрических, сферических, полусферических и полостных, квадратных, трапециевидных, многоугольных. При анализе визуальных образов струнных инструментов можно выделить семантическую интерпретацию формы у разных народов, но как варианты только 2х изначальных моделей: при звукоизвлечении через отверстие в «какпак» (дека) в горизонтальном положении это «рассечения формы» звуком будет по вертикале у домбыры, а у кобыза вертикального инструмента «рассечение по горизонтали».

Первая суперпозиция «Горизонтальная». Домбра струнно-щипковый инструмент. Внешняя форма инструмента с горизонтальной ориентацией, выстраивается направлениями линий струн и направлением полости резонатора, зажатого как бы между двумя горизонтальными плоскостями. Наиболее распространенная форма это две плоскости верхняя и нижняя, имеющие боковины, но встречается и полусферичная (без боков), у нее открытая передняя сторона, что делает ее похожей на ложку или сковородку (в народной этимологии образа), где сверху она открыта или полуприкрыта какпак «крышкой» из кожи или дерева. Плоскость какпак или по-другому «лицо домбыры» всегда направленно в коммуникативное пространство слушающих. Положение домбыры в игре это пояс человек или чуть выше и инструмент как бы «парит» над землей, начинаясь или упираясь в центре фигуры человека-животе.

Вторая суперпозиция «Вертикальная». Кобыз струнно-смычковый инструмент имеет вертикальное направление струн и твердость позиции инструмента, упирающегося или начинающегося в точке условной «земли», по центру между ногами или в позиции на колене. Важная характеристика игры в демонстрации звуковых текстов — это открытость полусферичной чаши резонатора, где большая часть глубины чаши видна слушающим, т.к. верхняя плоскость какпак-дека прикрывает только часть чаши.

Внешнее и внутреннее. Если можно назвать «лицом» небольшую часть кожаной мембраны какпак у кобыза, то оно закреплено в условном центре чаши, но, если перейти в рассуждения в области геометрии, тогда открытую полу-

сферу резонатора можно называть открытым множеством с открытым краем, где оболочка инструмента огораживает открытые области, и так как она активно украшается, то можно понимать это как маркировку 2х поверхностей полусферы, имеющих ориентированность и с внутренней и внешней стороны, что нельзя сказать о домбыре, которая не имеет маркеров на внешней стороне шанак (в ранних вариантах), где плоскость какпак как закрытое множество, что важно понимать как соседство с открытым множеством, при рассуждениях о признаках внешнего и внутреннего высказывания каждого инструмента. Существенное до-полнение к различным пространственным положениям — это контекстуальность звукового высказывания каждого инструмента, - оно всегда строится как внешнее воздействие на инструмент при звукоизвлечении, которое зависит от жеста и это щипок или сложный жест с инструментом смычок. В домбыре это происходит движением пальцев правой руки (одним, двумя, четырьмя) или их сочетаниями, при этом происходит чередование внешней и внутренней поверхностей пальцев, – внешнего ногтевой пластины и подушечкой – как внутренней и таким структурирующим пальцевым числовым кодом создается базовая система внешнего в высказывании, а мерность звуковысотна грифе левой руки создает базу внутреннего высказывания инструмента. Можно сказать, что сначала создается признак системы левой рукой, потом появляется контекст высказывания правой рукой и опять пара признак-контекст, образуя цикличность уже знакового языка музыкальной топки.

Для кобыза внешний указательный жест — это горизонтальное движение смычка, который отличается от щипкового, как бы переворачивающего струны, в то время как левая рука, нажимая на перне лады звуки проектирует прикосновением внешней стороны пальцев к струне, при этом не прикасаясь к телу грифа, словно паря над инструментом. Правая рука у кобыза держит смычок во внутрь ладони и к внутренней стороне к инструменту, можно сказать руки демонстрируют важное положение внешних и внутренних поверхностей в моделируемой музыкальной топике. Это есть другая прагматика знакового высказывания, состоящая из внутреннего и внешнего высказывания, где левая рука всегда закладывает звуковысотные позиции молчаливым признаком внутренней речи при моделировании, а звукоизвлечение это уже «внешнее» высказывание. Можно сказать, что руки играют на инструменте «накладываясь» друг на друга слоями и смычком, и фалангами пальцев выталкивают признаки поверхностей внешнего и внутреннего. Примером понимания того, как происходит слияние позиций высот звуков от левой руки на грифе и их числового кодирования базовой структуре музыкальной топки, - это появление в поздних репрезентативных практиках Европы понятия «гвидоновой руки», где при революционном отделении звукового сопровождения голоса от инструмента, рука ладонь мыслилась высотным и числовым маркером, где каждой фаланге и сочленению пальцев нашли соответствие его звуковысотному состоянию, по типу индексальности знака, который подсознательно стремятся завершить то, что мыслится незавершенным, додумать незаконченный сюжет, завершить прерванное высказывание знака при слиянии руки и ноты (см. рис.1).



Рис.1. Гвидонова рука из итальянского литургического сборника. Кодекс 1450–1499 годов. Фото – Ms. Coll. 1468. Kislak Center for Special Collections) <http://tamyr.org/?p=1861>

Высокий уровень совместной встречаемости у домбыры (и всех щипковых) и кобыза (всех смычковых), – грушеподобный, полусферический, плосковато – ложечный внешней формы и их взаимовлияния имеет одинаковый класс обозначений вещей, таких как мойын-шея, бас-головки, шанак-чаша, какпак-дека – как единиц и форм ассоциативно-частотного ядра отражения одной пространственной модели, как свидетельство того, что они относятся к одной, хотя и достаточно широкой смысловой сфере и ее реализации, при этом, обладают определенным внутренним формообразующим единством и образуют неко-торую общую смысловую сферу-форму, но отличаются динамически разными моделями функционирования инструмента. Так, есть два типа высказывания инструментов сказительная и прорицательная. «Сказительное действие» – это свершившееся прошлое - открытое по своей сути, представленное перед мысленными взорами и застывшее, и прохождение его заново ритуализированно и имеет характер циклического воз-

вращения, в то время как «прорицательный», образует неизведанное будущее, еще закрытое, то что формирует модель пространственно-временных отношений перво Пути, которое только теперь – здесь и сейчас открывается («разрубается») перед мысленным взорам слушающих. Можно только упомянуть, в этой связи, функции общественного осознания, бессознательного коллективного «Я» и важную роль музыкальных инструментов в человеческой корпоративной коммуникации, возникающих при игре на кобызе с прорицательной функцией военных батальи, толкования снов, сеансов лечения с поддержанием совместного внимания и приобщения, в противовес этому существует и другое много вариативное домбыровое высказывание-ситуативное, бытовое не эпического времени. Так, исследователь Е. Турсунов относит возникновение типа жырау «сказителя» к началу I тыс. до н.э. (1, с. 246), что говорит о длительном времени его функционирования, развития и оформления таких представлений.

Для кобызового исполнителя существует специальный персонаж - баксы, бахши-туркм. *bagşy*; узб. *baxshi*; каракалп. *baxsi*; кирг. бакчы — народный певец, исполнитель фольклора у тюркских народов Средней Азии, обычно выступающий на праздниках, но в казахской традиции это сугубо сакральной деятельности человек, также существует термин жаргышбаксы «разрубатель», который в своей деятельности разгоняет, борется с невидимыми темными силы, материальными объектами и помогает ему, его инструмент (2, с. 32). Движение смычком это усиленный указательный жест и в пантомимической ситуации высказывания знаковой топики – это, мы полагаем, был жест преобразования внешнего мира вра-

щательным движением, вокруг инструмента или его струн, раскрывающее сложно составленное поступательное движение: «идти в будущее». Вот таким же отражением характера кручения вокруг своей оси у турецкого музыкального инструмента было у кеманчи, где смычок неподвижен, а корпус, наоборот, крутится как Внешнее и саморазрушается в процессе игры-трени.

В средневековой Европе в поиске внутреннего понимания развития формы и самобытной формы выражения для струнных инструментов, мастера попросту встроили колесо, которое крутилось вокруг оси струн у лиры (колесная лира), который в прошлом был церковным сакральным инструментом, что иллюстрирует преобразование при высекании звуков движением, где внутреннее сложное прямолинейно-шарнирное смычковое или щипковое движение понимается как вращательное, упрощенное, а по сути являясь соединением вертикального и горизонтального понимания струнного звукоизвлечения вообще (рис. 2а, 2б).



Рис. 2а Смычковые инструменты из трактата Афанасия Кирхера «Musurgiauniversalis». 1650 год. Фото – Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg. <http://tamyр.org/?p=1861>

Рис. 2б Колесная лира: <http://fb.ru/article/223356/kolesnaya-lira-muzyikalnyi-instrument-foto>



Можно сказать, что смычок вращает силы сопротивления, кодирует и играет с поверхностями внешнего и внутреннего, перемещая их во время своего Пути, которые создают образы и эстетику бесконечности преобразования внешних форм, а фигура полого инструмента, его плавные и кругообразные грани демонстрируют это невидимое вращение вокруг внутренней оси приобретенными аэродинамическими изгибами кручения и так у всех струнных инструментов, исключая клавишные (здесь шарнирное понимание звукоизвлечения перенесено в цепь: рука-клавиша-молоточек-струна)

«Вращающиеся» потоки звуков и энергии под действием потоков воздуха, а также подвешенных шолп-погремушек из металла, создают энергию противопоставления смычку. По отраженным звукам природы можно узнать энергию ветра, голоса животных, душевные и человеческие эмоции, – сферу не материальной формы, но информационной волны - психические акты, действия, поведение человека, как всякий социальный продукт или акт-как контекст ассоциативно рождающегося высказывания.

Возникающая скорость потока и давление потока воздуха, создают разницу давления внешнего и внутреннего в физическом мире и это «внешнее» входит во «внутреннее», как послание музыкального текста, как вращательное движение сверху вниз и снизу-верх, которое циклично и замкнуто на себе, – смычок подчеркнуто заворачивает потоки звуков, энергию внутрь казалось бы одной чаши шанак, – это видимые силовые поля, которые возникают в восприятии ви-

димой формы, но визуально чаша одна, но может быть две над другой в традиции центрально азиатских или в кобызах как раздвоение относительно грифа. Так, центр тяжести инструмента вынесен за пределы его границ и находится вне обозреваемой формы, предполагая тем самым мерность пространства большую чем привычное три (рис. 3).



Рис. 3. Кылкобыз изготовлен мастером Сматаем Умбеталиевым (родился в 1946), Музей народных инструментов г. Алматы. (фото автора)

мерным шаром (3), которые если расправить и превратить его в проективную 2х мерную плоскость, то он из сферы в плоскостном выражении это круг и одновременно квадрат, т.к. они изоморфны друг другу и эти операции можно совершать только в условиях постоянного обмена пространственными мерностями от 4х к 2х мерности и обратно, что легко происходит в музыкальном высказывании инструментом, именно струнной группы.

1. Немного о символических и пространственных концептах формы музыкальных инструментов.

Внешняя оболочка домбыры – полость (резонатор), устроен как полость или одна полусфера. А кобыз же, предстает одной или двумя половинками сферы с небольшой декой или переходя в область геометрии - открытым множеством (рис. 5 и 5а).

Для понимания целостности формы объекта подключаются построения и процессы бесконечного порядка и его преобразования, что может быть уравновешенно дополнительными структурно-смысловыми точками равновесия и управлением человеком, его вводными текстами-голосом и самими рамками высказывания, жестом вращения. Открытый резонатор чаши с изогнутой конструктивно шейей имеет только края, разнообразные по своей природе – круг, или под квадратообразный край или овал, поле зрения человека ограничено пространством, в котором он находится, и мы видим полусферу, которая окаймляет невидимый нами, встроенный в полусферу шар, но в большем чем наш трехмерный мир – в четырехмерном виртуальном пространстве (рис 4).

По аналогии, можно предположить, что он видит сферу, окаймляющую шар, являющуюся пересечением данного трёхмерного пространства с четырёх-

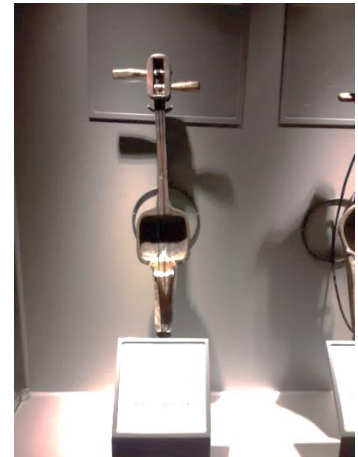


Рис. 4. Кылкобыз Аби-кея Токтамысулы (1824-1906) Жезказганская) Карагандинская область. Музей народных инструментов г. Алматы. (фото автора)



Рис. 5. Кылкобыз баксы Сармукана Бабасулы (1887-дата смерти неизвестна), фото автора.



Рис. 5а. Нар кобызы, современные мастера из коллекции музея.





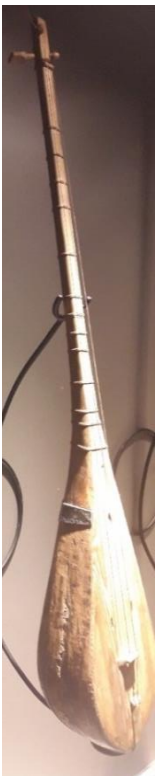

Рис. 6. Домбыра Сейтек Оразулы (1861-1933) кюйши – исполнитель кюев, композитор, Западно-Казахстанская область. Фото автора.



Домбыра может иметь какпак или нет, открытая или прикрытая кожей, деревом, - полусфера или полость между двумя стенками, - исторически это менялось, но можно предположить, что «открытость», для домбыры и кобыза является иллюстрацией преобразований и заложенных вариантов для такой модели, когда проективная плоскость еще не оформилась, а может ее знаковая природа не нуждалась в раскрытии, ее и так знали посвященные и была только виртуальным дополнением образов (рис 6).

Мойын – гриф «шея», несет две струны-границы высоты тонов верха и низа, согласно народным легендам о сотворении домбыры: это «два лица» детей близнецов – мальчика и девочки и, одновременно, два направления сторон света – восток и запад. Домбыра встраивается в эпический масштаб сотворения Мира. Двоичность системы здесь фундаментальное представление о гиперпространстве, – оппозициях, стадияльно возникающих в горизонтальном плане, как и в классическом тексте эпитафии рунической надписи в честь военачальника Куль Тегина в буквальном, что позволяет более вечно реконструировать текст, а не в обработанном приближенном варианте литературного перевода: «...когда верх – «лицо» неба, образовались между двумя (наше прим. «отолстевшими» или «отслоившимися» слоями, которые обозначены в тексте как qilintaqda - древнетюркски как пара небесное и земное (4, с. 24), существенно, здесь понятие «слоя», «этажа») ...появились сыны человеческие». Два слоя, и полость между ними является перво моделью Мегапространства и в построениях сакральных вещей, и в том числе резонатора звука щипковых инструментов или по-другому эпического инструмента описания мирового бытия.

Как отмечали ранее многие исследователи этномызыки Казахстана и Центральной Азии, в основе всех структур музыкальной формы лежит традиционная тюркская модель мировоззрения (5, с. 20). Мойын гриф инструмента, где бас «голова», обладая самым широким низким тоном, в позиции верха, – все пришедшее сверху обладает статусом небесного и как бы низводит к следующему положению «орта» — это пространственное и центр, и середина. Так, двойное пространственное обозначение у тюрков предполагает две качественно разных геометрии пространства: если «орта» – середина, здесь просматривается симметрия и может быть линейное развитие и соответственно мерное, а вот «орта» центр — это предпосылка уже центрического пространства с равноудаленной периферией, что предполагает круг в 2х мерном плане или сферу в объеме.

Таблица 1. Проективная плоскость какпак-деки и числовые структуры кылкобызов из коллекции музыкальных инструментов Республиканского музея народных инструментов. (фото автора).

Сейтек Оразулы (1861-1933) күйши, композитор, ЗКО	Тилеген Мурын жырау Сенгирбекулы поэт 1859-1954. сказитель Мангыстауская область, изготовлен автором.
  <p data-bbox="403 1221 596 1776">Посредине деки идет подобранная фактура дерева как «течение реки». Резонатор - одно стандартное круглое отверстие, вокруг которого расположены 4 маленьких отверстия, которые определяют вершины ромба или двух равно</p>	  <p data-bbox="828 1155 1005 1776">Отверстия резонатора образуют фигуру – треугольника, где форма отметок предусматривает 2 треугольника с (3) тремя тонкими отверстиями, обозначая только вершины, можно предположить, что это символичные маленькие отвер-</p> <p data-bbox="638 1655 803 1755">Инструмент имеет выраженную яр-</p> <p data-bbox="1033 828 1251 1735">Есть еще одно круглое отверстие сверху всей композиции в голове деки (1). Головка грифа имеет простую форму как бы не отличающуюся от грифа, единственно колки смотрят под углом к оси грифа, что придает динамичный характер всему облику домбыры. Ярко выраженный знаковый характер всех отметок на проективной плоскости – деке говорит о богатой форме и музыкального высказывания</p>

	<p>сторонних треугольников, а отверстие резонатора вписано в верхний треугольника, тем самым соблюдается присутствие двух треугольников или числовой структуры (2x3). После тиека-подставки есть еще (2) два маленьких отверстия, которые расположены по центральной оси и друг над другом, - структуру – двойность в категориях мифологии «Земли и Неба».</p>	<p>кую структуру «течения реки» дерева. На задней стенке 11 вставок. Структура грифа перне – ладов (4-4-1-4)</p>	<p>стия. Эти два треугольника «встроены в друг друга» и смотрят вершинами вверх и вниз, образуя числовую характеристику системы это три отверстия, из которых верхняя вершина выполнена как угол треугольника, а два прямоугольника-отверстия: (3+4+4)</p>	
---	--	--	--	---

В элементах стеклянных вставок можно увидеть отголоски шаманских отражательных «зеркальных» поверхностей, как и у кобыза

Деление грифа как у кобыза так и у домбры это «бас, орта, сага» - голова, центр (и одновременна середина) и третье как низовье, или (3+1) и которое может делиться еще на два, выстраивая структуру троичности, которая при развертывании становится четырехчленной, т.к, обычно это термин реки, у которой два водораздела первый и второй (5, с 19). Структура грифа отражает класс вещей, как части реальных объектов антропоморфных или абстрактно пространственных понятий ландшафта, берега реки, течение реки и пр., проживавших около полноводных рек, таких как Иртыш, Едиль в южной Сибири, на Кавказе и их соседей адыгов и др. народов прошла стадильность в обозначении верха и низа в образах окружающих природных объектов – рек, а течение реки, имело «начало» и «верх» как бас – отдаленная позиция понятия «головы» от смотрящего, отражая для всех нисходящий характер течения воды и понятия высоты, большой пласт этнографических материалов просто невозможно привести, можно только отметить архаичный культ «небо-земля» и «гора-река». Также и представления об устройстве нижнего мира у алтайских шаманов имеет хорошо разработанную панораму: значительную часть в ней занимают представления, связанные с водой, всеми видами водоемов - море, реки, их притоки, озера, водные, обширные, как море, пространства, туманы, лед, вода в котле, некоторые из которых не являются составной частью ландшафта Алтая (6, с. 70). Все «временное», само время отражалось как непрерывное состояние «*акар су*» – поток-течение-движение-время и было важным

атрибутом центра пространство образования еще в архаичный период, который характеризуется синкретизмом как слияния слова и вещи, тотемического животного и прародителя рода, бога и статуи и во всех своих отражениях познания окружающего мира этот метод извлечения «означающего» и «означаемого», хотя и был разрушен очень давно, но полностью его невозможно разрушить: «...как неуничтожима первичная психика» писал еще К Фрейд.

Так, на круглой плоскости бубна якутских и др. шаманов в прорисовку плоской картины мира наносилась река, пересекающая этот круг пополам на две полусферы, а звукоизвлечением, в этом случае, был также сакральный инструмент токпак – колотушка. Первоначально вертикальную пространственную модель «кобыз» делали из единого куска дерева, подчеркивая его Целостность, а модель «Домбыру» из нескольких кусков символически правильных Перво деревьев сосны, березы, характеризуя Сборность в целостный образ, что есть две противоположные системы. Можно предположить, что модель «Домбыра» – как материализованное отражение мифологем развития понимания послонного, плоскостного мира, выводит горизонтально ориентированный инструмент в модель, предшествующую вертикальному, где определяющим атрибутом было растилание, пространственно отмеченного времени как Пути.

Таким образом, мы перешли к образному отражению и пониманию проективной плоскости многомерных пространств и образам высоты и вертикали в пространственных представлениях сферического пространства. Мы подошли к восприятию Пространства как к явлению синкретического единства пространства и времени, когда существовало понятие «акар су», которое определяло текущее время как текущая вода, выстраивая предпонимание сложных процессов пространства и времени.

Антропоморфность обозначения частей инструмента затрагивают и позицию головы человека, животного или принимается в образе протяженности тела и его целостности, но, что самое важное, это препозиция – лежащего на земле или в линии горизонта такого тела, плоскости лица, отмеченного нами в предыдущем исследовании (7, с. 18) Возможно повторить направления: традиционная тюркская система ориентирования исходит из направления лица человека к трем пространственным позициям: восходящему солнцу - на Восток, к полуденной стороне, где солнце в зените, - на Юг и к Полярной звезде - на Север. Также существует и четвертая позиция верх-низ (8, с.71). При такой системе ориентирования, как нами замечено, лицо человека "uuzu" – общетюркская и любая другая поверхность рассматриваются как лицо чего-либо. Поверхность вещи несет качество "лица вещи". Поверхность земли – "yeguuzu" – "лицо земли", определяет первоуровень и первоповерхность вселенского масштаба – горизонталь как гиперплоскость. Лицом домбыры является какпак, в нашей интерпретации как проективная плоскость всех пространственных построений инструмента и иллюзорных форм и музыкального высказывания, а игровое движение осуществляют от пояса в левую сторону, что в ориентации, в координатах центрально-сферической модели пространства, мы находим в аналогии и вышеупомянутой

надписи в честь Культегина при писании земель и кочевого жилища киизуй, - лево или Север, а щипковое движение осуществляют с право налево или в координатах с Юга на Север по планетарной сфере. Также левой рукой на условном Севере в игровые моменты происходит кручение всего инструмента с амплитудой вокруг руки, - летающий прием, что только подчеркивает ее жесткое «крепление» в одной центральной точке, а неподвижная точка на Севере — это в планетарном масштабе Полярная звезда, вокруг которой крутятся созвездия ковшей или малой и большой медведицы, образуя движение в том же направлении справа-налево, против часовой стрелки. Щипковое движение происходит сверху вниз и обратно, при этом струны смотрят своими «лицами» на Запад и Восток и само движение тоже осуществляют по текущему музыкальному потоку с Юга на Север. Координатным центром является сам играющий.



Рис. 7 Фото адырна

Гриф домбыры выстраивает ступени высоты подъема-спуска по ладовым перетяжкам перне, образуя вещную, мерную прямую, как продукт измерения, координаты – первый индекс мерности пространства и времени, где все расстояния уже измеримы, симметричны внутри координатной плоскости шрифа и самостоятельны «бас-орта-сага», вводя стандартную метрику реальные координат-двух струн на плоскости, овеществленных чисел и их упорядоченный набор ладов. На горизонтальной плоскости грифа это можно условно обозначить как «ось x», где второй координатой мерности звука, будем считать его высоту и как ось «у». Визуально это хорошо видно в другом струнном инструменте адырна (казахская арфа), которая огораживает пространство двумя направляющими под прямым углом – как уже готовую сетку двух координат и соединяет векторами двухосевую растяжку звука (рис. 7).







Абсолютно противоположно устроена система суперпозиции «Вертикальность». Так, если инструмент кобыз принимает положение вертикали и «крепится» к земле, то игра смычком осуществляется по горизонтале, но описывает вкручивание вверх и вниз. «Вертикальность» проявляется и в шаманских практиках, которые отражают многослойность не только мироустройства, но и возможной деятельности шамана (9, с. 524). Так, они вспрыгивают на *шанырак* и резко опускаются вниз, при прокладывании ими движения по дороге в высшие и нижние (водные) сферы, как в коридоре между верхом и низом, подчеркивая сакральную природу и церемонию «пути», как действия в одном потоке между двумя координатами: между шаныраком – верхним дымовым отверстием и очагом в киизуй. Путь строится звуком, а извлечение звука смычком «расчленяет» синкретическую природу потока формы и музыки, с последующим «кручением», «заворачиванием», относительно струны, что мы бы обозначили как - поток t , и, что предполагает высечку формирующегося пространственного тела, а музыкальный инструмент – это его пространственная оболочка в материально-пространственном выражении, а если в евклидовом привычном понимании, то простран-

ственное тело с координатами x, y, z . Таким образом, предполагая неотделимость формы резонатора и формы музыкального потока по типу смежности знаков, мы имеем основу сближения их как топологических пространственных объектов.

Пространственные многогранники и проективная плоскость.

Это приближает нас к пониманию неявленной формы, как вложенные в структурный текст звуковысотные организации или высокой степени абстрактные тела, встроенные в друг друга, которые, непрерывно перемещаясь выстраивают 4х мерные пространства, их пересечения, а там где существуют пространства размерности больше четырех, может существовать всего три правильных многогранника — а это только 3 фигуры - правильный симплекс (пирамида), гиперкуб или гипероктаэдр. Платоновых тел — симметричных выпуклых многогранников, состоящий из одинаковых правильных многоугольников, существует всего 5 пять, это тетраэдр 4 (четыре грани), 8 октаэдр (восемь граней), гексаэдр 6 (шесть граней, это куб), икосаэдр (20 граней), додекаэдр (12 граней). В этих числовых характеристиках фигур при переводе их в 3х мерность есть всегда одна временная характеристика, включающая в себя все (целостность и время и преобразование), поэтому мы видим 6 вершин за минусом 1, а это 5-ти член, и далее не восемь а $(7+1)$, $(19+1)$, $(11+1)$. Больше платоновых тел в рамках нашего трехмерного пространства создать не получится, - можно работать с ограниченной реальностью, что мы и имеем в отражении нашего осознания, и видим в преобразованиях формы головок у кобыза как проективной плоскости таких тел – от круглых, многоугольных, прямоугольных, треугольных и свернутых как поверхность (табл. 2).

Таблица 2. Форма головок грифа кылкобызов (коллекция музыкальных инструментов Республиканский музей народных инструментов) в г. Алматы (фото автора)

Кылкобыз баксы Мекенбая Койбагарулы	Кылкобыз баксы Исабека, изготовлен в 1900 г мастер Бостан	Кылкобыз Ауке-на Байбосынова (1901-1955)	Кылкобыз Аби-кея Токтамысу-лы	Наркобыз баксы Жараса (конец 18-нач 19вв) изготовлен в 16 веке	Кылкобыз - время и мастер неизвестен.
					
Круглая, с двойным кодом – отверстия струн на лицевой стороне и еще (3) тремя маленькими отверстиями как треугольник	5-тиугольная с (3) тремя отверстиями в вершинах	Свернутая плоскость	Сглаженный прямоугольник с открытой структурой	Треугольник с числовой матрицей по высоте отверстий шолл: сверху вниз 3-4-4	6-ти угольник

Сферичность.



Рис. 8. Рисунок скрипки.

В построении плоскостных горизонтальных моделей выделяются главные, наиболее существенные свойства, хотя рассматривая музыкальные инструменты схожих сферических форм можно наблюдать от 2 до 12 многострунных систем, визуализируемой модели, что характеризует различные развития звуковысот именно в горизонте плоскости, которые в разных культурах могли быть позже перевернуты в вертикальное положение, без сопутствующей сакральной мифологии. Так, в процессе непрерывности «производства» музыкальной формы, одна многомерная сфера выходит из другой и приближается к мерности видимого как трехмерность в двумерности, чему является примером скрипка, которая состоит из двух полусфер, выведенных на плоскость и перенесенных в горизонталь (рис 8).

Если рассмотреть «кобызовое» моделирование пространства, то шаман, почти всегда делал вертикаль основой своей деятельности – он делал сферу как вертикальное центрическое пространство, предусматривая в атрибутах копию жилища или камлал внутри смоделированной сферы – временного сооружения из веток, – большого пространства и тувинские шаманы (камы) мыслили бубен и уменьшенную модель жилища взаимозаменяемыми, что дает волю в анализе сферических форм и жилища и кобыза и бубна, тем более, что круглое жилище на территории Казахстана зафиксировано в Батайской культуре, а это более 5 тысяч лет назад, круглые жилища встречаются и более ранней датировки на Евразийском ареале.

Можно предположить, что это не случайная цепочка форм-концептов шаманского инструмента, который всегда связан с построениями сферического плана жилища, деревом шарообразной формы и мыслит небесную сферу как оболочку деревянной подпорки между небесной и земной горизонталью и только смычок «разрубал» эту вертикаль.

Можно также привести цитату архитектора-культуролога Б.Ибраева: "... казахские шаманы при камлании для вызывания пери (духов) играют на кобызе, из чашеобразного дупла (резонатора), из которого должны появляться духи. Нижняя часть резонаторов обтягивается кожей с горла верблюда, животного, которое в мифах и легендах кочевых народов воплощало в себе Космос. Зеркало на дне резонатора как бы являлось границей двух миров, а гриф, украшенный гремящими подвесками в форме птиц и рогов барана, завершал всю композицию инструмента, соотносимого с мировым деревом и Вселенной" (10).

Зеркала, его кусочки как намек, на зеркальность поверхности для всего dna чаши резонатора, проектируют вогнутое качество особого отражения и выстраивает образ «смотрящего», помещая слушающих и музыку в другой фокус, создавая синкретичность и многослойность проявления пространственных манипуляций – явления, которое увеличивает возможности пространственных преобразований и с точкой оптического фокуса, за пределами чаши.

Подобным образом, предполагая Пространственную топологию оболочки домбры как закрытую с подмножеством, открытым по краям ее чаши, тов топологическом анализе формы, могут появиться места склеек непрерывных в своем преобразовании форм.



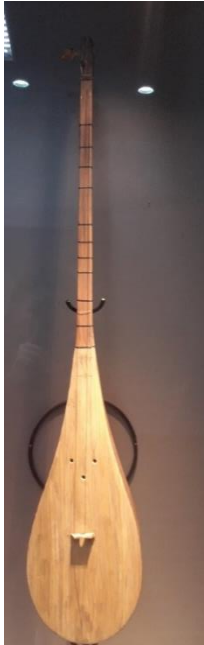
У кобыза наоборот открытая бездековая форма имеет закрытое подмножество, что и является тем отличительным подходом в моделировании пространственных процессов. Свойства непрерывной поверхности выявляются в процессе преобразования двух полусфер у кобыза, которые еще и стянуты в коридор грифа, а такую конструкцию «разгладить» на предполагаемой деке или проективной поверхности кобызу просто невозможно, т.к. точки роста полусфер не ограничены, так как открыты в преобразовательном движении и сферы не знают, или и не могут в силу сложности склейки топологических фигур, что надо оставаться на круге, как у домбры на проективной плоскости и лишней сферичного роста материал уходит в n -мерное пространство за видимые границы, демонстрируя сжатие и расширение, которое и захватывает смычок, постоянно «распрямляющий» или «разрубающий» две полусферы, которые пересекаются в своих мнимых состояниях.

В таком музыкальном высказывании формой вырастают зависимые от ингибирования формы, которые все же под давлением смычка уходят в $3x$ мерное видимое осязаемое пространство.

Геометрическая интуиция подсказывает нам, что кажущаяся полу-сферичность нижней чаши домбыры, увиденная нами в $3x$ мерном музыкальном инструменте - это трехмерная сфера S^3 , но, конечно же, даже математические модели в моменте времени в $4x$ мерности не могут показать ее, только тени или оптические заменители. Все, что мы можем наблюдать — это вообразить абстрактную сферу S^3 , и признать ее, как если бы мы были в четырёх измерениях x , y , z и t как такое особое Время, которое помогает увидеть именно музыкальная форма.

Форма двух музыкальных инструментов демонстрирует логику самоописательности изначальной топологии резонатора и приходит к стадияльному пониманию начала формообразования как полости и полости как сферичности, что видно на двух классах музыкальных инструментов, у которых проективная плоскость какпак несет все стадии отражения многогранной фигуры в музыкальном движении, например симплекса раздутого до сферы в $4x$ мерности. Сфера и площадь ее поверхности больше чем R в квадрате 2 и возникает неустойчивость - конфликт между внутренней топологией и туда куда оно вложено и фактор системы таких складок ультраметрических свойств выливаются в вариативность форм домбыры и кобыза, которые встречаются в типологии их формы (табл. 3).

Таблица 3. Форма шанак чаши резонатора домбыры (фото автора).

Махамбет Утемисов (1804-1846) Поэт кюйши композитор. Западно-Казахстанская обл.	Кюйши композитор, Курмангазы Сарыбайулы (1818-1889) (копия)
 <p data-bbox="165 1225 400 1649">По можно предположить, что к изначально плоской форме добавили позже три детали, придав выпуклость. В общей сложности 5 деталей применилось, что делает этот инструмент и по структурной форме и манифестации всей модели исключительным.</p>	  <p data-bbox="981 471 1240 1050">Плоская задняя сторона шанак. Современное воспроизведение. Три отверстия резонатора с вершинной вниз равностороннего треугольника, в то время как сбоку отверстие под треугольные формы, но смотрящий вершиной вверх, уравнивая композицию Копия аутентичного инструмента 19 века, что свидетельствует о распространенном каноне того времени.</p> <p data-bbox="981 1114 1240 1419">В числовом соотношении - 3 и 11 и головка как две выпуклые фигуры (двоичность), но плоская форма задней стенки. 11 классических числовых элементов перетяжек перне $(3+1)+(3+1)+3= 11$</p>
<p data-bbox="327 1655 1071 1677">Две показательные формы: плоская и сферическая форма шанак</p>	

ЛИТЕРАТУРА:

1. Турсунов Е.Д. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. Астана, Фолиант, 1999, 268 с.
2. Турсунов Е.Д., Жаксылыков А.Ж., Наурызбаева А.Б., Жанабаев К., Акберды У. Жырау: статус, функция, культура, мировоззрение. Семей: Интеллект, 2017, 324 с.
3. Егоров Н.А., Попов О.Н. Геометрический образ четырехмерного шара. // Научное сообщество студентов XXI столетия. Технические науки: сб. ст. по мат. XX междунар. студ. науч.-практ. конф. № 5(20). URL: [http://sibac.info/archive/technic/5\(20\)](http://sibac.info/archive/technic/5(20))
4. Журакузиев Н.И. Представление древних тюрков о мироздании (на примере памятника в честь Куль-Тегина и памятника С. Элегеша). Вестник Челябинского государственного университета. 2012. №2. (256). Филология. Искусствоведение. Вып. 62. 23-26 с.
5. Надирбеков Ж. Визуальное мышление в установленных границах и регистровых зон казахской домбыры. Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Алматы №2 (11) 2016 с. 20
6. Реки и народы Сибири. Санкт-Петербург, Наука, 2007, 280 с.: ил.
7. Кононов Л.П. Способы и термины определения стран света у тюркских народов Тюркологический сб.1974, 70 с.
8. Нурдубаева А.Р. Киизуй: структура пространственности. Автореферат. Москва, 1997, специальность ВАК РФ18.00.01.
9. Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН Шаманизм, Культура, этнические контакты в Евразии (критический обзор изданий) © МАЭ РАН. URL: http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_01/978-5-88431-183-1
10. Тайна казахских баксы. 3-06-2011, URL:<https://camonitor.kz/911-.html>

Asiya Nurdubayeva

PhD architecture,

Associate Professor of Mok KazGASA

TO THE QUESTION OF THE FORM OF TRADITIONAL KAZAKH INSTRUMENTS OF COBYZ AND DOMBYR

Summary: *A musical instrument of traditional culture is characterized by the shape of a pulse-resonator of a sound wave, which is inherently associated with an iconic sign with a musical text-utterance. "Rotating" streams of sound and energy under the action of air flow, create energy by which you can learn wind energy, animal voices, spiritual and human emotions. These operations can be performed only under conditions of a constant exchange of spatial dimensions from 4x to 2x dimensions and back, which easily occurs in a musical utterance with an instrument, namely, a string group.*

Speaking about the symbolic and spatial concepts of the form of musical instruments, we moved to a figurative reflection and understanding of the projective plane of multidimensional spaces and images of height and vertical in the spatial representations of spherical space. Spatial polyhedra and the projective plane, the so-called Platonic solids - the tetrahedron, octahedron, hexahedron, icosahedron, dodecahedron - which we see in transformations of the shape of

the kobyz heads collapsed as surface. Considering musical instruments of similar spherical forms, one can observe from 2 to 12 multi-string systems, a visualized model, which in different cultures could later be turned upright, without accompanying sacral mythology.

Keywords: *dombyra, kobyz, kылkobyz, three-dimensional Turkic model of worldview, space and time*

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

Əhsən RƏHMANLI

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

E-mail: əhsanrahmanli@mail.ru

Elçin NAĞIYEV

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov 7

Email: elçin-naqiye@mail.ru

RƏQS TARİXİMİZƏ BİR NƏZƏR

***Xülasə:** Məqalədə qədim rəqslərimizin qayatiüstü rəsmlərdəki təsviri, tarixi keçmişi, məzmun, mahiyyət və dəyəri haqqında geniş məlumat verilir. Burada yallıların yaranması, adının izahı, mərhələlər keçərək formalaşması, kütləvi rəqslər kimi növlərə ayrılaraq müxtəlif adlar daşması və Azərbaycanın müxtəlif əyalətlərində, xüsusilə Naxçıvan, Şərur, İrəvan, Qarabağ və Cənub bölgəsində geniş təşəkkül tapmasından bəhs edilir. Araşdırmada YUNESKO-nun qədim milli rəqslərimizə dəyər verməsi də xüsusi qeyd olunur.*

***Açar sözlər:** “Yallı”, “Çöppü”, “Al-Hal”, rəqs, Qobustan qayaları, Gəmiqaya rəsmləri, Naxçıvan, Şərur yallıları*

Azərbaycan rəqs sənəti də incəsənətimizin digər janrları kimi milli dəyərlərimiz, milli mənəviyyatımızın təcəssümüdür. Rəqslərimiz də mənəvi ehtiyacın, estetik dəyərlərin ödənilməsinə xidmət edir. Özündə xüsusi mənə və məzmun ehtiva etməsindənir ki, tarixi adlayıb keçərək müasir dövrə gəlib çatmış milli rəqs sənəti sayagəlməz qədər ifaçılar və kompozisiya quruluşları meydana çıxarmış, geniş mahiyyətli, zəngin çalarlı sənət olaraq dünya səhnələrini fəth etmiş və xalqları heyran qoymuşdur. Rəqs sənəti milli-mənəvi duyğuların təzahür formalarından biri olaraq çoxəsrlik mədəniyyətin əks sədası və göstəricisidir. Odur ki, bu sənət növündən də haqlı olaraq qədim mədəniyyətimizin təbliği kimi istifadə olunub və sabah da bu vasitədən bacarıqla və geniş şəkildə istifadə olunmalıdır. Tədqiqatlar vasitəsilə yazıb ortaya çıxarmaqda məqsəd rəqs sənətinin indiyə qədər açılmayan düyünlərini açmaq, indiyə qədər tədqiqatdan kənar qalan xüsusiyyətləri araşdırmaqdır. Araşdırmada milli rəqs sənətimizə, onun inkişafına, təbliğinə, tədrisinə sədaqətlə xidmət etmiş sənətkarların adlarını tarixə salmaq, dünyanın müxtəlif nöqtələrindəki soydaşlarımıza, milli mənsubiyyətindən asılı olmayaraq Azərbaycan rəqs sənəti və onun keçdiyi tarixi mərhələlərlə maraqlananlara, sənətsevərlərə tanıtmaya məqsədini qarşıya qoymuşuq.

Hələ ibtidai icma quruluşu zamanı insanlar əllərini bir-birinə vuraraq bu səslərin ahəngi, ritmi altında əl-ələ tutaraq rəqs etmişlər. Azərbaycan türkləri əsrlər boyu ahəngdar və coşqun rəqslər yaratmışlar. Xalqımızın xoreoqrafiyasında maraqlı, müxtəlif xarakterə malik kişi və qadınların tək, qoşa, kütləvi rəqsləri, habelə oynaq mahnı ilə müşayiət olunan rəqsləri olub [16, s. 68]. Öz möhkəm rişələri ilə dərin kök atmış, yetkin və qüdrətli sənət kimi sevilmiş rəqslərimizin həqiqətən öz füsunkar aləmi, gö-

zəlliyi və doğmalığı var. Rəqslərimiz xanımların ürkək, süzgün, baxışlarında, gül üzlü çöhrələrində, zərif qollarında, ayaqlarla süzmələrində necə incə və gözəldirsə, kişilərin odlu baxışlarında, cəld, çevik, əl-qol, oynaq hərəkətlərində möhtəşəm və mənalıdır.

İbtidai icma quruluşu dövründə Azərbaycan ərazisində yaşayan qəbilələrin üzvləri ova çıxdıqları zaman əl çala-çala, ya da ağac və daşları bir-birinə vuraraq rəqs edirmişlər. Bu cəhətdən Qobustan qayaları səciyyəvidir. Buradakı qaya rəsmləri zəngin incəsənət irsimizlə yanaşı musiqi və rəqs mədəniyyətimizin inkişaf tarixini öyrənmək üçün layiqli bir əyani vəsaitdir. Həmin təsvirlərdən aydın etmək olar ki, qədim əcdadlarımız ova getmək ərəfəsində ovlamaq istədikləri heyvanların rəsmlərini qayalara çəkib onun ətrafında dini ayin rəqsləri ifa edərlərmiş. Eyni vəziyyət müxtəlif xalqların həyatında müşahidə edilmişdir. Qobustanda iri qaya üzərindəki “Yallı”nın təsviri təsirli olaraq böyük maraq oyadır. Aydın olur ki, indi də qalmaqda olan, qorunan və həmişə istifadə edilən “Yallı”nın tarixi lap qədimdir [5].

Son zamanlar Ordubad rayonunun Nəsirvazlı kəndindən 7 km. şimal-şərqdə, Gəmiqaya adlı yerdə arxeoloq Vəli Əliyev tərəfindən öyrənilmiş qaya təsvirləri arasındakı bir rəqs rəsmi çox qiymətlidir. Qayanın mərkəzi hissəsində od və günəş rəmzi sayılan kiçik dairə, onun ətrafında isə qollarını yuxarı qaldırıb rəqs edən insan rəsmləri verilmişdir [19]. Naxçıvan ərazisində tapılan, üç min ildən artıq tarixi olan boyalı qabın üzərində iki nəfərin rəqsi təsvir edilmişdir [15, s. 254]. Mingəçevir ərazisində arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan və iki min ildən artıq yaşı olan bir neçə möhür və üzüyün ikisi rəqs tariximizin araşdırılması üçün çox maraqlı faktır. Yerli ustalar tərəfindən hazırlanmış dairəvi möhürün üzərində başsız insan rəqs etdiyi vəziyyətdə təsvir olunub. Üzüyün qaşında isə bir kişinin rəqsi verilmişdir. Azərbaycan ərazisində yaşamış qədim albanlara məxsus bir qabın üzərində mürəkkəb kompozisiyalı rəsm və naxışlar təsvir edilmişdir. Həmin qab üzərindəki rəsmlərdə rəqqasələr və çalğıçılar qabarıq cizgilərlə nəzərə çarpdırılır. Eramızın IV-V əsrlərinə aid edilən bu nadir yadigar həmin dövrdə Azərbaycanda xoreoqrafiya sənətinin mövcud olduğuna və geniş şəkildə yayıldığı sübutdur [15, s. 255]. Eramızın IV-V əsrlərinə aid edilən Alban mədəniyyətinə aid mədəniyyət nümunələrində rəqs edənləri və çalğıçıları əks etdirən mürəkkəb naxışlı kompozisiyalara təsadüf olunur.

Xalqın arzu və istəklərini, inancları, ayinləri yerinə yetirmək üçün bir vasitə kimi yaradılan rəqslər dövr, zamanla bağlı olaraq səhnə sənətinə çevrilmişdir. Rəqs də incəsənətin ayrılmaz və əsas növlərindən biri olaraq insanlara zövq bəxş edir. İncəsənətin janrlar silsiləsi bütöv bir orqanizm olaraq təfəkkür, düşüncə maraqlarına və zövq incəliklərinə xidmət edir. Cəsarətlə deyə bilərik ki, incəsənətin janrları arasında rəqs sənətimizin öz imzası və möhürü var.

Rəqslərdəki hərəkətlər insanın daxili ehtirasının ifadə vasitəsidir. Təbiətdə olan hadisələrin – səsin, rənglərin, işığın insan qəlbində əks-sədasi var. Bütün bu hadisələr, dünyanın nizamı, tufanlar, qasırğalar, zamanın amansızlığı, bununla belə təbiətin gözəllikləri, Ayın nuru, Günəşin işığı, Allahın insanlara bəxş etdiyi incəsənətdə və onun ayrılmaz bir hissəsi olan rəqslərdə öz inikasını tapır. Bu qədim sənətdə insanların yaranışdan başlayaraq təbiət hadisələrinə, dünyanın mövcudluğuna, insanlığa, dövrə, zamana, həyata münasibəti və yaşamaq uğrunda mübarizəsi öz əksini tapmışdır.

Yaşı minillərlə ölçülən “Yallı” oyunları ayin olub “Al ruhu” şərəfinə təşkil olunan bir mərasim rəqsi kimi mövcud olmuşdur. Bunlar Novruz bayramı və digər kütləvi şənliklər zamanı təşkil olunan Al-Yal ilə eyni kökdən törəmədir. İlk öncə “Al” sözünə diqqət edək. Bu kəlmə türk mifologiyasında bir çox mənə daşıyaraq təşəkkül tapmışdır. Türk tədqiqatçısı Cəlal Beydili “Türk mifoloji ansiklopedik sözlüyü”ndə bu barədə ətraflı təfəsilat verərək, adı çəkilən kəlmənin əski türklərin inamına görə bir ruh olub “Al” adlanması, “Ocaq” və “Atəş Tanrısı” mənasında olduğunu qeyd edir. “Al” sözü saka türklərində “Atəş Ruhü” anlamındadır. İzləri qədim şumerlərdə belə rast gəlinən “Al Ruhü” və “Al” sözü və bu kökdən törəyən kəlmələr fərqli anlamları ilə (məsələn, Albastı, Almaş, Almaz) türk dillərindən Qafqaz xalqlarının bir çoxunun dilinə keçmişdir [1]. Başqa bir türk tədqiqatçı alimi Bahəddin Oğal “Türk Mifoloji” kitabının II cildində “alqış” sözünün türklərdə “tebrik və kutlama mərasimi” ifadə etdiyini bildirmişdir [2].

Məşhur Türk alimi Ə.Gölpınarlı “Hal” haqqında belə qeydlər verir: “Hal, lüğətdə keçmiş zamanın sonu, gələcək zamanın ilkidir; yəni içində olduğumuz zamandır. Təsəvvüfdə termin olaraq, salikə bir nəşə, bir sıxıntı, yaxud da bir səs, bir nəğmə vasitəsilə meydana gələn mənəvi bir zövq mənasındadır; fəqət bu, istəyərək, dinləyərək olmaz, özlüyündən olur və bu zövq, nəşə, sıxıntı cazibə halında salikə, sufilərə görə bəzi sirlər açılır. Hal gəlib keçər; salikə mal olur, salik o halı özünə mal edərsə, “məqam” adını alır [18].

Əcdadlarımızın çox sevmiş olduğu hamı, qoruyucu “Al ruhu” təsadüfə deyil ki, qırmızı rəngi, od və günəş rəngini təmsil edirdi. Qırmızı rəng “Al ruhu”nun simvolik işarəsi idi. Ulu babalarımız “Al ruhu”nu doğma yurdumuzun hərərətli, isti təbiətindən almışlar, Günəşin, odun, müqəddəs ocaqların ecəzkar qüdrətindən yaratmışlar. Qədim Azərbaycanda “Al ruhu”nun qüdrəti həm həyati məsələlərdə (evlənmək, dünyaya övlad gətirmək, bayram şənlikləri və s.) həm də axirət dünyası ilə bağlı olan ayinlərdə geniş şəkildə təbliğ edilirdi.

İncəsənətimizdə musiqi və rəqs sənəti nümunələri zaman keçdikcə qədim ruhlarla və onların rənglərilə bağlı animistik səciyyəsinə və dini mahiyyətini itirmişdir. Düzdür, XX əsrin I yarısından sonrakı zamana adlayan, sırf bədii keyfiyyətlərlə dolu olan, animistik səciyyə daşımayan “İnnabi”, “Dərçini”, “Çəhrayı”, “Məxməri” adlı rəqs havalarımız olub. Bu rəqs havaları çox qədimdə yaranmasa da animistik təsir altında “Al ruhu”nun qırmızı rənginin çalarlarına həsr edilib. Qeyd etmək lazımdır ki, xalq hələ yaxın keçmişə qədər “Al ruhu” ilə əlaqədar olan “Qızıl gül” və “Lalə” rəqslərinin sehrkar-himayəedici qüvvəsinə inanırdı. Toylarda gəlin bu rəqs havaları ilə müşayiət edilirdi ki, gözə gəlməsin, nəzər dəyməsin, bədxah ruhlardan qoruna bilsin [5, s. 44-46].

Qədim rəqs sənətinin bir qolu ekstaz rəqsləridir. Ekstaz, ecəz, özünü unutmaq burada ən əsas xüsusiyyət daşıyır. Həmin rəqslərin icraçıları sufi dərvişlər idi. Bu rəqslər sufiləri daha çox məşğul edir və ürfan əhli olaraq onların dini ayin vasitələrinə çevrilirdi. Orta əsrlərdə bütün türk dünyasında təsəvvüf və ürfana aid rəqslər olub. Bu rəqslər çoxəsrlik Türk mədəniyyətinin çox dəyərli bir hissəsidir. Bundan əlavə İslam mədəniyyətinə xas olan təsəvvüf qaynaqları vardır. Xoreoqraflar ekstaz rəqsini hazırladıqda təsəvvüf və ürfan elmi ilə tanış olmalı, qaynaqları öyrənməli, dini alimlərlə

fikir mübadiləsi aparmalıdırlar. Bu da bir daha mədəniyyət tariximizin araşdırılması və bəzi nümunələrin üzə çıxarılmasına xidmət edəcək.

“Yallı” (Halay) türk və altay mədəniyyətində mərasim rəqsidir. Kökləri miladdan əvvəlki dövrlərə gedib çıxan oyundur. Həyatın enerjisini, dövrü, həmrəyliyi, hərəkəti, dayanıb yenə davam etməyi və ritmi ehtiva edir. “Al-Hal” sözcüliyünün odla, yəni həyat enerjisi ilə bağlı olması bu oyuna verilən əhəmiyyəti göstərir. Qobustan adlı bölgədə qayalara çəkilən, qədim çağlara aid şəkillərdə bu oyunun təsvir edildiyi nəzəri cəlb etməkdədir. Yakutlar bu rəqsə “Ohokay” deyirlər.

Midiyalılar arasında “Yallı” rəqsi incəsənətin ayrıca bir sahəsinə çevrilmişdi. Midiya ərazisində aşkar edilən və azı 4 min illik tarixi olan bir sıra materiallar bu cəhətdən daha xarakterikdir. Boyalı qablar üzərində kişilərlə yanaşı, qadınların da rəqs etdikləri tamamilə aydın görünür. Burada tək və kollektiv rəqs təsvirləri var.

“Yallı” yaranışdan bu günə kimi xalqımızın yaşam tərzini, adət-ənənəsini, mübarizəsini, cəsurluğunu, qorxmazlığını, dönməzliyini, güc və birliyini nümayiş etdirir. Bu həmrəylik və əzəmət rəmzidir. Qədim türk tayfalarının mərasim rəqsi olaraq özündə qəhrəmanlıq motivləri ilə yanaşı tayfaların əhvali-ruhiyyəsini, qeyd etdiyimiz kimi, güc-qüvvət və birliyini əks etdirir. Araşdırmalar nəticəsində məlum olmuşdur ki, mərasimi rəqs təsvirləri arxeoloji abidələrdə obrazlı rəsmlərlə səciyyələnib. Bu təsvirlər əsasən müxtəlif naxış və süjetlərdən ibarətdir. Eyni zamanda qədim tayfaların həyat məqsədlərinə, mənəvi tələblərinə, dünya görüşlərinə və dini inanclara xidmət edib. Kütləvi xalq rəqsləri olan “Yallı”nın təsvirləri Qobustan qayalarında, Gəmiqayada, qədim xalçalarımız üzərində təsvir olunur.

“Yallı” sözünün arxaik sinonimlərindən biri “Çöppü”dür. “Çöppü” sözünə Orta əsr Azərbaycan şairi Qətran Təbrizinin (1012-1088) “Divan”ındakı beytlərin birində rast gəlinir. Beytin izahından “Çöppü” sözünün yallıbənzər dəstə ilə oyun olduğu məlum olur. Deməli, Qobustan qayalarındakı qayaüstü rəsmlərə, təsvirlərdəki rəqslərə bənzər “Çöppü” adlı kütləvi oyun Q.Təbrizinin yaşadığı XI əsrdə mövcud imiş.

“Yallı” rəqs sənətinin ilkin formasıdır. “Yallı”nın müxtəlif növləri və adları vardır. “Qol yallısı” (Yol yallısı da adlanır), “Uçayaq yallı”, “Şəki yallısı”, “Naxçıvan yallısı”, “Şərur yallısı”, “Köçəri”, “Tənzərə” və ümumiyyətlə xeyli sayda yallılar mövcuddur. Son dövrlərə qədər onlardan 20-i gəlib çatıb, qorunub və istifadə olunur. Aşıq sənətində “Qol yallısı” musiqi nümunəsinə rast gəlirik. “Yallı”lara türklər “Yelli” deyirdilər. Azərbaycanın bəzi bölgələrində isə “Ləlli” deyirdilər [10, s.11]. Araz çayının sağ və sol sahil əraziləri Arazbar adlanırdı. Bu ərazidə yaşayan tayfaların qədimdə oynadıqları “Araz” yallı rəqsləri vardı. Onların geyindiği geyim növü çəpgən, arazbar adlanırdı.

Kişilərin ayrıca, qadınların da ayrıca “Yallı” rəqsləri olmuşdu. Həmçinin kişilər və qadınların birlikdə oynadıqları “Yallı”ya da yer verilib. Bunlar müxtəlif bölgələrin adətində uyğun olaraq yerinə yetirilərdi. Məsələn, bu rəqsdə “yallıbaşı” təyin edilmiş kişinin əlindən tutub rəqsə qoşulan birinci qadın ona yad deyil, yəni mütləq mənada məhrəm olan şəxsdir, nişanlısı, həyat yoldaşı, qızı, bacısı və ya anasıdır. Üçüncü əl, qol tutub yallı gedən də qadındır. Deməli, ikinci və üçüncü əl-ələ tutub rəqs oynayanlar qadınlardır. Dördüncü kişidir. Onun sağında və solundakı ona məhrəmdirilər. Yəni

nişanlısı, ömür-gün yoldaşı, qızı və ya ana-bacısıdır. Deməli, “Yallı”ya qoşulub rəqs edənlərin düzülüşü bu qaydada olmuşdur. Həmin qayda son dövrlərə qədər belə davam etmişdir. Xalqımız İslama qədər və İslamın bərqərar olmasından üzü bəri bu əxlaq qaydalarına, məhrəm, naməhrəm məsələlərində riayət ediblər. Əfrasiyab Bədəlbəyli “Yallı” rəqsi barədə yazır: “Çox intişar edən “Yallı” forması bütün bir elin, bir obanın kollektiv surətdə öz sevinc duyğularını, bacarıq və istedadını təmsil edən əzəmətli bir yaradıcılığın parlaq təzahürüdür” [3].

İndiyə qədər mövcud olmuş yallıların melodiyları hamısı bizə gəlib çatmamışdır. Onlara aid olan əksər havalar unudulub. Bu melodiyların müəyyən qədərini toplayıb nota köçürərək musiqiçilərin, xoreoqrafların, sənətşünasların ixtiyarına verən musiqi tədqiqatçısı Bayram Hüseynlinin (1923-1992) “Azərbaycan xalq rəqs melodiyları” məcmuəsi dəyərli vəsait sayıla bilər [17].

“Yallı” çeviklik, cəldlik, mətanət və zəhmət tələb edir və xalqın kütləvi oyunlarından sayılır. Yallılar oyun və rəqs tipli olur. Oyun tipli yallılar zarafat, yarışma xüsusiyyəti ilə seçilir. Rəqs tipli yallılar isə ifa edilir və burada rəqs elementlərindən və hərəkətlərdən istifadə olunur.

Adətən rəqs tipli yallını üç qrup – kişi, qadın və qarışıq uşaq qrupları ifa edir. Bu qrupların hər birinin aparıcısı, yallıbaşısı olur ki, o da əlində dəsmal və ya çubuq olaraq öz dəstəsini istiqamətləndirir. Bütün qruplar adətən dairə üzrə hərəkət edir. İştirakçılar və tamaşaçılar birlikdə mahnı oxuyurlar. Lakin əksər yallılarda zurnaçı dəstəsi müşayiət edir. Zurna və nağaranın möhtəşəm səsi rəqsin əzəməti, qüdrəti və emosiyasını daha da artırır. Vaxtilə Şərurda yallı oynayan qrupların 80-100 nəfər ifaçısı olurdu.

Yallılar templərinə görə ağır və cəld olaraq iki yerə bölünür. Ağır ritm ölçülərində olan yallılar “sındırıcı” adlanır və təmkinlə, vüqarla, məğrur ifa olunur. Hər iki tempdə olan yallılarda hərəkətlərin sxemi, vəziyyəti eynidir. Adətən yallılarda rəqsin birinci hissəsi asta və bir-iki dairə oynanılır. Sonra isə yallıbaşının işarəsi ilə daha cəld musiqi çalınır və hamı bu tempdə rəqs edir. Bəzən “Yallı” ikixətli olur. Yəni ifaçılar iki xətt üzrə düzülür və hər sıra ayrıca rəqs edir. Axırda bu dəstələrin yallıbaşıları öz aralarında yarışirlar. Onlardan hansı qalib gəlsə, onun dəstəsi də qələbə çalmış hesab olunur [5, s. 47-48].

Qeyd etməliyik ki, Azərbaycanda fəaliyyət göstərən bütün rəqs ansambllarının repertuarında “Yallı” rəqs quruluşları vardır. Xalq bu rəqsi bu gün də toylarında yaşadır. Xüsusilə Bakıda yaşayan Qərbi Azərbaycan türkləri və Naxçıvan əhalisinin toylarında, məclisin ən mötəbər çağında qadınli-kişili “Yallı” oynanılır.

Naxçıvan Muxtar Respublikasının rayon və kəndlərində xalqımızın keçmiş, tarixi ilə bağlı bir çox qədim adət və ənənələrimiz bu gün də yaşadılır. Bu diyarın musiqi folkloru geniş, əhatəli və çoxjanrlı olaraq zəngin ənənələrə, ifadə vasitələrinə və ifaçılıq xüsusiyyətlərinə malikdir. Bu janrlardan biri bu gün də öz ritmini, ahəngini, birliyini və tərəvətini saxlayan xalq rəqsləridir. Ən qədim tarixi dövrlərdən günümüze qədər gələrək yaşayan Naxçıvan xalq rəqsləri bu regionun spesifik musiqi üslubunu və ifaçılıq ənənələrinin özündə əks etdirir. Digər tərəfdən, xalq rəqsləri etnoqrafiya, mifologiya, xalqın məişəti, əmək fəaliyyəti, həyat təzi, bayramlar və mərasimlərlə bağlı şəkildə yaranmış və yaşamışdır. Naxçıvan toylarını “Yallı”sız təsəvvür etmək çətindir. “Yallı” həm də bu yerlərin musiqi rəmzinə çevrilib. “Yallı”da əl-ələ, qol-qola tutub

coşğunluqla ünsiyyətdə olan insanlar öz ritmik hərəkətləri ilə ətrafdakılara da xoş təsir bağışlayırlar. İstər Qafqaz, Yaxın və Orta Şərq, istərsə də Avropa xalqları arasında Naxçıvan “yallıların vətəni”, “yallıların məskəni” kimi tanınır.

Naxçıvan MR-nın Şərur rayonunda yallıların 100-dən artıq növü olub. Böyük sənət adamları Şərur torpağını yallıların beşiyi adlandıırıblar. Əsrlərin sınağından çıxıb gələn, qərinələrin qaynağından süzülüb formalaşaraq düzənlənən, milli varlığımız sayılan yallılardan “Tənzərə”, “El yallısı”, “Gopu”, “Qazı-qazı”, “Hoynərə”, “Şərur yallısı”, “Köçəri”, “Dörd ayaq”, “Urfanı”, “Arazi”, “Siyaqutu”, “Xələfi”, “Qənimə”, “Nareyi”, “Qaladan-qalaya”, “Üçayaq”, “Üçaddım”, “Köçdü balaban”, “Gülümeyi”, “Hağışda”, “Zarı-zarı”, “Tello”, “Dönə yallı”, “Çolağı”, “Çınc-çınc”, “İkiayaq yallı”, “Qaleyı”, “Ləyli xanı”, “Güleynare”, “Kürdün ağırı”, “Çöp-çöpü”, “Ciran-ciran” və s. belə yallı nümunələrindəndir. 1937-ci ildə deputat kimi seçiciləri ilə görüş zamanı Şərurda olan dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli Şərur yallıları ilə bağlı belə deyib: “Yallı”nın vətəni Şərurdur, yallı Şərurda doğulub” [20].

Bəzən “Yallı”nı yala bənzədirlər. Yal yan-yana düzölmüş kiçik tərəciklərdir. “Yallı”nı oynayanlar da bir və ya iki cərgədə, bəzən də bir neçə cərgədə yan-yana düzülür. “Yal” – cərgədir, zəncir xəttidir. Türkiyədə “Yallı”ya bizim cənub bölgəmizdəki kimi “Halay” deyirlər. Bu isə özlüyündə toylarda və bayramlarda iki zurnaçı və nağaraçının müşayiəti ilə oynanan kollektiv rəqs növüdür. Zurnaçının biri solist olaraq melodiyanı ifa edir, ikinci zurnaçı isə müşayiətçidir, yəni dəm (züy) tutur. Bəzən “Yallı”da bir zurnaçı və bir nağaraçalan olur. “Halay”da ifaçıların sayı 10-15 nəfərdən 80-100 nəfərədək ola bilər. “Halay” zamanı əl-ələ tutmuş kişi, yaxud qadınlardan ibarət dəstələr düzəldilir. Halayda da dəstənin başında duran rəqqasın əlində dəsmal və yaxud çubuq olur. Axırdakı isə “ayaqçı” adlanır.

Azərbaycanın digər bölgələrində yayılmış yallılar: “Üçayaq”, “Üç addım”, “Qobustanı”, “Herati”, “Köçdü balaban”, “Uzundərə”, “Almalı”, “Can lələ”, “El yallısı”, “İti yallı”, “Qazax yallısı”. Uzaq keçmişdə Qarapapaqların 120 yallısı olub. Güney Azərbaycanın Urmiya əyalətinin Sulduz mahalında yaşayan Qarapapaq türklərinin çoxsaylı yallıları vardı. Ağsaqqallar və ağbircəklərin söylədiklərinə əsasən məlum olur ki, ilin bütün günlərinə görə onların yallı hərəkətləri varmış. İrəvandan Sulduza köçən qarapapaqlar yallılarını unutmamış və bu günə qədər yaşatmışlar. Məsələn, “İrəvan yallısı”, “Üçayaq yallı”, “Royna”, “Dolan”, “Tovlama”, “Həlibban”, “Qaraxan” və s. nümunə çəkkə bilərik. Bunların arasında sözlə oxunub oynanılanları da mövcuddur. Bu yallıların biri belə sözlərlə başlanır:

İrəvan yollarında,
İpliyəm kollarımda

İzahı belədir, yəni, İrəvandan köçürülərkən, heç istəmərdim oradan ayrı düşəm, odur ki, yollarda kollara ilişə-ilişə gəlib bura çıxmışam. Paltarlarım, canım kol-kosa ilişərək ipliyə dönüb. Qarapapaq tərəkəmələri yerlərini dəyişərkən heyvanları da getdikləri yerə aparır, bu zaman qoyunların yunu kol-kosa ilişə-ilişə gedir. Axı qoyunların yunundan iplik də hazırlanır. Heyvandarlıq, xüsusilə qoyunçuluq tərəkəmə türklərinin əsas məşğuliyyəti və sərəvətidir. Qarapapaq türkləri harada mövcuddursa, orada da onların

heyvandarlıq, bu sahədə hazırladıqları çoxçeşidli ərzaq, mətbəx, əkinçilik, toxuculuq mədəniyyəti, bundan əlavə geyim, rəqs, aşıq-ozan, saz-söz sənəti də yaşayır.

Kütləvi qadın yallıları “Halay”, “Haxışda” və “Gülmeyi” son dövrlərə qədər geniş yayılmış rəqlər idi. Bir qayda olaraq ya əmək şəraitinə uyğunlaşmaq üçün və ya adət-ənənəyə əməl etmək naminə nəğmələrin bir qismi kollektiv şəkildə oxunmuşdur. Şübhəsiz ki, əl-ələ (qol-qola) tutub, rəqs edə-edə oxumaq birlikdə olmaq zərurətindən, hamının birgə çıxış etmək, eyni rəqsə qoşulmaq arzusundan, eyni ritmə daxil olmaq tələbindən irəli gəlmişdir.

Türklərin qaraman tayfalarının “Yallı”ları da möhtəşəmliyi ilə seçilir. Qaraman yallılarında kişilər öndə, qadınlar onlardan sonra dayanırlar. İki kişi əlində qılınc ortada rəqs edir. Bu “Yallı”nı kişilər oxuyur. Burada davulun ritm ölçüləri ilə, saylarla rəqs edilir.

Bir sıra xalqlarda, məsələn türk, kürd, rumın, fin-eston və başqalarında olduğu kimi, Azərbaycanda da ta qədimdən əl-ələ tutub rəqs etmək, dəstə (kollektiv) şəkildə oxumaq ənənəsinin olduğu artıq hər kəsə məlumdur. Bunu biz “Yallı” rəqsində, “Halay” rəqs mahnılarında və s. görürük [4, s. 3]. Hazırda “Halay” və başqa mərasim mahnıları xalqın ən qiymətli irsi kimi qorunub saxlanılmaqdadır. Bəzi mütəxəssislər bu mahnıların məhdud zonalara məxsus olduğunu iddia edirlər. Lakin halay üslubunda oxunan mahnılara respublikamızın müxtəlif guşələrində (Balakən, Zaqatala, Qarabağ, Naxçıvan və b. yerlərdə) təsadüf olunması göstərir ki, onlar vahid mərasimlə bağlı olmuş və vahid silsilə təşkil etmişdir.

XX əsrin 80-ci illərinin sonlarına, yəni, erməni qəsbkarlarının vətənimizin Qarabağ və onun ətraf bölgələrində törətdiyi müharibə nəticəsində yaranmış qaçqınlıq, köçkünlük dövrünə qədər halay qisminə olan mahnılar Qarabağda, Ağdam, Ağdaş və digər rayonlarda da (toyun qızköçürmə mərhələsi istisna olmaqla) oxunurdu. “Halay” mahnılarının mətni əsasən bayatılardan ibarət olur. Bayatılarda Şamaxı, Şirvan, Gəncə, Qarabağ, Salyan, Lənkəran, Təbriz, Ərdəbil və digər şəhər adlarının çəkilməsi bu mahnıların Azərbaycanın müxtəlif şəhərləri ilə əlaqəsini açıq şəkildə göstərir.

Qardaşım Gəncədədir,
Atlari yoncadadır.

və ya:

Lənkəranda işim var,
Zərgərdə gümüşüm var.

və yaxud da:

Gəzdim bütün Şamaxını,
De, sən kimiyar hanı?
və ya ki:
Gəzdim Şirvan, Şamaxı,
Bir yar tapım səninçün.

Doğma elim Şamaxı,
Burda yar tapdım, axı.

Bayram edir Ərdəbil,
Çalınır zurna, təbil.

Qonaq gəlin Təbrizə,
Yığışaq evimizə.

Gəlib çatdıq Salyana,
Dara zülfün sal yana.

“Halay” deyilişinin öz şərtləri var ki, ona əməl olunmalıdır. Şərtə görə bütün qız-gəlinlər “halay”da iştirak etməlidirlər. Məsələn:

Çəkin, halay düzülün,
Xumar gözlər süzülün,
Kim halaya gəlməsə,
Əli yardım üzülün.

El şənliklərində “Halay” zamanı dəstələr rəqs edə-edə oxuyaraq birləşir və böyüyürdü. Kütləvilik “Halay”ın xüsusiyyətlərindən biridir. Bu xüsusiyyətləri nəzərə alan tanınmış sənətsünas Bayram Hüseynli (1923-1992) 1966-cı ildə nəşr etdirdiyi kitabına “Halay rəqs mahnıları” adı vermişdir. İstər halay, istərsə də toy və başqa şənlik nəğmələrinin hamısı rəqs havaları olsa da bu növ rəqslərin özündə mahnı xüsusiyyətləri nəzəri cəlb edir. Hətta xalis qadın rəqslərində də (“Gəndə dur”, “Ay qız, heyranın ollam”, “Çay rəqsi” və s.) mahnı mətnləri vardır [9, s. 3-5].

Rəqs zamanı mahnıların oxunmasında daha bir xüsusiyyət diqqət mərkəzində durur; onların məzmununun və hansı mərasimə aid olmasının istiqamətləndirilməsində mahnı başlıqlarının (mahnı başılarının) əhəmiyyəti var. Belə ki, ifa zamanı mətnlər həmin başlıqlara uyğunlaşdırılır. Loğman Ağayev halay mahnılarını toplayıb tərtib edərək “Tükənməz bulaq” adlandırdığı kitabında göstərmişdir [9].

Respublikamızda belə mahnı-rəqsləri təbliğ edən xalq kollektivləri olmuşdur ki, Masallının “Halay” qızlar ansambli fəal nümunə olaraq göstərilə bilər. Bu ansambl Respublikamızda keçirilən bayramlarda, televiziya konsertlərində, keçmiş Sovet dövlətinin əksər böyük şəhərləri və vilayət mərkəzlərində çıxış etmiş, xarici ölkələrdə keçirilən festivalların iştirakçısı olub. “Halay” qızlar ansambli bütün çıxışlarında halay mahnılarını layiqincə təbliğ ediblər. Lənkəranın “Şənlik”, Astaranın “Bənövşə” rəqs ansambllarının repertuarını da halay mahnıları zənginləşdirir. Bu kollektivlər də vətənimizdə və onun hüduklarından kənarında festivallar və konsertlərdə çıxış edərək folklorumuzu xüsusi bacarıqla təbliğ edirlər.

2018-ci il 26 noyabr-1 dekabr tarixlərində Mavriki Respublikasının paytaxtı Port Luis şəhərində YUNESKO-nun Qeyri maddi mədəni irsin qorunması üzrə Hökumətlərarası Komitənin növbəti 13-cü sessiyasında qəbul edilən qərarla “Yallı” (Köçəri, Tənzərə) Naxçıvanın ənənəvi rəqsləri UNESKO-nun Təcili Qorunma Siyahısına daxil edilmişdir. Əlbəttə, bu çox böyük uğurdur və bizim çox qədimdən yol tutub gələn zəngin ənənələrə sahib milli rəqslərimizə verilən yüksək dəyərdir.

Sovet dövlətinin son dönəmində xəstə təxəyyülün sahibləri, erməni millətçiləri rus dilində, iri həcmli «*Армянские национальные танцы*» (Erməni milli rəqsləri) adlı kitab nəşr edərək SSRİ respublikalarına yaumuşdılar. Ermənilərin təxminən otuz nəfərə yaxın alimi - etnoqraf, tarixçi, coğrafiyaşünas, ədəbiyyatşünas, sənətsünas, bəstəkar, memar, rəssam, xoreoqraf və başqaları bu kitaba rəy verib, imza edərək bunu bəyəndiklərini, alqışladıklarını, təqdir etdiklərini bildiriblər. Halbuki, həmin kitaba daxil edilən, haqqında məlumat verilən və adları eynilə bizim dildə qeyd olunan bütün rəqslər Azərbaycan türklərinə məxsusdur. Bu baxımdan, YUNESKO-nun son qərarı milli rəqslərimizin hüquqi cəhətdən tanınması, haqqının öz yerini tapması və dünya xalqları arasında yerini tutması deməkdir. Belə halların qarşısını almaq üçün milli ənənələrimizi qoruyub daha əzmlə təbliğ etməliyik. Ümid edirik ki, bu yaxın aylarda dərs vəsaiti kimi nəşr ediləcək “Azərbaycan milli rəqsləri” adlı elmi-sənədli kitabı (müəllif Əhsən Rəhmanlı) bu sahədə aparılan tədqiqatlara gözəl əlavə material kimi xidmət edəcək.

ƏDƏBİYYAT:

1. Cəlal Beydili. Türk Mifoloji Ansiklopedik Sözlük. Ankara, Yurt Kitab yayım 2004
2. Bahəddin Oğəl. Türk Mifoloji. II cild, Basmeyi Ankara, Türk Fatih Kurumu, 1995
3. Bədəlbəyli Ə.B. İzhahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
4. Ağayev L. Tükənməz bulaq. B.: İşiq, 1986, 70 s.
5. Rzayev N. Əsrlərin səsi. B.: Azərnəşr, 1958, 80 s.
6. Dadaşzadə M. Azərbaycan xalqının orta əsr mənəvi mədəniyyəti (tarixi-ensiklopedik tədqiqat). B.: Elm, 1985, 216 s.
7. Vəli Həbibəoğlu. Qədim türklərin dünyagörüşü. B.; Qartal, 1996, 223 s.
8. Cavadov Q.S. Azərbaycanda yağış və günəş çağırma mərasimlərinə dair. Azərbaycan EA məruzələr XLI cild s.79
9. Həsənov K. Azərbaycan folklor rəqsləri. B.: İşiq, 1988, 130 s.
10. Allahverdiyev M. Azərbaycan teatri tarixi. B.: Maarif, 1978, 234 s.
11. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.:1994, 99 s.
12. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnəşr, 1993, 264 s.
13. Rzayev F.H. Gəmiqaya təsvirlərinin və toponimlərinin ümumtürk çağırışı. // AMEA Xəbərlər, Naxçıvan, Tusi, 2005, №1, s.113-122
14. Rzayev F.H. Naxçıvan əhalisinin etnogenezi tarixləri. I cild. B.: ADU-nun mətbəəsi, 2013, 529 s.
15. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. (Tərtibçilər: Ə.İsazadə və Q.Qasimov). B.: Azərbaycan SSR EA-nın nəşriyyatı, 1968, 277 s.
16. Azərbaycan xalq musiqisinin kvalifikasiyası. Azərbaycan incəsənəti XII. Bakı, 1968
17. Hüseyinli B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. B.; Azərnəşr, 1985
18. Ə.Gölpınarlı. Yüz sonuda təsvüf. İstanbul, 1992, 222 s.
19. Əliyev V. Gəmiqaya rəsmləri. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1969, 2 avqust.
20. Məmmədov M. Şərur yallısı - Naxçıvanın tacı // “Həftə içi”, 2010, 26-29 iyun. s. 5. URL: http://www.anl.az/down/meqale/hafta_ichi/2010/iyun/125790.htm

Ахсан РАХМАНЛЫ

Доктор философии по искусствоведению

Эльчин НАГИЕВ

Старший преподаватель АНК

К ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ТАНЦА

Резюме: В статье представлена подробная информация об историческом прошлом, содержании, сущности и значении изображенных на наскальных рисунках азербайджанских древних танцев. Раскрывается история создания танца «Яллы», этапы его формирования и широкого распространения в различных провинциях Азербайджана, особенно в Нахчыванской, Шарурской, Иреванской, Карабахской и Южных регионах.

Ключевые слова: танец “Яллы”, “Ал-хал”, Гобустанские скалы, рисунки Гемигая, Нахчиван, Шарурское яллы

Ahsan RAHMANLI

PhD in Art

Elchin NAGHIYEV

Senior lecturer of ANC

A VIEW TO AZERBAIJAN'S DANCE HISTORY

Summary: The article gives us extensive information about the history, content, essence and value of Azerbaijani ancient dances in rock drawings. Here we speak about the creation of "Yalli", the explanation of its name, the formation through stages, to carry different names by separate into species like mass dances and in various provinces of Azerbaijan, particularly in the Nakhchivan, Sharur, Irevan, Garabagh and Southern regions. The article also notes that UNESCO values Azerbaijani ancient national dances.

Keywords: "Yalli", "Choppu", "Al-Hal", dance, Gobustan rocks, Gamigaya drawings, Nakhchivan, Sharur yalli

Rəyçilər: filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Fərahim Sadiqov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Səadət Təhmurazqızı

Bayram HACIZADƏ

Əməkdar incəsənət xadimi,

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Email: azercatoon@gmail.com

“MOLLA NƏSRƏDDİN” MƏCMUƏSİNİN TƏBRİZ DÖVRÜ (1921-ci il)

***Xülasə:** Məqalə bütün müsəlman Şərqiində ilk satirik jurnal kimi tanınmış “Molla Nəsrəddin” məcmuəsinin Təbriz dövründən – onun nəşrinin Yaxın Şərq və İranın mədəni həyatında mühüm hadisəyə çevrilməsindən bəhs edir. “Molla Nəsrəddin”in İran satirik qrafikası və satirik mətbuatının formalaşmasında və karikaturanın müstəqil janr kimi tanınmasında oynadığı rolu işıqlandıran bu məqalədə müəllif Azərbaycanlı rəssam Seyid Əli Behzadın 1921-ci ildə jurnal üçün işləyib hazırladığı – özündə istehza, acı gülüş, tənə və tənqid daşıyan müxtəlif mövzulu karikaturalarını geniş təhlil edir.*

***Açar sözlər:** “Molla Nəsrəddin” jurnalı, Təbriz dövrü, karikatura, satirik rəsm, mətbuat*

İnqilablar, çevrilişlər, müharibələr dövrü olan XX əsrin əvvəllərində yaranmış mürəkkəb siyasi şərait, cəmiyyətdəki ziddiyyətlər, sosial problemlər satirik mətbuata da öz təsirini göstərirdi. Baş verən siyasi burulğanlar, çevrilişlər, hakimiyyət böhranının yaratdığı çətinliklər mətbuatın işini əngəlləyir, satirik jurnallar bir-birinin ardınca fəaliyyətini dayandırır dılar. Belə bir mürəkkəb şəraitdə çap işləri üçün vəsait, mətbəə, hətta kağız tapmaq gündən-günə çətinləşirdi. 1920-1921-ci illərdə Bakıda demək olar ki, heç bir satirik jurnal nəşr olunmurdu. C.Məmmədquluzadənin redaktoru olduğu “Molla Nəsrəddin” məcmuəsinin fəaliyyəti isə hələ 1917-ci ildə dayandırılmışdı. Jurnalın redaktorlarından biri olmuş Ə.Qəmküsarın dediyi kimi, “Biz “Molla Nəsrəddin”i qapamaq fikrində deyilik və bu fikirdə də olmayacağıq, jurnalın müvəqqəti dayandırılmasına ancaq indiki namüsaid vaxtlar bəisdir” [2, s. 191]. Həqiqətən də çox namüsaid bir dövr idi. Buna baxmayaraq, C.Məmmədquluzadə “Molla Nəsrəddin”in nəşrinin bərpası istiqamətində durmadan çalışır, müxtəlif görüşlər keçirir, vəsait və maliyyə dəstəyi axtarışlarını davam etdirirdi.

1917-ci ildə “Molla Nəsrəddin” jurnalı fəaliyyətini dayandırdıqdan sonra C.Məmmədquluzadə öz ailəsi ilə birlikdə Tiflisdən Ağdamın Kəhrizli kəndinə köçmüş, 1918-1920-ci illərdə orada yaşamışdır. Kəhrizlidə yaşamasına baxmayaraq o, “Molla Nəsrəddin”in əməkdaşları ilə sıx əlaqə saxlamış, jurnalın nəşrinin yenidən bərpa olunması istiqamətində çalışmış, ədəbi yaradıcılığını davam etdirmişdir. Jurnalın nəşrini Təbrizdə bərpa etmək arzusu ilə C.Məmmədquluzadə 1920-ci ildə ailəsi ilə İrana köçmüşdü. Mirzə Cəlilin Cənubi Azərbaycana – Təbrizə köçməsi Şimali Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulmasının ilk aylarına təsadüf etmişdi. Bu səfər bir tərəfdən C.Məmmədquluzadənin həmin dövrdə keçirdiyi tərəddüdlərin nəticəsi idisə, digər tərəfdən onun Cənubi Azərbaycanda milli azadlıq hərəkatına uzun illər bağlı olması ilə izah edilə bilər. “Məlumdur ki, “Molla Nəsrəddin” jurnalı bütün fəaliyyəti boyu Səttərxan hərəkatının qələbəsi uğrunda yorulmadan mübarizə aparmış, xalq hərəkatını

dəstəkləmişdi. 1917-ci ildə jurnal Cənubi Azərbaycan demokratlarının mübarizəsinə yaxından yardım göstərmiş, Şeyx Məhəmməd Xiyabani hərəkatının qələbəsi üçün əlindən gələni əsirgəməmişdir (C.Məmmədquluzadənin qardaşı Mirzə Ələkbər Məmmədquluzadə Səttar xan hərəkatının fəal üzvlərindən biri olmuş, Şeyx Məhəmməd Xiyabaniyə yaxından köməklik göstərmişdir)” [1, s. 210].

C.Məmmədquluzadənin Təbrizə gəlməsi demokratlar və tərəqqipərvər insanlar arasında böyük sevincə səbəb olmuşdu. Mirzə Cəlil İranda, xüsusən də Təbrizdə olduqca böyük nüfuzu var idi. Həmidə xanımın xatirələrində C.Məmmədquluzadənin yanına hər gün yüzlərcə təbrizlinin gəlməsi, insanların ona hörmət və ehtiramla yanaşması haqqında çox dəyərli yazılar var. C.Məmmədquluzadə Təbrizə köçdüyü gündən “Molla Nəsrəddin” jurnalının nəşri ilə bağlı hazırlıqlar aparmış, bu istiqamətdə müxtəlif insanlarla bir sıra görüşlər keçirmişdir. Şəhər valisi və onun müşavirlərinin jurnalı ancaq fars dilində buraxmaq haqqında təklifinə Mirzə Cəlil belə cavab vermişdi: “Mən, “Molla Nəsrəddin” jurnalını 15 il əvvəl Azərbaycan dilində nəşr etdirmişəm. Qafqaz Azərbaycanında olduğu kimi, İran Azərbaycanında da ancaq azərbaycanlılar yaşayırlar. Burada yalnız ayrı-ayrı savadlı adamlar fars dilində danışırlar. Mən, “Molla Nəsrəddin” jurnalını onlar üçün deyil, xalq kütlələri üçün buraxıram. O şeyə ki, mənə hətta rus hökuməti icazə verirdi, siz icazə vermirsiniz” [5, s. 120; 2, s. 215].

Jurnalın nəşrinin əngəllənməsində inqilabçılara qarşı barışmaz və sərt mövqeyi ilə seçilən şəhər valisi Müxbirüssəltənənin də “xidmət”ləri az olmamışdır. Müxbirüssəltənənin azadlıq hərəkatına qarşı amansızlığı, qəddarlığı və ikiüzlü siyasəti C.Məmmədquluzadəyə çoxdan məlum idi. “Molla Nəsrəddin” jurnalının hələ 1910-cu ilin 24-cü nömrəsində dərc edilmiş “Şəxsi-əvvəli-Azərbaycan” adlı karikaturada Müxbirüssəltənə çox gülünc vəziyyətdə təsvir olunmuşdu.

Belə mürəkkəb bir şəraitdə, hədə-qorxu altında yaşayan, demək olar ki, hər gün real təhlükə ilə üzləşən C.Məmmədquluzadə bütün bu çətinliklərə və təzyiqlərə baxmayaraq, ruhdan düşmür, jurnalın nəşr olunması xahişi ilə hakim dairələrə davamlı olaraq müraciət edirdi. Uzun süründürməçilikdən sonra jurnalın nəşrinə baş məqalələri fars dilində buraxmaq şərti ilə icazə verilmişdi. Çox çətinliklə əldə olunmuş bu razılıqdan sonra litoqrafiya, mətbəə, kağız, təcrübəli rəssam və başqa məsələlər ortaya çıxmışdı. Qeyd etmək lazımdır ki, o illər Təbrizdə cəmi 100 tirajla yalnız bir hökumət qəzeti var idi. O da fars dilində nəşr edilirdi. Litoqrafiya və mətbəə bərhad vəziyyətdə idi.

“Molla Nəsrəddin”in nəşrinə icazə verildikdən sonra C.Məmmədquluzadə azərbaycanlı rəssam Seyid Əli Behzadı jurnala əməkdaşlığa dəvət edir. Nəhayət, 1921-ci ilin fevral ayının 7-də Təbrizdə “Molla Nəsrəddin” satirik jurnalının ilk nömrəsi işıq üzünə görünür. Təəssüf hissi ilə demək lazımdır ki, jurnal ilk nömrəsi çapdan çıxandan dərhal sonra bağlanır və onun rəsmi olaraq bağlandığı barədə Müxbirüssəltənənin imzaladığı əmr C.Məmmədquluzadəyə təqdim olunur. “Molla Nəsrəddin”in bağlanması hakimiyyət orqanları, şəhərin varlı insanları və əlbəttə, ruhanilər “güc”lərini əsirgəməmişdilər. Dindarlar, ruhanilər jurnalı nüfuzdan salmağa çalışır, hətta xüsusi fitvalar çap etdirərək onun baş redaktoru C.Məmmədquluzadəni kafir adlandırır, ölümə hədələyirdilər. Bunu Təbrizdə təxminən həmin aylarda ruhanilərin verdiyi fitva da təsdiq edir. Həmin fitvanı bəziləri 1921-ci ilə deyil, 1906 və ya 1908-ci ilə aid edirlər. Lakin

fitvanın bir bəndində jurnalın Təbriz nömrələrinə işarə olunduğunu nəzərə alaraq, onun məhz 1921-ci ilə aid olduğunu demək olar (1921-ci ildə verilmiş bu fitvanın əsl 1946-cı ildə Cənubi Azərbaycanda tapılmışdır). Fitvada deyilir: “Bəzi idarə düzəldib ruznamə nəşr edən şəxslərdən naxçıvanlı Mirzə Cəlili göstərmək olar ki, “Molla Nəsrəddin”in müdiridir. Öz yazılarında rişxənd edərək, məscidə getməyi xalqa mən edir, moizəyə qulaq asmağın zərərini isbat edir. Deyir ki, məsciddə görüb və eşitdiklərini, ruznamələrdə də görüb və eşidərsən, hansı ki, ruznamələrdə üləməyə söyüşdən başqa bir şey yoxdur. Başdan ayağa qeybət, nağıl və ləğviyyətdən ibarətdir. Vaizin və məscid əhlinin surətini pis şəkildə çəkirlər. Arvadların yaşınmaları haqqındakı hicab ayəsini lağa qoyurlar. İstəyirlər ki, müsəlman qadınları da kafər qadınları kimi hicabsız gəzsinlər və onlar eyliyəni eyləsinlər. ... Aya! Belə bir jurnala pul verib almaq, onu oxumaq və onu oxuyana qulaq asmaq necə olar” [2, s. 219].

Fars dilində yazılmış həmin fitvanın dörd tərəfindən ruhanilər öz xətləri ilə jurnal haqqında fikirlərini yazıb, möhürlərini vurmuşlar. Məsələn, məşhur ruhani Məhəmməd Qasım Ordubadi yazır: “Bu cür ruznamələri yazan və tabe olan adamlar aşkar kafirdirlər, ona pul vermək, almaq İbn-Ziyadə kömək etməkdən bətərdir. Onu oxumaq, qulaq asmaq haramdır” [2, s. 220]. Qeyd etmək lazımdır ki, “Molla Nəsrəddin” haqqında Azərbaycan, Orta Asiya və Şərqi ölkələrində də ruhanilər dəfələrlə belə fitvalar vermişlər. Bu haqda da jurnalın 1906-1917-ci il nömrələrində dəfələrlə məlumat verilmişdir.

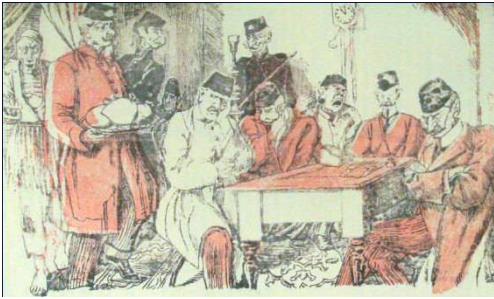
Jurnalın nəşri dayandırıldıqdan sonra ikinci nömrəyə yenidən icazə almaq üçün C.Məmmədquluzadə və Təbrizin qabaqcıl insanları böyük əmək sərf etmişlər. Jurnalın oxucuları, maarifpərvər insanlar ölkənin hər tərəfindən kütləvi şəkildə “Molla Nəsrəddin”in nəşrinin davam etdirilməsini tələb edirdilər. 1921-ci ilin fevral ayında C.Məmmədquluzadə Təbrizin tanınmış simalarından biri olmuş ictimai xadim Hacı Əli Şəbüstəri və sonralar Rza şahın hakimiyyəti dövründə öldürülmüş Möhsün xan Sərtib ilə birlikdə Müxbirüssəltənənin yanına getmiş, ondan jurnalın yenidən nəşr olunmasına icazə verilməsini xahiş etmişlər. Jurnalın nəşrinə fevralın 14-də icazə verilsə də, ikinci nömrə yalnız fevralın 25-də çapdan çıxmışdır. Həmin nömrədə də çap olunmuş bütün karikaturaların müəllifi Seyid Əli Behzad olmuşdur.

C.Məmmədquluzadənin həyat yoldaşı Həmidə xanım xatirələrində Behzad haqqında belə yazır: “O, İstanbulda təhsil almış, bir müddət İran şahının sarayında rəssam kimi çalışmışdır. Behzad təxəllüslü bu rəssamın adı Seyid Məhəmməd Əli idi. Jurnalın Təbriz nömrələrindəki karikaturaların altında isə biz bir neçə fərqli imza oxuyuruq: “Behzad”, “Seyid Əli Müsəvvirzadə”, “Müsəvvirzadə Seyid Əli Behzadi”. Şübhə yoxdur ki, bu imzaların hamısı bir rəssama – Seyid Əli Behzada aiddir [4, s. 6].

Təəccüblüdür ki, Cənubi Azərbaycan alimi Məmmədəli Tərbiyyətin “Daneşmendane Azərbaycan” ensiklopedik lüğətində Seyid Əli Behzadın adı yoxdur. M.Tərbiyyətin Təbrizdə nəşr olunmuş məcmuələr sırasında “Molla Nəsrəddin”i göstərsə də, onun rəssamı haqqında məlumat vermir [8, s. 20]. Təəssüflə demək lazımdır ki, bu peşəkar rəssam haqqında, onun sonrakı yaradıcılığı və fəaliyyəti haqqında bizdə heç bir məlumat yoxdur. Lakin Seyid Əli Behzadın jurnalda dərc olunmuş karikaturalarının tədqiqi onu deməyə əsas verir ki, Azərbaycan satirik mətbuatı və satirik qrafikasının inkişaf

finda əməyi olmuş bu peşəkar rəssamın yaradıcılığı, onun bədii irsi daha dərinədən öyrənilməyə layiqdir.

Seyid Əli Behzadın “Molla Nəsrəddin” jurnalı üçün işləyib hazırladığı rəsmlərdən görünür ki, o, yerli tipləri sərrast çəkərək, çoxfiqurlu kompozisiyalarda süjet aydınlığına asanlıqla nail ola bilmişdir. Karikaturalarında ştrixləmədən məharətlə istifadə edən Behzad bəzən İ.Rotterin üslubuna yaxınlaşır. Lakin onun öz dəst-xətti, öz üslubu asanlıqla duyulur. Rəssamın karikaturalarının rəngi çox şerti və sönükdür. Bunu, litoqrafiya problemi kimi qiymətləndirmək olar. Bütün bunlara baxmayaraq, rəssamın jurnalın səhifələrində dərc olunmuş hər bir karikaturası öz sənət kamilliyi ilə seçilir. Bir sözlə, Seyid Əli Behzadın Təbrizdə nəşr edilmiş “Molla Nəsrəddin” jurnalı ilə əməkdaşlığı Azərbaycan milli rəssamlıq tarixinin qiymətli səhifələrindən biridir [6, s. 20].



Şəkil 1. Bikarxaneyi-dövlətiyi-bazari-Şəfi. Seyid Əli Behzad (“Molla Nəsrəddin”, 1921, № 1).

tümən tutmuş kargüzar və onun arxasında bu səhnəni dəhşətlə izləyən, bir qarın çörəyə ehtiyacı olan dilənçi təsvir olunmuşdu. O, sağ əlini uzadaraq sanki onu da unutmamağı, ona da heç olmasa çörək pulu verməyi rica edir. Bu personaj Təbriz küçələrində ac-yalavac gəzən, yoxsulluq içində yaşayan adi xalqın ümumləşdirilmiş obrazı kimi təqdim olunub (şək. 1).

Xalqın dilənçi vəziyyətində yaşaması, işsizlik, Təbriz küçələrində baş alıb gedən hərə-mərclik və bu rüsvayçılığa məhəl qoymayan məmur laqeydliyini bütün çılpıqlığı ilə əks etdirən “Təbriz bazarında” (1921, № 4), “Əzayi-bələdiyyə” (1921, № 5), “Təbriz küçələrində” (1921, № 8), aylarla məvacibini almayan müəllimlərin sıxıntılarını, hüquqlarının tapdalanmasını, mədrəsələrdə təhsilin “gülüş” doğuran vəziyyətini göstərən “Təzim edirəm sənə, ey Allahın heyvanı” (1921, № 4), “Müəllimlər baş tükünü götürüb, əba örtməlidir” (1921, № 2), “Mədrəseyi-İsgəndani” (1921, № 6), eləcə də əqidəsini tez-tez dəyişən, özünü ziyalı, xalq təəssübkeşi adlandıran, hər gün bir partiyanın qapısını döyən simasız insanların tənqidinə yönəlmiş “Tamam etiqad və imanım ilə gəlmişəm sizin firqəyə daxil olum” (1921, № 3) karikaturalarında istehza və acı gülüş birlikdə addımlayır. Bu istehza və acı gülüşü jurnalın bütün Təbriz nömrələrində aydın hiss etmək olar.

“Molla Nəsrəddin” jurnalınının Təbriz nömrələrinin əvvəlki və sonrakı dövrlərdə nəşr olunmuş nömrələrdən fərqlini M.C.Cəfərov belə izah edir: “Təbriz nömrələrindəki

ruh Tiflis və Bakıda nəşr olunmuş “Molla Nəsrəddin”ə bənzəmir. Burada gülüş ustasının dodaqları güclə tərpənir. Fövqəladə geniş bir ürəyə sahib olan Mircə Cəlil Təbriz həyatını həyəcənsiz dərk edə bilmir. Bu nömrələrdə ciddi mühakimə, qəzəb, səbirsizlik və qəlb narahatlığı hər yerdə yumor və satiraya üstün gəlir. Çünki onlar Təbrizə xitabən yazılıb” [3].

Təbriz nömrələrindəki kəskin satira, acı və ağırlı gülüşə baxmayaraq, “Molla Nəsrəddin”in nəşri Təbrizdə və bütövlükdə İranda böyük bir hadisəyə çevrilmişdi. Təbrizdə dərc olunmuş bütün nömrələr üçün əsas məqalə və felyetonları C.Məmməd-quluzadənin özü yazıb hazırlamış və əvvəllər olduğu kimi “Dəli”, “Hərdəmxəyal”, “Sarsaqqulubəy” və başqa imzalarla çap etdirmişdi. “Molla Nəsrəddin”in Təbriz dövrü adlandırılan zaman kəsiyində cəmi səkkiz nömrəsi çapdan çıxmışdı. Bu nömrələrdə 18 karikatura dərc olunmuşdu. Təbriz həyatını, azərbaycanlıların məişətini, gündəlik həyat problemlərini əks etdirən həmin rəsmlərin əksəriyyətində köhnə adətlər, nadanlıq və gerilik, dini fanatizm, mollaların, ruhanilərin gülüş doğuran “fərmayışları”, Şerq qadınının acınacaqlı vəziyyəti gündəmə gətirilmişdi. Onlar arasında “Qızı mədrəsəyə qoymursan ki, yad kişilərə məktub yazmaq öyrənsin?” (1921, №3), “Təbrizdə bəzzar dükanı” (1921, № 3), “Ey müsəlman qardaş, insanları həkimə aparıram” (1921, № 6), “Təbiyəsiz faytonçu” (1921, № 6), “Uşağa ad qoyulması” (1921, № 7) kimi karikaturalar öz kəskin satirası və acı gülüşü ilə seçilir.

Seyid Əli Behzadın yüksək peşəkarlıqla işləyib hazırladığı “Tehrandə köhnə vəzirlərin halı” karikaturasında (1921, № 5) – hər addımbaşı öz xalqını çapıb-talayan, öz cibini və qarnını güdən rüşvətxor məmurun düşdüyü vəziyyəti əks olunmuşdur. Plakat xarakteri daşıyan, tənə, tövsiyə və tərbiyə ruhunda işlənmiş bu karikaturada dövlət nazirinin vəzifədə olduğu zaman haram yolla qazandığı pulları “qaytarması” səhnəsi təsvir edilib. Yeyib-yatmaqdan yoğunlanmış, tutduğu kürsüdən istifadə edərək xalqın pullarını “Mədəyi-Şərif”indən keçirtmiş bu şişman kişinin son aqibəti bir çox dövlət məmurları üçün dərs olmalıdır.

Seyid Əli Behzadın “Molla Nəsrəddin” jurnalının 1921-ci ilin 7-ci nömrəsində dərc olunmuş, ciddi ictimai-siyasi yük daşıyan “Bu qaniçən mənim qıçıma haradan yapışib” karikaturası satirik kəsəri, mövzusunun aktuallığı və rəssam cəsarəti ilə seçilir. Karikaturanın mərkəzində təsvir olunmuş kişi fiqurunun sinəsində yazılmış “Azərbaycan” sözü qəhrəmanın Azərbaycanı təmsil etdiyini göstərir. Personajın geyimi, başındakı papağı onun Cənubi azərbaycanlı olduğuna işarə edir. Ağrıdan və dəhşətdən üz əzələləri gərilməmiş bu personaj əlindəki maqqaşla ayağına yapışmış qaniçəni (zəlini) qopartmağa çalışır. Azərbaycanın qanını soran, əl və ayaqlarından qan daman qaniçənin molla paltarında təsvir olunması karikaturanın satirasını kəskinləşdirir. Qəhrəmanın forma və üz cizgilərinin çox incə və rəvan xətlərlə işlənməsi, həcm yaradan kölgələrin xırda və sıx ştrixlərlə vurulması bu karikaturanı peşəkar rəssamın çəkdiyini bir daha təsdiq edir. Qara tuşla çəkilmiş rəsmi fonu qırmızımtıl-qəhvəyi karandaşla işlənmişdir. Dərin ideya gücünə malik olan bu karikatura həm də siyasi cəhətdən aktual bir problemi işıqlandırır. Burada rəssam özünü qaniçəndən müdafiə etməyə çalışan milli geyimli azərbaycanlı obrazı ilə əslində Azərbaycanı bir ərazi, diyar, məkan kimi, Azərbaycanlının ayağına zəli kimi yapışib, onun qanını içən həşəratı isə mövhumatın,

geriliyin simvolu kimi təsvir etmişdir. Azərbaycanın in-kişafına, Azərbaycan xalqının savadlanmasına, öz taleyini həll etmək ixtiyarını nə vaxtsa qazanacağına inanan rəssam azərbaycanlıların sağlam gələcəyinə mane olan mövhumatı bu istiqamətdə olan əsas əngəl kimi göstərmiş, “xəstəliyin” səbəbini düzgün təyin etmişdir (şək. 2).



Şəkil 2. Bu qaniçən mənim qıçıma haradan yapışib? Seyid Əli Behzad (“Molla Nəsrəddin”, 1921, № 7).

Jurnalın səhifələrində mövhumatı, köhnə adət-ənənələri, fırıldaqçı mollaların tamahını, dövlət məmurlarının, hökumət adamlarının xalqın acınacaqlı güzəranına laqeyd münasibətini tənqid, ifşa edən rəsmlərlə yanaşı, beynəlxalq aləmdə baş verən, ciddi ictimai-siyasi yük daşıyan karikaturalara da yer verilir. Bu karikaturalar sırasında “Hara gedirsən?”, “Yediklərini qaytaracaqsan”, “Türk-yunan məsələləri” karikaturaları xüsusi diqqət çəkir. Jurnalın 1921-ci ilin 8-ci nömrəsində dərc edilmiş “Türk-yunan məsələləri” karikaturası türklər və yunanlar arasında gedən müharibəyə həsr olunub.

“Molla Nəsrəddin”in Təbrizdə çapdan çıxmış nömrələrində bir neçə imzasız karikatura da vardır. Onlar Seyid Əli Behzadın rəsmlərinə nisbətən zəifdir, demək olar ki, bəsitdir. Burada ortaya “Təbrizdə jurnalın ikinci bir rəssamı da olmuşdurmu?” sualı çıxır. Əli Minayi və Tağı Şahinin fikrinə görə, “Molla Nəsrəddin”lə o zaman Seyid Ərəbzadə adlı bir rəssam da əməkdaşlıq etmişdir [8, s. 21]. Bu fikri qəti təsdiq etmək çətin olsa da, jurnaldakı karikaturaların iki rəssamın qələmindən çıxdığını əminliklə söyləmək olar. “Siyasət aləmində” (1921, № 1), “Urmidə” (1921, № 2), “Sarbdan-Ərdəbildə” (1921, № 2), “Tənzilin min Rəbbül-aləmin” (1921, № 8) kimi karikaturalar öz zəif rəssam işi ilə S.Ə.Behzadın karikaturalarından hiss olunacaq dərəcədə fərqlənir. Bu karikaturalarının bəzilərinin altından “Behzad” yazılsa da, rəssamın dəst-xəttinə bələd olanlar onların müəllifinin Seyid Əli Behzad olmadığını asanlıqla müəyyən edə bilərlər. Bütün müsəlman şərqində ilk satirik jurnal kimi tanınan “Molla Nəsrəddin” məcmuəsinin Təbriz dövrü Yaxın Şərqi mədəni həyatında mühüm hadisə kimi qiymətləndirilməlidir. Məhz bu məcmuə vasitəsilə o dövrün qabaqcıl insanları İran və Yaxın Şərqdə baş verən siyasi hadisələrə, mövcud problemlərə C.Məmmədquluzadə, S.Ə.Behzad kimi tanınmış yazıçı və rəssamların gözü ilə baxmaq imkanı əldə etmişlər. C.Məmmədquluzadə Təbrizdə yalnız jurnalist kimi deyil, həm də ictimai xadim, nüfuzlu ziyalı kimi fəaliyyət göstərmişdir. O, dəfələrlə demokrat partiyasının yığıncaqlarında çıxış etmiş, ayrı-ayrı qabaqcıl, tərəqqipərvər insanlarla görüşlər keçirmiş, onlara faydalı məsləhətlər vermişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Axundov N. Azərbaycan satira jurnalları. B.: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı, 1968, 356 s.
2. Axundov N. “Molla Nəsrəddin” jurnalının nəşri tarixi. B.: Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı. 1959, 258 s.

3. Cəfərov M.C. “Molla Nəsrəddin” Təbrizdə. // “Ədəbiyyat” qəzeti. №11, 1946, 23 aprel.
4. Məmmədquluzadə H. Xatirələr. Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun əsərləri. 3 cildə. B.: 1948.
5. Məmmədquluzadə H. Mirzə Cəlil haqqında xatirələrim. B.: Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı, 1967, 212 s.
6. Nəcəfov M. Rəssam və zaman. B.: Gənclik, 1977, 176 s.

Байрам ГАДЖИЗАДЕ

Заслуженный Деятель Искусств

Доктор философии по искусствоведению, профессор

ТЕБРИЗСКИЙ ПЕРИОД ЖУРНАЛА «МОЛЛА НАСРЕДДИН» (1921)

***Резюме:** В статье рассматривается Тебризский период журнала «Молла Насреддин», известного как первый сатирический журнал на всем мусульманском Востоке, говорится о значении этого издания, ставшего важным событием в культурной жизни Ближнего Востока и Ирана. В статье, освещающей роль журнала "Молла Насреддин" в формировании иранской сатирической графики и сатирической прессы, автор подробно анализирует творчество азербайджанского художника Сейид Али Бехзада, его карикатуры, напечатанные в журнале в 1921-ом году, содержащие иронию и горький смех, упрёки и критику.*

***Ключевые слова:** журнал "Молла Насреддин", Тебризский период, карикатура, сатирический рисунок, пресса, критика, художник*

Bayram HAJIZADEH

Honoured Art Worker PH Doctor on Art Criticism, professor

TABRIZ PERIOD OF THE “MOLLA NASREDDIN” MAGAZINE (1921)

***Summary:** The article tells about the Tabriz period of the “Molla Nasreddin” magazine, known as the first satirical one of the entire Muslim East, about turning its release into an important event in the cultural life of the Middle East and Iran. In this article, covering the role of the “Molla Nasreddin” magazine in shaping the Iranian satirical graphics and satirical press, as well as recognizing the cartoon as an independent genre, the author analyzes in detail the cartoons of the Azerbaijani artist Sayid Ali Behzad created in 1921 for the magazine on various topics containing irony and bitter laughter, blame and criticism.*

***Keywords:** “Molla Nasreddin” magazine, Tabriz period, cartoon, satirical drawing.*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Sevil Sadıxova,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ziyadxan Əliyev

AZƏRBAYCAN MUSIQİŞÜNASLARI MOSKVADA QİPPIUS-2019 DİNLƏMƏLƏRİNDƏ

Bu ilin 21-23 mart tarixli günlərində mənə, tanınmış musiqişünas həmkarım, əməkdar incəsənət xadimi Sənubər xanım Bağirova ilə birgə Moskvada Qnesinlər adına Rusiya Musiqi Akademiyasında növbəti dəfə keçirilən Beynəlxalq elmi konfrans – “Qippius dinləmələri”ndə iştirak etmək nəsbib oldu. Bu gözəl elmi məclis məşhur etnomusiqişünas alim E.V.Qippiusun adını daşıyan və Akademiyada uzun illər səmərəli fəaliyyət göstərən Musiqi-etnoqrafik mərkəz ilə Etnomusiqişünaslıq kafedrasının birgə səyi ilə düzənlənmişdi. Tədbirin özü isə elə bilavasitə həmin mərkəzin yaranmasının 60 illiyinə həsr edilmişdi.

Bu ilki dinləmələrin mövzusu “Müasir etnomusiqişünaslıqda musiqi folkloru janrlarının tədqiqi” adlanırdı. Mövzunun əhatəli xarakteri iclaslarda qoyulan problemlərin geniş rəkursunu da şərtləndirmişdi. İlk iclasın mövzusu “Etnomusiqişünaslıqda janr nəzəriyyəsinin təşəkkülü məsələləri” adlanırdı və burada tanınmış Rusiya musiqişünasları – İqor Matsiyevski (Sankt- Peterburq), Marqarita Yenqovatoва (Moskva), Tatyana Rudiçenko(Rostov), Guzel Yunusova (Kazan), Tamilla Cənizadə (Moskva) və digərləri diqqətçəkən məruzələrlə çıxış etdilər.



Növbəti iclas “Avraziya xalqlarının etnomusiqişünaslıq ənənələrində janr sistemlərinin spesifikasiyası” adı altında baş tutdu və burada maraqlı doğuran mövzular ara-

sında bizim diqqətimiz xüsusilə Sibirdə yaşayan türkdilli xalqların musiqisi ilə bağlı olan məruzələrə yönəldi. Elə bizim öz çıxışlarımız da bu iclasda oldu. Sənubər xanım Bağirovanın “Muğamın üç əsri: janr və sosium” adlı məruzəsi, adından da göründüyü kimi, bu qədim janrın təkamül proseslərinə, onun tarixin gedişatı ilə uğradığı təbəddülatlara həsr edilmişdi. Qeyd etmək lazımdır ki, Sənubər xanım artıq ikinci dəfədir belə bir mötəbər elmi məclisin qonağı idi. Onun iki il əvvəlki çıxışı müəllifi olduğu və Azərbaycan muğamının yaşam tərzinə həsr olunmuş çox maraqlı sənədli filmin nümayişi ilə konfrans iştirakçılarının və təşkilatçıların yaddaşında qalmışdı. Mənim məruzəm “Türkdilli xalqların musiqisində uzun-kırık janr-üslub əksliyinin təzahürünə dair” adlanırdı və təbii ki, müxtəlif türkdilli xalqların musiqisi ilə bağlı olduğu üçün auditoriyanın canlı marağı ilə qarşılaşdı və biz, mübahisə doğuran bəzi məsələlərə də münasibət bildirməli olduq. İclasın sonunda iştirakçılar onu da vurğuladılar ki, burada bir növ türk dünyasının musiqisi ilə bağlı mini-konfrans baş tutdu. Belə ki, iştirakçıların arasında həm də İSTM-in “Türkdilli xalqların musiqisi” bölməsinin üzvləri də var idi və onlar bu bölmənin növbəti iclasının Bakıda, Azərbaycan Milli Konservatoriyasında keçirmək arzularını da dilə gətirdilər.

Üç gün davam edən konfransın digər iki günündə Rusiyanın ən müxtəlif bölgələrindən, habelə ABŞ, Ukrayna, Latviya, Estoniya, İtaliyadan təşrif buyurmuş alimlərin aşağıdakı mövzular üzrə məruzələri dinləndi: “Reqional və lokal musiqi-folklor ənənələrində janr sistemləri”, “Təqvim silsiləsində musiqi folkloru janrları”, “Həyat silsiləsinin mərasim musiqisi janr nəzəriyyələri kontekstində”, “Musiqi folklorunun qeyri-mərasim janrlarının spesifikasiyası”, “Instrumental və musiqili-xoreoqrafik folklorun janrları”, “Musiqi folklorunun ənənəvi və müasir formalarının tədqiqi”.

Qippius dinləmələrinin bir dəyərli və önəmli tərəfi də hər iclas gününün sonunda yeni nəşrlərin təqdimatı idi. Konfransın son möhtəşəm akkordu isə Akademiyanın Folklor ansamblının və Rusiya xalqlarının milli musiqi alətləri kafedrası tələbələrinin iştirakı ilə teatr tamaşası kimi qoyulmuş son dərəcə maraqlı və düşünülmüş konsert proqramı oldu ki, bu da bizlərdə böyük və silinməz bir təəssürat yaratdı. Beləliklə, Qippius dinləmələri əsl elmi mühit, qoyulan məsələlərə ciddi elmi yanaşma və canlı müzakirələr şəraitində keçdi.

**AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru,
professor Lalə Hüseynova**

ЖИЗНЬ, ПОСВЯЩЕННАЯ ИСКУССТВУ

«Если хотите узнать, как страна управляется и какова ее нравственность, прислушайтесь к ее музыке»

Конфуций

Национальная музыка Азербайджана – мугам, прошел длительный процесс развития, неся в себе все атрибуты философии культуры и мышления народа. Мугам веками сопровождает нас, он стал мостом из глубокого древнего прошлого к настоящему и будущему. Искусство мугама, которое составляет вершину музыкальной культуры Азербайджана, защищается и пропагандируется нашим государством при активной поддержке Фонда Гейдара Алиева. Мастера мугама испокон веков передают этот бесценный дар, вошедший в плоть и кровь азербайджанцев.

Заслуженный деятель искусств Азербайджанской Республики, кандидат искусствоведения, профессор Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли Ариф Муртуза оглы Асадуллаев является одним из известных представителей азербайджанской традиционной музыки. Он глубоко и прочно зарекомендовал себя не только как самобытный исполнитель кяманчи, но и как опытный педагог, вырастивший не одно поколение молодых музыкантов.

Кяманча является одним из самых известных народных музыкальных инструментов Азербайджана. Полюбивший кяманчу с ранних лет и обучаясь всем тонкостям азербайджанской музыки и мугамов, Ариф Асадуллаев освоил секреты исполнительского искусства. Вступив в мир большого искусства в начале 60-х годов прошлого века, Ариф Асадуллаев с самого начала завоевал любовь слушательской аудитории, прославился как педагог и исполнитель на древнем азербайджанском музыкальном инструменте народных песен, мугамов и теснифов.

А.Асадуллаев с большим успехом представлял азербайджанскую культуру далеко за пределами родины - в Америке, России, Турции, Франции, Англии, Австрии, Германии, Кубе, выступал с многочисленными концертными программами на престижных сценах, широко прославил нашу национальную музыку и мугамы. Ариф Асадуллаев работал с такими известными народными певцами-ханенде, как А.Садыгов, А.Алиев, Р.Мурадова, Ш.Алекберова, З.Ханларова, Т.Исмаилова, С.Исмаилова. Его репертуар широк и включает в себя мугамы «Шур», «Раст», «Шуштар», «Рахаб», «Хумаюн», «Чахаргях», «Бяйти-Шираз», считающиеся национальным достоянием азербайджанского народа.



А.Асадуллаев известен не только как талантливый исполнитель и педагог, но он еще и кандидат искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли. Его научные труды представляют собой серьезные исследовательские разработки.

В 2009 году под руководством и личной поддержке первого вице-президента Азербайджана, президента Фонда Гейдара Алиева Мехрибан Алиевой был создан аудиовизуальный проект «Азербайджанский мугам», куда были включены семь основных мугамов Азербайджана. Нотная запись данных мугамов была осуществлена А. Асадуллаевым.

9 июня 2010-года в Союзе Композиторов Азербайджана состоялась презентация нотных записей А.Асадуллаева под общим заголовком «Инструментальный мугам». В сборник вошли мугамы – «Раст», «Шур», «Забул сейгях», «Чахаргях», «Баяты-Шираз», «Шуштер», «Хумаюн». На составление данного сборника автор потратил 10 лет жизни. Эту трудную и ответственную задачу он выполнил на высоком профессиональном уровне.



Председатель Союза Композиторов Фирангиз Ализаде особо отметила значение сборника и подчеркнула тот факт, что Ариф Асадуллаев посвятил свою жизнь искусству игры на кяманче. Любовь к кяманче Ариф муаллима гармонично сочетается с такой же привязанностью к этому инструменту его супруги, известной кяманчистки, народной артистки Шафиги Эйвазовой.

В течение многих лет А.Асадуллаев работал и продолжает свою научно-педагогическую деятельность в должности профессора Бакинской Музыкальной Академии на кафедре «Истории и теории народной музыки» и в научной лаборатории «Исследование азербайджанской профессиональной музыки и ее новых направлений: органологии и акустики». Здесь постоянно проходят научные дискуссии, семинары, обсуждения, т.е. всегда кипит жизнь. А.Асадуллаев автор многих учебных программ, пособий и методических рекомендаций.

23-го апреля 2019-го года в лаборатории был проведен очередной научный семинар, посвященный 70-ти-летию Арифа Асадуллаева. В переполненном зале среди присутствующих профессора и преподаватели, представители научной лаборатории, гости, студенты, – все, кто любят и ценят творчества А.Асадуллаева. Среди гостей были народная артистка Азербайджана Шафига Эйвазова, народный артист Азербайджана Рамиз Кулиев, народная артистка Азербайджана Зюмрюд Мамедова, профессор Огтай Раджабов, профессор Тельман Гаджиев, доктор наук по искусствоведению, профессор Аббасгулу Наджафзаде и многие другие.

Поздравляя юбиляра, Народный Артист Р.Кулиев сказал: «Азербайджанцы, – это народ, любящий музыку. В то же время народное творчество, песни, танцы, мугамы играли большую роль в жизни нашего народа. Именно поэтому деятелям науки и искусства в Азербайджане всегда оказывается внимание со стороны государства. Это делается не только для них, а очень важно для нашего народа, общества».

Поздравляя юбиляра, заведующий лабораторией «Исследование азербайджанской профессиональной музыки и ее новых направлений: органологии и акустики», доктор философии по искусствоведению, доцент Н.Исмаилзаде отметила: «Мы не должны забывать, что у нас есть враги, которые искажают нашу культуру, обворовывают то, что испокон веков принадлежало нам. Мы не должны этого допускать! Мы совместными усилиями должны защищать и пропагандировать музыкальную культуру Азербайджана!».

Мы в свою очередь хотим сказать, что А.Асадуллаев находится сейчас в расцвете творческих сил, он полон новых научных замыслов, активен и деятелен. На этом сложном и ответственном пути мы желаем нашему уважаемому мастеру кяманчи крепкого здоровья, долгих лет жизни и творческой деятельности во имя развития азербайджанской музыкальной культуры.

Мехпара Рзаева

Доктор философии по искусствоведению
БМА им.У.Гаджибейли

QIZIL ORDA TORPAQLARINDA

Bu günlərdə Qazaxıstanın Almatı şəhərində beynəlxalq musiqi konfransında iştirak üçün ana Türkünstan səhralarına getmişdim. Bir tərəf Uyğurustan, bir tərəf Monqolustan, digər tərəfi isə Altayla söykənən bu qədim ərazilər hər zaman xəyalımı alıb uzaqlara aparardı. İndi isə, canlı ikən, necə deyərlər, dünya gözü ilə o torpaqlara ayaq basmaq qismət oldu.

Konfrans böyük musiqişünas-tədqiqatçı Viktor Zatayeviçə həsr olunmuşdu. O fədakar musiqiçi haqqında çox oxusam, çox eşitsəm də onun Qazaxıstan musiqi folklorunun, Qazax küylərinin toplanmasındakı əməyinə semantik şəkildə şahidlik etdim.



Konfransa bir çox ölkələrdən alimlər dəvət olunmuşdu. Onların arasında rusiyalı musiqişünaslar xüsusi yer tuturdu. B.Yunusova, İ.Matsiyevski, A.Cumayev kimi alim-tədqiqatçıların çıxışları həqiqətən də maraqlı və yeni idi mənim üçün. Dəvət edilənlər arasında çox sevdiyim və metodologiyasına həsəd apardığım macarıstanlı musiqiçi Yanoş Sipoşun xanımı Eva Sipoş da var idi. Eva xanımla çox söhbətlər etdik. Belə ki, o da həyat yoldaşı kimi, Türkiyə türkcəsində çox sərbəst şəkildə danışa bilirdi. Bizi konfransa dəvət edənlər və daha doğrusu, tədbirin təşkilatçılarından biri olan yəhudi əsilli gənc tədqiqatçı Valeriya Nedlinanın da çıxışı maraqla qarşılandı. Mənim üçün xüsusilə zövqlü olan çıxışlardan biri də özbək alimi Tohtasın əkənin S.Raxmaninov və Şərq musiqisi haqqındakı çıxışı oldu. Çünki, Raxmaninovu və xüsusilə də onun Şərqlə bağlılığını hədsiz dərəcədə sevirəm.



Mənim üçün bu səfərin daha əhəmiyyətli bir tərəfi isə konfrans çərçivəsində baş tutan konsert proqramı oldu. Kurmanqazi adına Qazaxıstan Milli Konservatoriyasının böyük zalında keçirilən konsertdə çoxlu maraqlı çıxışlar oldu. Xüsusilə də gənc qazax musiqiçilərin folklor, etnocaz üslubda ansambl çıxışları məni heyran etdi. Dombıranın əski zamanları güzgü kimi göz önünə tutan sehrli səsi, şan qopuzun və qıl qopuzun uyumlu ahəngi, toxmaqlı davulların həyəcanlı sədəsi ruhumu yerindən oynatdı və mən yəqin uzun müddət həmin ab-havanın mistik təsirindən çıxıb bilməyəcəyəm.

Konsertdə mənim də çıxışım oldu. Şah Xətayinin qəzəlinə bəstələdiyim “Nə Dersən” adlı saz və səs üçün əsərimi, bir də Anadolu Ələvi-Bektaşilərinin təkyə musiqisi olan “Tövhid” semahını səsləndirdim. Gurultulu alqışlar və böyük məhəbbətlə qarşılanan bu çıxışlar məndə gələcək yaradıcılıq üçün stimül və dərin ilham bəxş etmiş oldu.

Mən Almatıdan xoş duyğularla ayrıldım. Ana Türkünstanın paklıq və mərdlik qoxan toprağını bir daha ayaqlamaq və elə adı Türkünstan olan qədim Yəsi şəhərində ustadlar ustadı, mürşidimiz Xoca Əhməd Yəsəvinin müqəddəs türbəsini ziyarət etmək və orada sazımla bərabər zikir etmək istərdim. Bu da mənim ayrılarkən Tanrıdan son istəyim oldu!.

Fəxrəddin Baxşəliyev
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

KAMANÇA İFAÇILARINA ƏVƏZSİZ TÖHFƏ

Həzin tembri, iniltili, az qala dil açıb danışan intonasiyası ilə başqa milli alətlərimizdən xüsusilə seçilən kamança xalq çalğı aləti musiqi baxımından çox zövqlü olan xalqımızın yaddaşında özünəməxsus nüfuzlu yerlərdən birini tutur. Xalqın həm şad günündə, toy-düyündə, həm də dəstəyə ehtiyacı olan hüznü günlərində səslənən bu alətin qədim tarixi, müasirliyə cavab verən bu günü, çox ehtimal ki, gələcəyi də var. Müşayiətçi alətdən solo alətə qədər, daha sonra ansambl və orkestrlərin tərkibində bərabər hüquqlu üzvü olunca sürən uzun təşəkkül yolunda kamança təkmilləşərək bu günümüzdə çeşidli zövqləri ödəyə biləcək bir alət kimi gəlib çatmışdır. Əlbəttə, Üzeyir bəy Şərqlə Qərbi yaxınlaşdırmaq məqsədilə tar və kamançanı simfonik orkestrin alətləri ilə yanaşı yerləşdirən kimi nəinki tar və kamançanın, demək olar bütün milli musiqi alətlərimizin gələcək inkişaf yolunu müəyyənləşdirmiş oldu. Bundan belə Azərbaycanda violində muğamat çalınacaq, kamança və tarda isə dünya klassiklərinin əsərləri səslənəcəkdə. Müasir ifaçılar üçün dünyaca məşhur əsəri milli alətdə ifa etmək həm də ustadlığın daha bir üzünü göstərmək deməkdir.

XX əsrin əvvəlindən istiqamət götürmüş bu cərəyan, yəni Qərb bəstəkarlarının əsərlərinin milli alətlərdə çalınması, bərabər temperasiya üçün yazılmış əsərlərin ifası, eləcə də yeni ruhda bəstələniəcək milli əsərlərin çalınması ifaçıları yeni problemlərlə qarşı-qarşıya qoydu. Alətin spesifikasiyası, tonallıq, applikatura, kök, temperasiya və başlıcası repertuar məsələlərini həll etmək gərək idi. Daha doğrusu, repertuar seçimi bütün sadalanan məsələləri nəzərdə tutaraq meyarlara cavab verməli idi. Kamança repertuarı bir neçə nəsil ifaçılar və pedaqoqlar tərəfindən zərrə-zərrə yaradılıb, təkmilləşib, artıb və müxtəlif üslubları əhatə edə bilib. Alətin imkanlarının genişləndirilməsi işində əsas rol əlbəttə ki, bu sahədə durmadan çalışan pedaqoqların, daim yeni çətinlik zirvəsini fəth etmək arzusu ilə daha mürəkkəb əsərlərin köçürmə və işləmələrini yaradan insanların xüsusi zəhməti var. Amma təəssüf hissi ilə deməliyik ki, musiqi tədrisində tələbə və şagirdlər hələ də əlyazma və üzü çıxarılmış keyfiyyətsiz not surətlərindən istifadə etməkdədirlər.

Artıq iki ilə yaxındır ki, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının “Milli musiqinin tədqiqi” və “Milli musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyaları kamança aləti üçün köçürmələrdən ibarət 4 cildlik toplunu nəşrə hazırlamaqla məhz bu problemin həlli istiqamətində çalışır. Çoxcildlikdə 50 illik pedaqoji iş təcrübəsi olan, hazırda respublikanın az qala bütün tədris ocaqlarında yetirmələri çalışan, əməkdar müəllim, mərhum Almaz xanım Kərimovanın (Abdullayevanın) müxtəlif illərdə hazırladığı köçürmə və işləmələri əlyazmalardan nota alınaraq kitab halına salınmışdır. Topulun tərtibçisi redaktorları Manafova Gülnarə, Azmanlı Mətanət, rəyçiləri Şəfiqə Eyvazova, Adıgözəl Əliyev, Yaqut Seyidova, elmi redaktoru Lalə Hüseynovadır.



2019-cu il, iyun ayının 5-də kamança pedaqogikasında öz izini qoymuş Almaz xanımın illər uzununu çalışdığı doğma Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbində kitabların təqdimat mərasimi və xatirə gecəsi keçirildi. Gecədə dostlar, tanışlar, tələbələr və kitabın tərtibçiləri ürək sözünü deyərək Almaz xanıma bir daha xatırladılar. Almaz xanımın yetirmələri, necə deyərlər, “nəvələri” gecənin musiqi tərtibatını öz üzərilərinə götürmüşdü.



Müasirləri, tələbə və şagirdləri Almaz xanıma üzügülər və çox işgüzar adam kimi xatırlayır. Almaz xanımın şagirdlərinə not hədiyyə vermək adəti vardı. Maraqlanar, şagirdin ən çox sevdiyi əsəri öyrənər, qısa zamanda köçürmə edib “Bunu məxsusi olaraq sənə üçün etmişəm” sözləri ilə hədiyyə verərdi. Onun sinfində təhsil almış elə bir şagird tapılmaz ki, müəlliminin öz əli ilə yazılmış əlyazmasını xatirə kimi saxlamasın. Onlar bu əlyazmaları həm müəllimin yadigarı olaraq, həm də bədii dəyəri yüksək olduğuna görə qısqanclıq hissi ilə heç kimə vermək istəmir. Ona görə də Almaz xanı-

mı yaxından tanıyanlar onu “özünü tələbələrin içində əritmiş müəllim” kimi xatırlayır. Bəlkə də həmin səbəbdən ölümündən sonra Almaz xanımın bütün əlyazmalarını toplamaq mümkün olmadı. Bununla belə “Xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri” adında 2 cildlikdə 75 əsər, “Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri” adlı 2 cildlikdə isə 76 əsər işlənərək çapa hazırlanmışdır. Bu məcmuələrin hazırlanması Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi laboratoriyasının qüvvəsi və xalq çalğı alətləri kafedrasının birgə səyi ilə həyata keçirilmişdir.

Məcmuədəki əsərlərin sırasında başqa bir müəllimin daha erkən vaxt köçürmə edib artıq çapdan çıxardığı əsərin adına rast gəlmək mümkündür. Amma biz bu əsərləri təkrardı deyə siyahıdan çıxarmadıq. Çünki hər müəllimin öz dəsti xətti, öz yanaşması, tonallıq seçimi və applikaturası var. Ola bilər, kimsə artıq öz müəlliminin də əsərə yanaşmasını bəyənmiş, bu da təbiidir. Ona görə də nota saldıqca xüsusilə kamança partiyasında, əlbəttə ki, texniki səhvləri düzəltmək şərti ilə əlyazmaya daha yaxın olmağa çalışdıq. Fortepiano partiyasında isə əksinə, əsərin müəllifinin versiyası daha üstün sayıldı. Anlaşılmazlıq, çaşqınlıq hallarında əlyazmalar orijinala tutuşdurularaq bütün səhvlər aradan götürüldü. Qruplaşdırma, harmoniya səhvləri mütəxəssislərlə məsləhətli şəkildə düzəldildi. Tam külliyyat olduğu üçün əsərlər pedaqoji repertuarda olduğu kimi sadədən mürəkkəbə doğru deyil müəlliflərin soyadı üzrə əlifba sırası ilə düzüldü. Belə olduqda əsəri ümumi siyahıdan tapmaq daha asan olur.

Əlyazma ilə işləməyin ağır olduğunu nəzərə almaq şərti ilə elmi laboratoriyanın nə boyda iş gördüyünü təsəvvür etmək çətin deyil. Amma bütün bu zəhmətin tələbələrin keyfiyyətli təhsil alması yolunda edildiyinin əzmindəyik. Toplu ali və orta ixtisas musiqi məktəblərinin tələbə və şagirdləri üçün gözəl töhfə olacaq. Dünya musiqisini öz milli alətimiz vasitəsilə öyrənmək işini bir qədər yüngülləşdirmək istəyimiz sonunda həm milli musiqimizin, kamança alətinin, həm də klassik musiqinin təbliğinə xidmət edəcək.



Kərimova (Abdullayeva) Almaz Ələsgər qızı 1946-cı ildə Bakı şəhərində anadan olub. İlk musiqi təhsilini 1958-1962-ci illərdə 2 saylı musiqi məktəbində kamança sinfində alıb. 1962-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki 11 illik orta ixtisas musiqi məktəbinə daxil olub. 1966-cı ildən etibarən Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının axşam şöbəsinə qəbul olaraq təhsilini davam etdirib. Almaz xanımın pedaqoji fəaliyyəti də həmin ildən başlayır. Çünki o, təhsil almağı ilə paralel 12 saylı musiqi məktəbində kamança müəllimi kimi çalışmağa başlayıb. Almaz xanım 1971-ci ildə Konservatoriyanı əla nəticələrlə bitirib. Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbindəki fəaliyyəti isə 1973-

cü ildən hesablanır. Son günlərində bu məktəbdə çalışan Almaz xanım 45 illik araşdırılmayan pedaqoji işi sayəsində onlarla hazırda öz məktəbini yarada bilmiş yetirmələrinə, müxtəlif müsabiqələrdə iştirak edərək nüfuzlu mükafatlarla fərqləndirilən şagirdlərinə ifaçılığa və eləcə də müəllimliyə həvəsləndirmiş, həyata vəsiqə vermişdir.

Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 2008-ci il 17 sentyabr tarixli, 3046 sayılı sərəncamı ilə Azərbaycan Respublikasının əməkdar müəllimi fəxri adına layiq görülüb.

Tələbələri, əməkdaşları Almaz Kərimovanı həmişə gülürüz, mehriban və zəhmətkeş bir insan kimi xatırlayır. Əgər ambisiyaları olsaydı, zamanında daha böyük mərtəbələrə çata, daha çox kitab çıxarda bilərdi. Amma o, sanki bir musiqi bulağının başında oturub hər gələn kiçik kamança ifaçılarına bu bulaqdan bir ovuc su içirməyi üstün bildi. Heç vaxt “Bir və, iki və ...” deməkdən yorulmadı, bezmədi. Klassik musiqini nəinki çalmaq, heç eşitmək istəməyənlərə bu musiqini öz üsullarıyla sevdirdi. Nota baxmağa ərinən kamança ifaçılarını necə öyrətdisə bu gün tələbələrinin əksəriyyəti müəllimlərinin yoluyla gedərək köçürmə və işləmələri böyük həvəslə edir. Amma həyat belə gətirdi ki, bu Almaz xanımın işlərini əhatə edən ilk və son kitabı oldu. Almaz xanım Kərimova uzun sürən xəstəlikdən sonra 2017-cı ildə dünyasını dəyişib.

Bu kitablardan seçilmiş bir əsər hər dəfə səsləndikcə Almaz xanımın ruhu sevinəcək...

Manafova Gülnarə

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi”
elmi laboratoriyasının elmi işçisi

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ci il tarixli 7 sayılı protokolu ilə təsdiq edilmiş, Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ci il tarixdə 2770 sayılı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır.

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-cu il tarixli iclasında (protokol № 10-R) “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı”na salınmışdır. “Konservatoriya” elmi jurnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə Azərbaycan, ingilis, türk, rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya flaş kartda) məqaləyə 2 rəy ilə birlikdə təqdim edilir. Əlyazma və CD disk geri qaytarılmır. Məqalə jurnalın emailinə göndərilə bilər. azconservatory@gmail.com
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingilis dillərində Times New Roman şriftində, 14-lük ölçüdə, 1,5 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və vergüldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq olacaqsə ixtisar ediləcək.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 7-15 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səlhiqəylə yığılmalıdır. Ksero kopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

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

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (44)

Bakı – 2019

EKSPERT ŞURASI

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Gülzar Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Rafiq Musazadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor,
əməkdar müəllim

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor,

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Sərdar Fərəcöv

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, professor

“Konservatoriya” jurnalı 2019, №2 (44), 112 s.

Yığılmağa verilmişdir: 25.06.2019

Çapa imzalanmışdır: 29.06.2019

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 356

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru