



140



**DAHİ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN İRSİ
DÜNYA MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİ KONTEKSTİNDƏ**

BEYNƏLXALQ ELMİ-PRAKTİKİ KONFRANSIN

MATERİALLARI

24-25 aprel
BAKİ - 2025

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

**НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКОГО УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

МАТЕРИАЛЫ

МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

24-25 апреля
БАКУ - 2025

MINISTRY OF SCIENCE AND EDUCATION OF THE REPUBLIC OF AZERBAIJAN
BAKU MUSIC ACADEMY NAMED AFTER UZEYIR HAJIBEYLI

**THE LEGACY OF THE GREAT UZEYIR HAJIBEYLI
IN THE CONTEXT OF WORLD MUSIC CULTURE**

INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE

MATERIALS

April 24-25
BAKU - 2025

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI ELM VƏ TƏHSİL NAZİRLİYİ
ÜZEYİR HACIBƏYLİ ADINA BAKI MUSIQİ AKADEMİYASI

DAHİ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN İRSİ
DÜNYA MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİ KONTEKSTİNDƏ

BEYNƏLXALQ ELMİ-PRAKTİKİ KONFRANSIN

MATERİALLARI

24-25 aprel
BAKİ – 2025

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКОГО УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

МАТЕРИАЛЫ

МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

24-25 апреля
БАКУ – 2025

MINISTRY OF SCIENCE AND EDUCATION OF THE REPUBLIC OF AZERBAIJAN
BAKU MUSIC ACADEMY NAMED AFTER UZEYIR HAJIBEYLI

THE LEGACY OF THE GREAT UZEYIR HAJIBEYLI
IN THE CONTEXT OF WORLD MUSIC CULTURE

INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE

MATERIALS

April 24-25
BAKU – 2025

DAHİ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN İRSİ DÜNYA MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİ KONTEKSTİNDƏ

Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları.

– Bakı: Mütərcim, 2025. – 444 s.

**НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКОГО УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Материалы международной научно-практической конференции.

– Баку: Мутарджим, 2025. – 444 с.

**THE LEGACY OF THE GREAT UZEYIR HAJIBEYLI IN THE CONTEXT OF WORLD MUSIC
CULTURE** *International scientific and practical conference materials.*

– Baku: Mutercim, 2025. – 444 p.

ISBN: 978-9952-28-744-8

© BMA, 2025

KONFRANSIN TƏŞKİLAT KOMİTƏSİ

- Fərhad Bədəlbəyli** – *Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın rektoru, SSRİ və Azərbaycanın xalq artisti, professor*
- Nərminə Quliyeva** – *Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın tədris işləri üzrə prorektoru, əməkdar müəllim, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor*
- Gülnaz Abdullazadə** – *Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın elm və yaradıcılıq işləri üzrə prorektoru, əməkdar incəsənət xadimi, fəlsəfə elmləri doktoru, professor*
- Yeganə Axundova** – *Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın beynəlxalq əlaqələr və tərbiyə işləri üzrə prorektoru, Azərbaycanın xalq artisti, professor*
- Nuridə İsmayilzadə** – *Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın elmi-tədqiqat laboratoriyasının müdiri, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
- Həqiqət Yusifova** – *Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın Doktorantura və dissertantura şöbəsinin müdiri, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

**Beynəlxalq Elmi-Praktiki Konfrans Azərbaycan Respublikası Elm və Təhsil nazirliyinin
31 yanvar 2025-ci il tarixli № 3-29-68/2-180/2025 qərarına əsasən
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında
(onlayn və offlayn)
24-25 aprel 2025-ci il tarixində keçirilir.**

Elmi redaktor:

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

Redaksiya heyəti:

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

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

*elmi-tədqiqat laboratoriyasının baş elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent* **Maya Qafarova**

*elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru* **Nərminə Bayraməlibəyli**

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

elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi, dissertant **Fidan Nəsirova**

**FƏRHAD BƏDƏLBƏYLİNİN “ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN İRSİ
DÜNYA MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİ KONTEKSTİNDƏ”
BEYNƏLXALQ ELMİ-PRAKTİKİ KONFRANSIN AÇILIŞINDAKI ÇIXIŞI**

Əziz dostlar və hörmətli qonaqlar! Bizim Özbəkistandan qonaqlarımız var və onlar xoş gəliblər, çünki Üzeyir bəyi bütün ölkələrdə tanıyırlar və o, sevilən bir şəxsiyyətdir. Üzeyir bəy haqqında mənim üçün ən təsirli məruzə 1995-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin 110-illik yubileyi ilə əlaqədar keçilmiş Heydər Əliyev sarayında (keçmiş Lenin adına saray) Ulu Öndər Heydər Əliyevin çıxışı oldu. O, bir saat ərzində Üzeyir bəy haqqında danışdı və doğurdan da həmin məruzə mənim üçün bugünə qədər ən dolğun, ən maraqlı məruzə idi. Üzeyir bəy müqəddəs bir insandır və bizim bütün uğurlarımız Üzeyir bəylə bağlıdır. Və biz hansı janra baxsaq onda görərik ki, opera, balet, simfonik musiqi, hətta caz, muğamımız Üzeyir bəy olmasaydı bunların heç biri olmayacaqdı. Bu gözəl bina onun ocağıdır.

XX əsrin 20-ci illərində bolşeviklər tərəfə böyük bir kompaniya yaratdılar ki, tar və kamança heç kimə lazım deyil, orta əsrlərdən gələn musiqidir. Ancaq Üzeyir bəy qorxmada, çətin zamanda yaşamasına baxmayaraq, çəkinmədən tarı da, muğamatı da müdafiə etdi, çünki başa düşürdü ki, muğam, tar, kamança, digər alətlərimiz bizim sərvətimizdir – bizim qızılıımızdır. Bilirsiz, o illərdə çox çətinliklər var idi. Üzeyir bəyin qardaşı Ceyhun bəy Parisdə çox fəal idi. Bolşeviklərə qarşı qəzet buraxdırırdı və Sovet ittifaqına qarşı böyük bir işlərlə məşğul olurdu. Bu vəziyyətdə Üzeyir bəyin aktivliyi əsl qəhrəmanlıq idi. Üzeyir bəyi indi çox təqlid edirlər. Onun əsərlərini ermənilər mənimsəyərək, xüsusilə “Arşın mal alan”a Hollivudda məşhur bir film də çəkilməşdilər. Özdəki, onu İranda da göstərmişdilər. Maestro Niyazi onu görəndə Üzeyir bəyə demişdi: “Sənin əsərin Hollivudda səslənir, amma sənin heç adın da orada yoxdur”. Belə şeylər var idi. Stalinə məktub yazdılar ki, belə bir filmin nümayişi olubdur. O da dedi ki, “eybi yoxdur, biz də öz “Arşın mal alan”ımızı çəkərik”. Bizim “Arşın mal alan” da baş rolda Rəşid Behbudov çəkildi və gözəl bir film alındı.

Bilirsiz, Üzeyir bəyin musiqisi müasir dövrümüzdə də çox məşhurdur. “Arşın mal alan”ı Vyana qoyanda mən orada bədii rəhbər idim. Bratislavadan simfonik orkestr gəlmişdi və onun tərkibində çox təcrübəli musiqiçilər var idi. Onlar Motsarti, Haydnı, Bethoveni çalırtdılar. “Arşın mal alan”ı ləzzətlə çalib deyirdilər ki, bu nə musiqidir, bu nə sehrdir! Çox yüksək səviyyədə premyerası keçdi və bütün avstriyalılar deyirdilər ki, nəinki bizim ölkədə Azərbaycanda da musiqili komediya janrı ən yüksək səviyyədə inkişaf olunubdur.

Cavanlara məsləhət görərdim ki, Üzeyir bəyin məqalələrini oxusunlar. Elə bil ki, bu dahi insan bu gün bu məqalələri yazıb. Hər bir mövzu müasirdir, möcüzədir, çünki bu insan hər şeyə qadir idi. Bizim ailədə Üzeyir bəy əziz və doğma insan idi, çünki Bədəl bəy – mənim babam, onun xalası oğlu idi və, əlbəttə, bütün ailə ənənələrini biz saxlayırıd. Atam Üzeyir bəylə musiqi komediya teatrında fəal iştirak edirdi. Üzeyirin hər musiqisi, onun hər sözu, onun hər əsəri bir şədevr idi. Mən bilmirəm, Üzeyir bəyin zəif əsərləri varmı, mənə yoxdur.

Nəhayət, ən böyük xoşbəxtlik odur ki, Şuşada Üzeyir bəyin evi bərpa olundu. Çox sağ olsun hörmətli cənab Prezidentimiz, ona dərin minnətdarlığımı bildirmək istəyirəm. Çünki cənab Prezident xüsusi bir sərəncam imzaladı və bu sərəncama əsasən bu il bütün tədbirlər 140 illiklə bağlı olmalıdır. Bütün təşkilatlar, ilk növbədə əlbəttə, bizim ocağımız bu il ərzində həmin yubileyi qeyd etməlidilər. Bu il yanvar ayından başlayaraq bütün konsertlərimiz qeyd olunan 140 illiyə həsr olunur. Ümidvaram ki, hələ çox tədbirlər olacaq. Ən böyük arzum odur ki, sentyabrda Sərdar Fərəcovun rəhbərlik etdiyi Üzeyir Hacıbəylinin ev-muzeyinin filialı Şuşada açılsın. Bildiyimə görə, Üzeyir bəyin evi çox gözəl, nəfis bir şəkildə bərpa edilir. Ümidvaram ki, sentyabrda onun muzeyi mütləq Şuşada açılacaq. Mən, Şuşada 2008-ci ildə olanda orada onun evini görəndə kövrəldim. Çünki Üzeyir bəyin evini belə vəziyyətdə görmək çox ağır idi. İndi isə biz qələbə çaldıq və Şuşa bizimdir, Qarabağ bizimdir! Mən inanıram ki, Üzeyir bəyin əsərləri San-Fransiskodan başlayaraq Tokioya qədər hər yerdə səslənəcək. “Arşın mal alan”ı Los Anjelesdə gördüm, Vyana, Praqada, digər yerlərdə gördüm. Üzeyir bəyin musiqisi yaşayır, onun adı yaşayır və biz xoşbəxt insanlarıq ki, biz onun musiqisinin varisiyik. Yaşasın, Üzeyir bəy!

ÜZEYİR BƏYƏ İTHAF...

Üzeyir bəy Hacıbəyli, nəcib bəy nəslinin nümayəndəsi olduğu halda azadfikirli bir insan kimi tərbiyə almış və təhsilini yaşadığı dövrün Qafqazda ən gözəl təhsil ənənələri ilə fərqlənən Qori seminarıyısında almışdır. Orada dahi bəstəkarımız musiqiyə yiyələnmiş və ona bir sənət kimi bütöv ömrünü həsr etmişdir. Məhz onun söyləri nəticəsində musiqi yaradıcılığı öz təbiəti etibarilə incəsənətin bir çox sahələrinə yol açır. Bu, geniş kütlə mahnıları, havalar və rəqslərdən başlayaraq səhnəciklər və iri həcmli səhnə əsərlərinə qədər yol açır.

Üzeyir bəy öz yaradıcılıq fəaliyyətinə səhnə janrından başladı. Ən sintetik və demokratik sənət növü kimi fərqlənən opera və operetta janrı öz səhnə quruluşu, rəngarəng obrazları, şəriyyat, musiqi ahəngi və nəhayət tamaşaçıların qəlbinə oxşayan insan taleyində baş verən hadisələrlə dolu təəssüratlarla böyük əks-sədaya səbəb olmuşdu. Üzeyir bəyin janr baxımından məhz bu seçimi təsadüfi deyildi. O çalışırdı ki, insanların əsrlər boyu çəkdiyi acınacaqlı həyat və çaşqınlıq onların irsi yaddaşından silinsin, onları bir insan, bir vətəndaş kimi dirçəltsin və yaşatsın. Siyasi-ictimai yolla bacarmadığı addımlarını o sənət əsərləri vasitəsilə həyata keçirirdi. Elə Üzeyirin dahiliyi də bundan ibarət idi. Yaratdığı obrazlar, musiqi parçaları hər bir insanın ürəyinə yol tapır və doğmalaşırdı. Üzeyir istedadı bu xalqa düşmən olanlar üçün təhlükə kəsb edirdi.

Əgər ictimai həyatda insanlar öz kökü və vahidliyi haqda az düşünür və yaxud da heç düşünmürlərsə, Üzeyirin yaradıcılıq dünyasına gəldikdə bizdə istər-istəməz vahidlik və milli ruh yüksəkliyi yaranır. Bunu isə kənardan izləyənlər var idi. Bunların arasında şüurlu şəkildə Üzeyir bəyin bütün yaradıcılığına təcavüz edənlər az deyildi.

Biz dünyasını dəyişmiş insana paxıllığın da şahidi olduq. Üzeyirin demək olar ki, bütöv şəxsi arxivi not əlyazmaları, elmi əsərləri ilə bağlı qeydləri və əlyazmaları, operaların, operettaların, kantataların və s., kiçik və böyük əsərlərin ilk və yaxud yeganə partitura nüsxələri, o cümlədən “Leyli və Məcnun”, “Arşın mal alan”, “Məşədi İbad”, “Şah Abbas və Xurşudbanu” və s., çoxsaylı məktublaşmalar, o cümlədən Qori seminarıyası dövründən onun öz nişanlısı və sonralar həyat yoldaşı Məleykə xanımla məktubları, musiqi əsərlərinin quruluşu ilə bağlı Sovet İttifaqı və digər ölkələrlə apardığı sözləşmələr, onun deputat kimi məktublarında əks olunan yazışmaları, dostlarına yazdığı və onlardan aldığı cavab məktubları, saysız-hesabsız afişalar, qəzet və jurnallarda çıxan informasiya və rəylər, Üzeyir bəyin 1912-ci il tarixi ilə qeyd olunmuş “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi əsərinin əlyazma nüsxəsi, bəstəkarın şəxsi əşyaları, o cümlədən eynəklər, qələmlər və s., doğum haqqında şəhadətnamə itirilmək təhlükəsi qarşısında idi.

Bu cür qismətli Üzeyir bəyin yaradıcılıq nümunələrinin, yalnız bir nüsxədən ibarət olan arxiv materiaların itirilməsində məqsəd nə idi? Təkcə qonşu ölkələrə satıb qazanmaq mı? Xeyr! Bunun arxasında daha çirkin niyyətlər dururdu. Bu ilk və yeganə nüsxələri aradan götürməklə Üzeyirin varlığını, bir dahi insan kimi bəstəkar, publisist, ictimai xadim və s. kimi fəaliyyətini şübhə altına salmaq və Azərbaycan tarixində onun adını silmək ən başlıca məqsəd idi. Lakin çirkin niyyətlər baş tutmadı. Çünki belə satqıncılığın köklərinin dərinliyinə və genişliyinə baxmayaraq bizim milli təhlükəsizlik sıralarında Azərbaycanı düşünən, onun təkcə neftini yox, qiymətli mənəvi sərvətini qoruyanlar hələ də vardır.

“Leyli və Məcnun” operasının ilk klavir və partitura nüsxələri – ilk Azərbaycan operasının avtoqrafı və ilk köçürmələr (partitura səsləri), tarixi əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, indiyədək bu sənəd tarixi, elmi-musiqi mənbəyi kimi musiqi ictimaiyyətinə məlum olmamış və hacıbəyovşünaslığın elmi araşdırmaları sırasından məhz müəllifin ilkin nüsxəsi kimi istifadə olunmamışdır. Azərbaycanın musiqi muzeylərində, arxivlərdə “Leyli və Məcnun”a aid ekspozisiya sənədlərində bu tarixi-mədəni “çəkiddə” nüsxə olmamışdır. Eyni tarixi-mədəni dəyərlərə malik sənədlər sırasında “Koroğlu” operasının Ü.Hacıbəyovun şəxsi qeydləri ilə əlyazma klavir və partiturası (Moskva Böyük Teatrında tamaşaya

hazırlanan və Ü.Hacıbəyov tərəfindən yoxlanılmış), “Əsli və Kərəm”, “Şah Abbas və Xurşud banu”, “O olmasın bu olsun”, “Arşın mal alan”, “Ər və arvad” əsərlərinin notları, kantatalar vardır.

“Şah Abbas və Xurşud banu” operasının musiqisi uzun müddət musiqişünaslıq elmi, Hacıbəyov irsi ilə məşğul olan alimlər, tədqiqatçılar tərəfindən itirilmiş hesab olunurdu. Bu əsərin üslubunun, musiqisinin ətraflı təhlil və tədqiq edilməməsinə səbəb notların olmaması idi. Tapılmış əsərlər gələcəkdə Ü.Hacıbəyovun əsərlərinin tam külliyyatının nəşrində əvəzolunmaz qaynaqlardır. Belə ki, indiyədək bəstəkarın heç bir musiqili komediyasının partiturası nəşr edilməmiş, yalnız “Arşın mal alan” klaviri çap edilmişdir. “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyalarının tapılmış orijinal partitura və klavirləri gələcəkdə bu əsərlərin nəşrini mümkün edəcəkdir.

Ü.Hacıbəyovun həyat yoldaşı Məleykə Hacıbəyova, dostları, qohumları ilə məktublaşması, onun həyat yolunun tərcümeyi-halının daha tam və dolğun işıqlandırılması üçün qaynaqlardır. Bu məktublarda Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığı ilə bağlı məsələlər də (müqavilələr, Moskvada təhsil illəri, məsləhətləşmələr, məişəti əks etdirən yazışmalar, şəxsi münasibətlər) öz əksini tapır.

Ü.Hacıbəyovun dövlət xadimi, deputat kimi çoxşaxəli və gərgin iş qrafiki onun öz vəzifə borcuna məsuliyyətli münasibəti, dillər əzbəri olmuş xeyirxahlığını konkret faktlarla sübut edən ona ünvanlanan onlarla məktub, xahişlər, müraciətlər minnətdarlıqla sübut olunur. Bu sənədlər Ü.Hacıbəyovun tərcümeyi-halının yenidən daha tam və dolğun yazılmasında istifadə olunacaq.

Dahi bəstəkarın yaradıcılıq irsi dərin və çoxşaxəlidir. Onun 140 illik doğum tarixi ərəfəsində keçdiyi həyat və yaradıcılıq yolundakı qalmaqallı günləri, acılı-şirinli və yüksək şöhrətlə dolu taleyini anarkən, sanki bir daha Tanrıdan bizə bəxş edilmiş bu şəxsiyyət simasında millətimiz özünüdərk və təzahür imkanlarını tapmışdır.

ABBASOVA NURİDƏ

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Fortepiano, orqan və klavesin” kafedrasının dosenti,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO YARADICILIĞINDA ÜZEYİR HACIBƏYLİ ƏNƏNƏLƏRİNİN TƏCƏSSÜMÜ

Azərbaycan musiqisində ilklərin müəllifi olan Üzeyir Hacıbəyli müraciət etmədiyi janrlarda belə bəstəkarların nümunə mənbəyi olmuşdur. Bu fikri fortepiano musiqisi haqqında da söyləmək olar. Məlumdur ki, Azərbaycanda fortepiano üçün musiqi yazan ilk bəstəkar Asəf Zeynallı olmuşdur. O, da öz növbəsində bəstəkarlıq sənətinin sirlərini, xüsusilə də xalq musiqisini məhz böyük müəllimi Üzeyir bəydən öyrənmişdi. Bu səbəbdən XX əsrin I yarısında yaranan fortepiano əsərlərində A.Zeynallının əsas ilham mənbəyi məhz Azərbaycan xalq musiqisi, xüsusilə də, muğam sənəti olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli XX əsrin 20-30-cu illərində apardığı çoxşaxəli ictimai fəaliyyəti ilə yanaşı, öz mütərəqqi fikirlərini, milli musiqi mədəniyyətinin inkişafına yönələn tövsiyələrini elmi məqalələrində də işıqlandırır. Məsələn, “Vəzifəyi musiqiyyəmizə aid məsələlər” məqaləsində bəstəkar yazır: “Ümumi musiqi sənəti əsrlərlə imtidad edən bir çox tərəqqi, təkamül və inqilablardan sonra gəlib bu günkü məqamə çatıb. Bu yolda hər bir əsrə məxsus musiqi dahiləri və musiqi alimləri əmələ gəlib, oylə bir böyük və qiymətli əsərlər buraxıbdılar ki, mədənilik iddiası edən heç bir millət bu əsərlərdən bixəbər və bibəhrə qala bilməz. Çünki bu əsərlərin insaniyyətə olan xidməti dedikcə böyükdür. Bu əsərlərdən bəhrə almaq və onları anlamaq üçün piano, violin, fleyta və s. kimi aləti-musiqiyyə məktəbinə ehtiyac vardır” [4, s.366]. Alim burada Avropa musiqi irsinin öyrənilməsinə vacib hesab etməklə, həm də xalqı bu mədəniyyətə yaxınlaşdırmağın vacibliyini ortaya qoymuşdur. Dünya musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsində aparıcı rol isə məhz ifaçılıq sənətinin üzərinə düşür. Nəzərə alaq ki, Azərbaycanda piano aləti digər Avropa musiqi alətlərinə nisbətən xalqın həyatına daha tez daxil olmuş, sevilərək öyrənilməyə başlamışdır [11, s.42]. Bu da Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano alətinə marağının yaranmasına, eləcə də əsərlər bəstələməsinə təkan vermişdir. Bundan başqa, fortepiano ölkədə musiqi təhsilinin üç pilləli sisteminin formalaşması ilə, musiqi məktəblərindən başlamış ali tədris

ocaqlarına qədər aparıcı musiqi aləti kimi ixtisasından asılı olmayaraq bütün şöbələrin şagird və tələbələrinə öyrədilir. Bu da fortepiano musiqisinin zənginləşməsinə, tədris repertuarının genişlənməsinə və beləliklə də milli fortepiano musiqi irsinin yaranmasını şərtləndirmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının demək olar ki, hamısı az və ya çox sayda fortepiano əsərləri yaradıblar. Bu əsərlər sırasında kiçik miniatürlərdən böyük konsertlərə qədər demək olar ki, bütün janrlarda nümunələrə rast gəlmək mümkündür. Öz yaradıcılıq yolunun müəyyənlişməsində və üslub xüsusiyyətlərinin formalaşmasında hər zaman Üzeyir bəyin ənənələrinə sadıqlıq nümayiş etdirən Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində bəs bu meyar özünü necə göstərmişdir?

Bu suala cavab tapmaq üçün bir qədər öncəki onilliklərə yenidən nəzər salmaq lazımdır. Əvvəldə qeyd etdik ki, Asəf Zeynallı öz fortepiano əsərlərində muğama müraciət etmiş, hətta “Çahargah” adlı pyes də bəstələmişdi [1, s.328]. Bundan başqa onun fuqaları da muğam köklərini nümayiş etdirir. Növbəti nəsil bəstəkarların yaradıcılığına nəzər saldıqda bu cəhətin yenidən və fərqli kontekstlərdə təzahürünü görə bilirik. Muğamlara müraciət dedikdə bir neçə rakursu nəzərə almaq lazımdır. Belə ki, Üzeyir bəy ilk operasından başlayaraq xalq musiqisinə, muğamlara müraciət etmiş və ilk muğam operası yaratmışdı. Burada bəstəkar həm muğamlardan bilavasitə istifadə etmiş, həm də xalq mahnı və təsniflərindən bəhrələnmişdi. Klassik musiqi janrlarında muğam sənətinə müraciət bu operadan başlanan uğurlu yolla davam edərək həm Üzeyir Hacıbəylinin, həm də Müslüm Maqomayev, Zülfüqar Hacıbəyov kimi bəstəkarların yaradıcılığında davam etdirilmişdi. Lakin, Azərbaycan bəstəkarları növbəti illərdə muğam təfəkkürünü daha genişləndirərək simfonik muğam, muğam-simfoniya kimi janr sintezini də yaratmağa müəssər olmuşlar. Bəs fortepiano üçün yazılan əsərlərdə muğam özünü necə göstərə bilmişdir. Məlumdur ki, muğamlar 17 pərdəli temperasiyaya malik xalq çalğı alətlərində ifa edilən musiqidir və onun fortepianoda birbaşa ifası zamanı müəyyən intonasiya problemləri yaşana bilər. Lakin, Üzeyir bəy “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” [5, s.146] fundamental əsərinin ikinci hissəsində bu məsələlərə də aydınlıq gətirməyi bacarmışdı. Muğam-məqam münasibətinin qovuşdurulması ilə əldə edilən musiqi bəstələmə üsullarının təklif edilməsi ilə bəstəkar Azərbaycan akademik musiqisinin gələcək inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirməyə nail olmuşdu. Maraqlıdır ki, müraciət etdiyi üslubdan və janrdan asılı olmayaraq hər bir Azərbaycan bəstəkarının əsərində biz bu intonasiya çalarlarını bu və ya başqa şəkildə duyuruq. Onun milli xarakterini müəyyənləşdirən əsas cəhət kimi milli məqam-intonasiya sisteminə müraciət xüsusi tədqiqat mövzusu kimi musiqişünas alim Cəmilə Həsənova tərəfindən araşdırılmışdır [6].

Azərbaycan bəstəkarları Üzeyir bəyin əsas tövsiyyəsi olan xalq musiqi yaradıcılığından, milli məqam-intonasiya sistemindən bəhrələnmənin ən müxtəlif üsullarını kəşf edərək öz fortepiano əsərlərində də yüksək nəticələri əldə etmişlər.

Fortepiano əsərlərinə geniş müraciət edən bəstəkar Fikrət Əmirovun həm kiçik həcmli miniatürlərində, həm də Elmira Nəzirova ilə birlikdə bəstələdiyi fortepiano konsertində musiqinin başdan-başa muğam-məqam intonasiya aləminin, eyni zamanda xalq musiqi janrlarına xas olan ritm-intonasiyalardan ustalıqla bəhrələndiyini görə bilirik: “Konsertin tematizmi Azərbaycan musiqi ənənələri və onun səs-intonasiya leksikası əsasında formalaşan bu bəstəkarların obrazlı təfəkkürü prizmasından həyata keçirilir. Məhz bu səbəbdən ümumi səslənmə zamanı lad-intonasiya və ritmik təbiət etibarilə bir-birinə yaxın olan iki milli üslubun – ərəb və Azərbaycan üslubunun yüksək bədii sintezi gözə çarpır” [10, s.139]. Həm Tərlan Seyidov, həm də D.Danilov kimi müəlliflərin fikrincə bu əsər ərəb mövzularına bəstələnmiş Azərbaycan əsəri kimi qiymətləndirilməlidir. Buna səbəb isə bəstəkarların müraciət etdiyi mövzular milli məqam-intonasiya, ritm və melodik çalarları ilə işləməsindən irəli gəlir. Həm E.Nəzirovanın, həm də F.Əmirovun musiqisində bu xüsusiyyətlər onların fortepiano miniatürlərində də özünü parlaq büruzə vermişdir.

E.Nəzirovanın xalq musiqi nümunələri əsasında fortepiano işləmələrindən ibarət 4 dəftəri xüsusilə qeyd edilə bilər. Bəstəkar xalq mahnı və rəqslərinin melodiyasına müraciət edərək kiçik fortepiano miniatürləri bəstələmişdir. Bu məcmuələr tədris proqramında uğurla tətbiq edilir və kiçik pianoçuların musiqi-estetik zövqünün milli zəmində formalaşmasına xidmət edir. Ü.Hacıbəylinin “Musiqidə xalqilik” məqaləsində oxuyuruq: “Kompozitorun nəinki ümumi musiqi kulturası sahəsində, bəlkə xalq musiqisi sahəsində də ciddi musiqi məlumatı olmalıdır. O, yaradıcılıq işinə başlamazdan əvvəl özünün kompozitorluq fəaliyyətinə nə qədər hazır olduğunu ciddi və düşüncəli surətdə yoxlamalı, sonralar

məharətlə istifadə edə bilmək üçün xalq folklorunu öyrənməlidir” [7, s.402]. Bu tövsiyəsi ilə Üzeyir bəy həm də öz yaradıcılığını misal çəkərək, əsərlərini məhz xalq musiqisindən bəhrələnməklə yazdığını da diqqətə çatdırırdı. Bununla belə, Ü.Hacıbəyli gənc bəstəkarları xalq musiqi irsinin toplanması işinə cəlb edir, onların ölkənin müxtəlif bölgələrinə təşkil edilən ekspedisiyalarda iştirakını təmin edirdi. Təsadüfi deyil ki, Cövdət Hacıyev, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Səid Rüstəmov, Zakir Bağirov, Tofiq Quliyev kimi bəstəkarlar bu ekspedisiya səfərlərindən əldə etdikləri zəngin bilikləri öz yaradıcılığında məharətlə istifadə edərək, həqiqi milli əsərlər yaratmağa müyəssər olmuşlar. Görkəmli bəstəkar Qara Qarayev bu barədə yazırdı: “Mən aşiq yaradıcılığını, xalq mahnılarını və rəqsləri fonografə yazır və işləyirdim. Beləliklə, xalq musiqisi ilə ciddi surətdə üz-üzə gəldim və xalq yaradıcılığına xas olan zənginliyə heyran qaldım” [2, s.51].

Fortepiano üçün xalq mahnı və rəqslərinin işlənməsi məsələsinə geri dönərək Üzeyir bəyin “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” məqaləsindən daha bir fikirini səsləndirmək istərdim: “Bu mahnılardan (söhbət xalq mahnılarından gedir – N.A.) münasiblərini seçib musiqi məktəblərimiz üçün çalğı “repertuarı” hazırlamaq. Burasını bilməliyik ki, musiqi məktəblərinin müdavimləri olan türk balaları çalğı dərslərini yalnız Avropa musiqisi “repertuarı” ilə öyrənir. Halbuki şagird anlamadığı havaları və hiss edə bilmədiyi musiqidən çox vaxt bezib öyrənmək belə istəmir. Bu isə dərsin gedişini pozub təhsilə mane olur. Ona görə Avropa pyeslərinə bir neçə dənə öz mahnılarımızdan düzəlmiş olan şərq “pyeslərini” qatsaq, şagirdlərimizi həvəsləndirib təhsil işini yüngülləşdirərik” [8, s.155]. Hələ 1926-cı ildə yazdığı bu məqalədə Üzeyir bəy xalq mahnılarını necə dəyərləndirmək olar fikrinə cavab verməklə, həm də bəstəkarları bu zəmində əsərlər yazmağa sövq edirdi. Qeyd edək ki, bir çox bəstəkarlarımız xalq mahnı və rəqsləri, aşiq havaları və təsniflər əsasında fortepiano işləmələri yaradıblar. Bu mənada Elmira Nəzirova, Tofiq Quliyev, Mithəd Əhmədov, Səid Rüstəmov, Soltan Hacıbəyov, Oqtay Rəcəbov və bir çox digər bəstəkarların adını çəkməliyik. Xalq mahnı və rəqslərinə əsaslanan fortepiano işləmələri bəstəkarların fərdi üslub keyfiyyətləri ilə üzvi vəhdətdə bədii əhəmiyyətli əsərlər kimi meydana çıxmış, milli fortepiano ifaçılığı repertuarının mühüm hissəsini təşkil etmişdir. Bu işləmələr tələbələrə milli musiqi janrları ilə tanışlığa təkan vermişdir. Maraqlıdır ki, xalq musiqisinin işlənməsi hər zaman bəstəkarların maraq dairəsində olmuş, bu janrın müxtəlif alətlər və tərkibləri üçün xeyli nümunələri ərsəyə gəlmişdir.

İşləmələrlə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarları fortepiano əsərlərində xalq musiqi janrlarının səciyyəvi cəhətlərini əks etdirən xeyli sayda əsərlər də bəstələmişlər. Bu fikrə parlaq misal olaraq Tofiq Quliyevin “Qaytağı”sını göstərə bilərik. Bu əsərdə bəstəkar “Qaytağı” xalq rəqsinə xas olan ritm-intonasiyalardan məharətlə bəhrələnərək orijinal musiqi kompozisiyası yaratmışdır. Bu əsər müasir piano məktəbimizin banisi, görkəmli pianocu Fərhad Bədəlbəyliyə həsr olunmuş və elə onun ifasında da böyük şöhrət qazanmışdı. Gənc pianoçularımız da tez-tez bu əsərə böyük həvəslə müraciət edirlər.

Son olaraq Üzeyir bəyin daha bir məqaləsində yer alan fikirlər üzərində dayanmaq istərdim. Alim “Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti” məqaləsini həm öz dövrü, həm də bu günümüz üçün öz aktuallığını itirməyən mühüm bir məsələyə həsr etmişdir. Bu məqalə orqanologiya elminin inkişafına mühüm töhfə olmaqla yanaşı, orkestr üslubunun milli zəmində inkişafı üçün də mühüm tövsiyələr irəli sürür. Araşdırmamızın qarşıya qoyduğu problemdən irəli gələrək biz, Üzeyir bəyin sırf fortepiano ilə bağlı fikirlərinə diqqət yetirək: “Burada tonlarına heç bir vəhdətə təgəyir verilməyən bir saz varsa, o da yalnız piano və bunun əmsalıdır. Bu qisim alətin hər bir sadasına məxsus öz teli vardır və o tellər yalnız ton və yarımton ölçüsü ilə qurulmuş olduqlarından, təgəyir edilmələri heç bir növə qabil deyildir. Yalnız bir piano məsəlli sazlarda bir neçə sadanın cüzi olaraq müvafiq gəlməməyi Qərb musiqi alətinin musiqimizin tərəqqisi yolunda verə biləcək böyük mənfəətlərinin qabağını kəsməməlidir” [9, s.262]. Bu fikirlər fortepiano alətində muğamın ifası ilə bağlı mövcud intonasiya fərqlərinin izahına həsr olunsada, Üzeyir bəy bu alətin musiqi sənətinin və elminin formalaşmasında və inkişaf etdirilməsindəki əvəzedilməz rolunu diqqət mərkəzinə çəkir. Məqalədə bəstəkar həm də alətlər üçün bəstələnən və ya ifa edilən musiqinin üslub meyarlarının qorunması məsələsinə toxunaraq, hər hansı bir uyğunsuzluğa belə düzgün yanaşma yolu ilə həll etməyin mümkünlüyünü göstərir. Bu da, bəstəkarların fortepiano yaradıcılığında milli özünəməxsusluğun qorunması və təcəssüm etdirilməsi istiqamətindəki axtarışlarında və bu gün fortepiano irsimizdə əldə edilən nailiyyətləri ilə öz təsdiqini tapmışdır.

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarları Üzeyir Hacıbəylinin həm bəstəkar, həm də alim kimi bizə miras qoyduğu zəngin yaradıcılıqdan, dəyərli tövsiyələrdən yola çıxaraq öz milli mənsubiyyətini mu-

siqinin ən müxtəlif ifadə imkanları vasitəsilə ortaya qoyan, eyni zamanda dünya mədəniyyətinin bir parçası olmağı bacaran əsərlər ərsəyə gətirmişlər. Fortepiano aləti kimi bütün zamanlarda olduğu kimi, bu gün də öz aktuallığını və musiqi sənətinin və elminin inkişafında aparıcı mövqeyini qoruyub saxlayır. Bəstəkarlarımızın bu alətə olan marağı hər zaman müxtəlif janrlı yeni-yeni əsərlərin yaranması ilə özünü göstərir. Azərbaycan pianoçuları bu gün dünya ölkələrində milli mədəniyyətimizi uğurla təmsil edir. Bütün bunlar XX əsrin əvvəlində Azərbaycan mədəniyyətinə bir günəş kimi doğan və öz istisi ilə hələ də musiqimizi, onun layiqli davamçılarını isidə bilən Üzeyir Hacıbəyli fenomeni sayəsində mümkün olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan musiqi tarixi. II cild // Layihə rəh.və tərəf. Z.Səfərova. Bakı: Elm, 2017. 584 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi. III cild // Layihə rəh.və tərəf. Z.Səfərova. Bakı: Elm, 2018. 752 s.
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005. 456 s.
4. Hacıbəyli Ü.Ə. Vəzifəyi-musiqiyyəməizə adi məsələlər // Seçilmiş əsərləri II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005. s.365-369
5. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları // Bakı: Şərq-Qərb, 2019. 360 s.
6. Həsənova C. Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi dilində lad amili // Bakı: Musiqi dünyası, 2004. № 3-4 (21), s.100-101.
7. Hacıbəyli Ü.Ə. Musiqidə xəlqilik // Seçilmiş əsərləri II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005. s.365-369
8. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan musiqi tərəqqisi // Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Şərq-Qərb, 2019. s.147-157.
9. Hacıbəyli Ü.Ə. Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti // Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Şərq-Qərb, 2019. s.259-263.
10. Seyidov, T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı / Bakı: Təhsil, 2016. 336 s.

rus dilində

11. Дильбазова М.Х. Из истории музыкального прошлого Баку (вторая половина XIX-начало XX века) / Баку: Ишyg, 1985.

Xülasə

Təqdim etdiyimiz məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığında Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin davam etdirilməsi mövzusunə həsr edilmişdir. Əsas məqsəd Üzeyir bəyin öz elmi məqalələrində və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində milli bəstəkarlıq üslubunun formalaşması istiqamətində verdiyi tövsiyələrə nəzər salmaq və bu tövsiyələrin milli fortepiano irsində təcəssümünü işıqlandırmaqdan ibarətdir. Məqalədə Ü.Hacıbəylinin “Musiqidə xəlqilik”, “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi”, “Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti” kimi məqalələrində verilən dəyərli fikirlərin Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığının inkişaf yollarının müəyyən edilməsində əhəmiyyəti vurğulanır. Bəstəkarların musiqi dilində milli məqam-intonasiyaların əsas yer tutması, eləcə də xalq musiqi janrlarından bəhrələnmə üsulları Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin uğurlu davamı kimi qiymətləndirilir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, məqalə, fortepiano, bəstəkar, üslub, ənənə

АББАСОВА Нурида

Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибейли
доцент кафедры «Фортепиано, орган и клавесин»,
кандидат искусствоведения

ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАДИЦИЙ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

Представленная статья посвящена теме продолжения традиций Узеира Гаджибейли в фортепианном творчестве азербайджанских композиторов. Основной целью является анализ рекомендаций, изложенных Узеир беком в его научных статьях и труде «Основы азербайджанской народной музыки», касающихся формирования национального композиторского стиля, и отражение этих рекомендаций в национальном фортепианном наследии. В статье подчёркивается значение таких ценных мыслей, как «Народность в музыке», «Прогресс музыки в Азербайджане», «Восточная музыка и западный музы-

кальный инструмент» в определении путей развития фортепианного искусства азербайджанских композиторов. Доминирование национальных ладо-интонационных структур в музыкальном языке композиторов, а также использование жанров народной музыки оцениваются как успешное продолжение традиций Узеира Гаджибейли.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, статья, фортепиано, композитор, стиль, традиции.

ABBASOVA Nuridə

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli

PhD in Art History,

Associate Professor, Department of "Piano, Organ and Harpsichord"

THE EMBODIMENT OF UZEYIR HAJIBEYLI'S TRADITIONS IN THE PIANO WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary

The presented article is devoted to the continuation of Uzeyir Hajibeyli's traditions in the piano works of Azerbaijani composers. The main objective is to analyze the recommendations set forth by Uzeyir Bey in his scholarly articles and in his major work *The Fundamentals of Azerbaijani Folk Music*, particularly regarding the formation of a national compositional style, and how these ideas are reflected in the national piano heritage. The article emphasizes the importance of key concepts such as "National Character in Music," "The Progress of Music in Azerbaijan," and "Eastern Music and the Western Musical Instrument" in shaping the development of Azerbaijani piano art. The dominance of national modal and intonational structures in the musical language of composers, as well as the use of folk music genres, are evaluated as a successful continuation of Uzeyir Hajibeyli's traditions.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, article, piano, composer, style, traditions.

AĞAYEVA FƏRİDƏ

Naxçıvan Dövlət Universiteti

*"Fortepiano" kafedrasının baş müəllimi,
dissertant*

AZƏRBAYCAN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİ TARİXİNDƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİ İMZASI

"Üzeyir Hacıbəyli istisna qabiliyyəti, görünməmiş fədakarlığı, gözəl təhsili, erudisiyası, vətənpərvərliyi, fəal ictimai-siyasi fəaliyyəti sayəsində xalqımızın ehtiram bəslədiyi ən görkəmli yaradıcı simalardan birinə çevrilib. O, dünya korifeylərinin ön sırasında Azərbaycanı layiqətlə təmsil edir."

Heydər Əliyev

Azərbaycan mədəniyyəti tarixinə, xalq musiqisinin ənənələrinə, folkloruna əsaslanaraq, milli musiqi sənətinin hərtərəfli inkişafınəminə böyük əzmkarlıqla, həvəslə çalışan Üzeyir bəy dünyada şöhrət qazanmış dahi bəstəkarıdır. Üzeyir Hacıbəyli həmçinin pedaqoq, yazıçı-publisist, görkəmli mədəniyyət xadimi, musiqişünas, tərcüməçi və estetikdir. Üzeyir bəyin yaradıcılıq irsi forma, kompozisiya və məzmununa görə orijinal və nümunəvi məkətdir. Dünyanın məşhur elm və sənət xadimləri tərəfindən korifey bəstəkarlığımızın həyat və yaradıcılığı haqqında bir çox kitablar, monoqrafiyalar, elmi məqalələr yazılıb. Dahi sənətkarın çoxşaxəli fəaliyyəti, əvəzolunmaz xidmətləri müxtəlif ölkələrdə, mötəbər simpozium və konfranslarda təbliğ edilmiş və müzakirə olunmuşdur. Üzeyir bəy millilik, ənənəvilik və novatorluq prinsiplərinin vəhdətini böyük ustalıqla yaratmışdır. Yeni janrlara peşəkarlıqla müraciət etməsi, müasirləşmə, yeniliyə olan marağından irəli gəlir. Bəstəkar Azərbaycanda elmi musiqişünaslığın əsasını qoymuş, bir çox tədqiqatlar aparmış və köklü dönüşlər yaratmışdır. O, Azərbaycan milli musiqisini Qərbi Avropa bəstəkarlıq məktəbinin nailiyyətləri ilə zənginləşdirmişdir. Azərbaycan və Şərq musiqisində yeni forma və janrların yaranması dahi sənətkarın adı ilə bağlıdır. Üzeyir bəy milli bəstəkarlıq məktəbinin bünövrəsini qoymuş və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində yeni istiqamətə yol açmışdır.

*Musiqi can verir ruha əzəldən, musiqi qəlb alır min bir gözəldən,
Xəyalı oxşayan hər tərənəsi bir şair qəlbidir, bir canan səsi
Hər incə pərdənin öz aləmi var, bəzən nəşəsi var, bəzən qəmi var.
Musiqi daşları gətirir dilə, ram olur səsinə vəhşilər belə...*

Səməd Vurğun

Bəstəkar Azərbaycan və Şərq musiqisi tarixində bir çox ilkərin özüünü qoymuşdur: Şərq aləmində ilk opera, ilk musiqili teatr və ilk Konservatoriya, ilk musiqili komediya, ilk musiqi məktəbi, ilk musiqi kollektivləri, ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestri, ilk Azərbaycan romansı, ilk simli kvartet, ilk dövlət xoru və s. Böyük bəstəkar, dirijor, musiqişünas Müslüm Maqomayev və Üzeyir bəy ilk “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsini toplamışlar. Üzeyir bəy, həmçinin, ilk azərbaycanlı musiqişünas-alim, ilk folklorçu-bəstəkar olduğuna görə, onun apardığı tədqiqatlar, tələbələri və davamçıları üçün əvəzsiz təməl və məktəb oldu. Üzeyir bəy Azərbaycan xalq musiqisinin yeni Avropa janrları ilə uzlaşmasını yaradıb, yüksək sənətkarlıq zirvəsinə çatdırılmasına nail olmuşdur. Sənətkarın əsərləri dünya musiqi inciləridir.

“Azərbaycan opera sənətinin inkişafı, öz qüdrətli istedadını xalqa sərf etmiş Üzeyir Hacıbəyli adı ilə qırılmaz tellərlə bağlıdır. Üzeyir Hacıbəyov bütün yaxın Şərq aləmində ilk opera olan “Leyli və Məcnun”, eləcə də ən yaxşı operalarından biri olan, Azərbaycan mədəniyyətinin gözəl incilərindən sayılan “Koroğlu”nun müəllifidir. Gözəl bəstəkarımızın yaradıcılıq yolu heç bir zaman dinclik bilməyən, daim musiqi yaradıcılığının yüksəkliklərinə can atan, öz sənətkarlığını yorulmadan cilalandırmağa çalışan böyük bir istedadın inkişafını əks etdirən parlaq bir nümunədir” – Qara Qarayev [4.1948].

Dünyada bir neçə şəhər var ki, musiqi onların ab-havasına hopub: Avstriyada Vyana, İtaliyada Neapol, Azərbaycanda da Qarabağın Şuşa şəhəri. Şuşa şəhərini “Qafqazın Konservatoriyası” adlandırırlar. Bu qədim yurdun parlaq yetirmələrindən biri də Üzeyir Hacıbəylidir.

Üzeyir Hacıbəyli Mirzə Əbdülhüseyn oğlu 18 sentyabr 1885-ci ildə Şuşa qəzasında, Ağcabədidə doğulmuşdur. İlk təhsilini mədrəsədə alıb, fars, ərəb dillərini mükəmməl bilirdi. Dayısı Ağalar Əliverdibəyovdan musiqinin ilk notları ilə yanaşı, müdrik kəlamlar da öyrənmişdir. Şuşada ən yaxşı xanəndə və sazəndələrdən dərs alıb, muğam və təsniflər oxuyurdu. Burada rus-tatar məktəbini bitirib, 14 yaşında Gürcüstanda Qori Müəllimlər Seminariyasına daxil olur (1899-1904). Seminariyada skripka, violonçel və nəfəsli alətlərdə çalmağı öyrənir. 1904-ci ildə müvəffəqiyyətlə təhsilini bitirir və Cəbrayıl qəzasında müəllimliyə başlayır. 1915-ci ildə Bakıya yollanır. Bakıda 51 nömrəli məktəbdə müəllimlik fəaliyyətinə başlayır. Burada ana dili, rus dili, tarix, rəsm və s. fənlərdən dərs deyir. Üzeyir bəy 1907-ci ildə 22 yaşında “Leyli və Məcnun” operasını yazaraq, bütün müsəlman Şərqində opera sənətinin əsasını qoymuşdur. Operanın librettosu, orta əsr Azərbaycan şairi, mütəfəkkir və filosof Məhəmməd Füzulinin eyni adlı poeması əsasında yazılıb. Operanın musiqisi muğam və təsniflər üzərində qurulub. “Leyli və Məcnun” opera musiqisi tarixində yeni növün-muğam operasının yaranmasına səbəb oldu. 1908-ci il yanvarın 25-də opera H.Z.Tağıyevin teatrında ilk dəfə səhnəyə qoyuldu. Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını Üzeyir bəyin sinfində öyrənən, onun varisi kimi çıxış etmiş, açdığı yolu davam və inkişaf etdirən görkəmli bəstəkar, akademik Qara Qarayev yazırdı: “Üzeyir Hacıbəylinin həyatının məqsədi irəliyə doğru hərəkət, böyük fundamental yaradıcılıq məsələlərini həll etmək olmuşdur. Bu yüksələn xətt üzrə tərəqqi “Leyli və Məcnun” ilə bəstəkarın yaradıcılığının zirvəsi olan “Koroğlu” arasındakı böyük fərqdə xüsusilə nəzərə çarpır. Lakin “Koroğlu” nə qədər zəngin, sənətkarlıq nöqtəyi nəzərdən yüksək olsa belə, yenə də “Leyli və Məcnun” operasını kölgədə qoymur. Azərbaycan xalqının ürəyində “Leyli və Məcnun”un xüsusi yeri vardır və bu yer əbədidir. Opera səhnəmizin ən yaxşı əsərlərindən biri olan “Leyli və Məcnun” təkcə Azərbaycanda deyil, bütün yaxın Şərqdə ilk opera olmuşdur. Bu, Üzeyir Hacıbəylinin incəsənətimiz üçün misilsiz xidmətlərindən biridir”[4.1948].

Bir sıra ölkələrin mötəbər səhnələrində böyük uğurla tamaşaya qoyulan “Leyli və Məcnun” operası “Şərqin “Romeo və Culyetta”sı adını qazanıb. Bəstəkar 1909-cu ildə “Ər və arvad” ilk musiqili komediyasını yazaraq, müsəlman Şərqində bu janrın da yaranmasına səbəb oldu. 1909-1915-ci illərdə Üzeyir bəy bir sıra muğam operalarını yazır: “Şeyx Sənan” (1909), “Rüstəm və Söhrab” (1910), “Şah Abbas və Xurşud Banu” (1912), “Əsli və Kərəm” (1912), “Harun və Leyla” (1915). Bu operalarını xalq dastanları, rəvayətlər, Firdovsinin “Şahnamə” əsərinin mötiqləri əsasında yazmışdır. “Əsli və Kərəm”

operasında aşiq musiqisindən də istifadə etmişdir. Musiqili komediyalarının librettolarını bəstəkar özü yazırdı. 1910-cu ildə “O olmasın, bu olsun” ikinci operettasını yazır. Operettalarında xalq mahnılarından və rəqslərindən istifadə etmişdir. Üzeyir bəy 1911-ci ildə təhsilini Moskvada davam etdirmişdir. Burada filarmonik cəmiyyətin musiqi kurslarına yazılır. 1913-cü ildə ali təhsil almaq üçün Peterburq konservatoriyasına daxil olur. Bəstəkarın yaradıcılığında Peterburq dövrü mühüm rol oynayır, “Arşın mal alan” musiqili komediyasını da burada yazmışdır. Bu operetta 70-ə yaxın xarici dilə tərcümə edilmişdir. Üzeyir bəy, 1932-ci ildə, 17 illik fasilədən sonra yaradıcılığının zirvəsi olan “Koroğlu” operasını yazır. Azərbaycan opera sənətinin incilərindən sayılan “Koroğlu” ilk klassik opera hesab olunur. Burada bitkin ariyalar, reçitativlər, müxtəlif ansambllar, balet nömrələri, kütləvi xor səhnələri mövcuddur.

Üzeyir Hacıbəyli orkestr əsərlərinin (1928-1933), kamera-instrumental əsərlərinin (1925-1945), instrumental müşayətli xor əsərlərinin (1919-1947), xoreoqrafik miniaturların (1919), romans-qəzəllərin (1941, 1943), mahnıların (1918-1942) müəllifidir. Unudulmaz şəxsiyyətin əvəzsiz xidmətlərindən 300-dən çox xalq mahnılarını nota almasıdır. Qürurverici bir hal da odur ki, bəstəkar XX əsr Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin və Sovet Azərbaycanının himnlərinin müəllifidir. Ömrünün sonuna qədər yaradıcılıqla məşğul olan Üzeyir bəy iki əsərini, “Azərbaycan simfonik poeması” və “Firuzə” operası tamamlaya bilmədi. Bəstəkarın 1945-ci ildə yazdığı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı fundamental monoqrafiyası, Azərbaycanda çağdaş musiqişünaslığın, milli musiqimizin qanun və qaydalarını araşdıran, xalq musiqisinin milli xüsusiyyətlərini, geniş imkanlarını açıqlayan mötəbər əsərdir. Üzeyir Hacıbəyli, həmçinin, felyetonçu, librettoçu-dramaturq, publisist, очерк və məqalələrin müəllifi idi. 1921-ci ildə Üzeyir bəyin yaratdığı ilk Azərbaycan Dövlət Türk Musiqi Məktəbi beş ildən sonra Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası ilə birləşdirildi. Bəstəkarın müstəsna xidmətlərindən biridə, mühüm əhəmiyyət kəsb edən, Naxçıvanda musiqi məktəbinin açılması idi. 1937-ci ildə SSRİ Ali Sovetinin Millətlər Sovetinə Naxçıvan dairəsindən deputatlığa irəli sürülən bəstəkarın seçilməsi bu məsələnin həllində böyük rol oynamışdır. 1937-ci ildə Üzeyir bəy Naxçıvanda yaratdığı məktəbə “Berlin” markalı fortepiano hədiyyə edir. Bəstəkarın tələbələri arasında Naxçıvandan da iki nəfər olub – nakam həyat yaşamış gənc və istedadlı bəstəkar Ərtoğrul Cavid və bəstəkarlıq təhsili almış ilk musiqiçilərdən Məmməd Nəsirbəyov [2. s.7].

1945-ci ildə akademik Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən Azərbaycan Elmlər Akademiyasında İncəsənət İnstitutu yaradılıb. 1945-48-ci illərdə Üzeyir bəy burada direktor vəzifəsində çalışmışdır. Bütün ömrünü xalqının mədəniyyətinə, musiqisinə həsr edən Üzeyir bəyin doğum günü “Milli musiqi günü” kimi qeyd olunur. 1977-ci ildə Rusiyanın Rubinsk şəhərində bəstəkarın adını daşıyan gəmi inşa edilib. Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan SSR Xalq artisti” adına layiq görülmüşdür. 2019-cu ildə əsərləri dövlət varidatı elan edilən müəlliflər siyahısına daxil olunub. “Qafqaz millətləri içərisində musiqiyə ən müstəfid olanları Azərbaycan türkləridir desək, zərrəcə mübaliğə olmaz. Bunların bir çoxu, məşhur xanəndə və sazəndələri yalnız özlərinin içində deyil, bəlkə ümumi Qafqaz millətləri arasında tanınmış və şöhrət qazanmış musiqarlardır”- Üzeyir Hacıbəyli [8. <http://anl.az>].

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası-elektronensiklopediya.<http://uzeyirbook.musiqi-dunya.az>
2. N.Quliyev. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən. Bakı. Elm.2010.
3. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. X cild. Bakı.1977.
4. Q.Qarayev.«Бакинский рабочий», 1948.
5. 525-ci qəzet. Üzeyir Hacıbəyli və Azərbaycan Cümhuriyyəti. 2018.
6. ders. musiqi-dunya.az. 2009.
7. L. Hüseynzadə. Naxçıvan teatr tarixindən. Bakı. 2002.
8. Q.Qarayev. Azərbaycan Milli Kitabxanası. <http://anl.az>

Xülasə

Dahi bəstəkar, musiqişünas-alim, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəyli, milli musiqi ənənələrinə əsaslanaraq Azərbaycan professional musiqi mədəniyyətinin əsasını qoymuş, musiqi elmi və musiqi təhsili üçün inkişaf yolu açmışdır. Üzeyir bəyin uzaqgörənliyi nəticəsində müxtəlif tərkibli musiqi kollektivləri, tədris müəssisələri, milli musiqimizdə yeni janrlar yarandı. XX əsr milli musiqimizdə yeni inkişaf mərhələsi, mədəniyyətimizin intibahı dahi bəstəkarın adı ilə bağlıdır.

Azərbaycan diyarının dahi şəxsiyyətləri – Məhəmməd Füzuli və Üzeyir Hacıbəyli sənətinin vəhdətindən yaranan “Leyli və Məcnun”, qoca Şərqi ilk operası, dünya musiqi xəzinəsində təkrarolunmaz iz qoymuşdur. Dünyanı valeh edən Üzeyir bəyin operaları, musiqili komediyaları, simfonik və vokal əsərləri öz əzəməti və möhtəşəmliyi ilə dünya mədəniyyətinin ən qiymətli inciləri sırasında yer alır.

Açar sözlər: Azərbaycan, musiqi, Şuşa, Şərqi ilk opera, “Leyli və Məcnun”, himn, novator bəstəkar, musiqili komediya, musiqişünas.

АГАЕВА Фарида

Нахичеванский Государственный Университет
старший преподаватель кафедры «Фортепиано», диссертант

НАСЛЕДИЕ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ В ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Резюме

Статья посвящена гениальному композитору-новатору, основоположнику ряда музыкальных новшеств на мусульманском Востоке, музыковеду, драматургу, общественному деятелю Узеиру Гаджибейли. Родина выдающегося композитора-один из прекраснейших уголков Азербайджана город Шуша. Творчество Узеир бека, основанное на мугаме и народной музыке, занимает уникальное место в истории азербайджанской музыки и является новым, оригинальным этапом в развитии музыкального искусства. Первая опера Древнего Востока «Лейли и Меджнун», созданная на основе единства творчества великих личностей азербайджанской земли – Мухаммеда Физули и Узеира Гаджибейли, оставила неподражаемый след в мировой музыкальной сокровищнице. Оперы, музыкальные комедии, симфонические и вокальные произведения Узеир бека, покоровшие весь мир, по своей грандиозности и великолепию относятся к числу наиболее ценных в мировой культуре.

Ключевые слова: Азербайджан, музыка, Шуша, первая опера на Востоке, “Лейли и Меджнун”, гимн, композитор-новатор, музыкальная комедия, музыковед.

AGHAYEVA Farida

Nakhchivan State University
Senior Lecturer at the Department of Piano,
PhD researcher dissertant

THE SIGNATURE OF UZEYIR HAJIBEYLI IN THE HISTORY OF AZERBAIJANI MUSICAL CULTURE

Summary

The article is dedicated to the genius composer-innovator, the founder of a number of musical innovations in the Muslim East, musicologist, playwright, public figure Uzeyir Hajibeyli. The birthplace of the outstanding composer is one of the most beautiful corners of Azerbaijan-the city of Shusha. Uzeyir bey creativity, based on mugam and folk music, occupies a unique place in the history of Azerbaijani music and is a new, original stage in the development of musical art. Leyli and Majnun, the first opera of the ancient East, created from the unity of the art of the great personalities of the Azerbaijani land- Muhammad Fuzuli and Uzeyir Hacıbeyov, has left an inimitable mark on the world's musical treasury. Uzeyir Bey's operas, musical comedies, symphonic and vocal works, which have fascinated the world, are among the most valuable in world culture with their grandeur and magnificence.

Key words: Azerbaijan, music, Shusha, the first opera in the East, “Leili and Majnun”, anthem, innovator composer, musical comedy, musicologist.

AXUNDOVA HƏYAT

*Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi Beynəlxalq əlaqələr və
ictimaiyyətlə iş şöbəsinin mütəxəssisi*

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIQ VƏ ELMİ İRSİ DÜNYA MÜSTƏVİSİNDƏ

Üzeyir bəy Əbdülhüseyn bəy oğlu Hacıbəyov (18 sentyabr 1885, Ağcabədi, Şuşa qəzası) Azərbaycan bəstəkarı, dirijoru, musiqişünası, publisisti, dramaturqu, pedaqoqu və ictimai xadimidir. Üzeyir Hacıbəyli eyni zamanda Azərbaycanda və onun həüdudlarından kənarda tanınan bir çox görkəmli

bəstəkar və musiqiçilərin müəllimi və pedaqoqu kimi fəaliyyət göstərmişdir. Onun tələbələri arasında Əfrasiyab Bədəlbəyli, Səid Rüstəmov, Asəf Zeynallı, Şəmsi Bədəlbəyli, Niyazi, Cövdət Hacıyev, Tofiq Quliyev, Qara Qarayev, Cahangir Cahangirov, Fikrət Əmirov, Şəfiqə Axundova və başqaları olmuşdur. Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində yeni bir istiqamətin əsasını qoymuş və milli bəstəkarlıq məktəbinin təməlini formalaşdırmışdır. O, Azərbaycan musiqisi tarixində ilk opera, ilk musiqili komediya və digər janrlarda ilk nümunələrin müəllifi kimi tanınan dahi bəstəkar olmaqla yanaşı, ilk azərbaycanlı folklorçu-bəstəkar və musiqimizin mahiyyətini, inkişaf xəttini tədqiq edib əsaslandırıb ilk milli musiqişünas-alim olmuşdur.

Azərbaycançılıq ideyalarının təbliği və təhlilində görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin müstəsna rolu olmuşdur. Beynəlxalq miqyasda tanınan bəstəkar öz musiqi və publisistik irsində azərbaycançılıq mövqeyini ardıcıl şəkildə müdafiə etmişdir. Onun yaradıcılığında türkçülük və azərbaycançılıq ideyaları ilə yanaşı, milli dəyərlərlə bəşəri prinsiplərin vəhdəti də aydın şəkildə müşahidə olunur [1]. Fikrət Əmirovun fikrincə, Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan peşəkar musiqisinin banisi olmuşdur. İlk operamızın, musiqili komediyamızın, xalq çalğı alətləri orkestrinin, həmçinin mahnı və rəqs ansamblının təşəkkülü onun adı ilə bilavasitə bağlıdır.

“Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər uzanan geniş yaradıcılıq yolu gərgin axtarışlarla və dəyərli bədii tapıntılarla zəngindir. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, ilk Azərbaycan operasının məhz Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması əsasında yazılması olduqca mənalı və simvolik məqamdır. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında Füzuli poeziyasına xüsusi bir məhəbbət və dərin ehtiram hiss olunur. Fikrimizcə, Füzulinin ədəbiyyatımızda oynadığı rolu musiqi sahəsində böyük Üzeyir bəy icra etmişdir. Səməd Vurğunun ona “Ey Füzuli şeirinin bir bəstəkar qardaşı!” deyə müraciət etməsi bu baxımdan son dərəcə yerində və dəyərlidir [2]. Uzun illər davam edən elmi-pedaqoji axtarışlarının nəticəsi kimi ərsəyə gələn “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri, Üzeyir Hacıbəyli görkəmli musiqi nəzəriyyəçisi və tədqiqatçısı kimi də tanıtmışdır. Bəstəkarın musiqi sənətimizin müxtəlif aspektlərinə həsr etdiyi məqalələri və ictimai çıxışları bu gün də dəyərli elmi mənbə statusunu qorumaqdadır. Diqqətəlayiq cəhət odur ki, Üzeyir Hacıbəylinin bədii yaradıcılığı ilə elmi-nəzəri baxışları arasında hər hansı fikir ayrılığı müşahidə edilmir. Onun musiqisi fikrini, fikri isə musiqisini dəstəkləyir və tamamlayır.

Onun sənətində ən mühüm aspektlərdən biri xalq musiqisinə münasibətlə bağlıdır. Bəstəkarın demək olar ki, istənilən yazısında və çıxışında bu məsələ xüsusi yer tutur [3,48]. Bu məqama göstərilən diqqət təsadüfi deyil və onun sənət prinsipindən qaynaqlanır. Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının 1945-ci il nəşrinə yazdığı ön sözdə qeyd edirdi ki, bu sahədə araşdırmalara 1925-ci ildən başlamışdır. Mövzu ilə bağlı xüsusi ədəbiyyat və elmi qaynaqlar olmadığından, o, yalnız şəxsi müşahidələri və Azərbaycan xalq musiqisinin müxtəlif nümunə və formalarının dərinlən təhlili əsasında tədqiqat aparmalı olmuşdur.

Opera əsərləri:

- Leyli və Məcnun (1908)
- Şeyx Sənan (1909)
- Rüstəm və Zöhrab (1910)
- Şah Abbas və Xurşid Banu (1912)
- Əsli və Kərəm (1912)
- Harun və Leyla (1915)
- Koroğlu (1937)

Musiqili komediyalar:

- Ər və Arvad (1909)
- O olmasın, bu olsun (1911)
- Arşın mal alan (1913)

Üzeyir Hacıbəyli ədəbi-bədii aləmə həyat gerçəkliklərini dərinlən bilən bir yazıçı kimi daxil olmuşdur [4,80]. O, yaradıcılığının ilk mərhələsindən etibarən dövrünün və zamanının avanqard ideyaları ilə səsleşən bir istiqamətdə fəaliyyət göstərmişdir. O, çağdaş ictimai fikrin ön cərgəsində dayanmağa, xalqın tarixi irsinə ehtiramla yanaşmağa, milli ləyaqətini qorumağa və həm zamanla, həm də gələcəklə birgə yaşamağa çalışmışdır. Bunun üçün, ilk növbədə, təbliğ etdiyi ideyaların ictimai əhəmiyyətini, xalqa verə biləcəyi töhfələri düşünmüş, onların cəmiyyətə çatdırılması üçün yeni metodlar,

formalar və üslublar axtarmışdır. Mədəniyyət sahəsinə bir sıra yeniliklər, yeni janr və məzmunlar gətirmişdir. Bu istiqamətdə ciddi çətinliklərə sinə gəlmiş, müxtəlif maneələrlə üzləşmiş, lakin öz prinsiplərindən əsla geri çəkilməmişdir. Əksinə, dövrünün mürəkkəb ictimai reallıqları içində xalqına daha dərinlən bağlanmış, öz fəaliyyətindən güc alaraq Vətəninə sədaqətini hər zaman nümayiş etdirmişdir. Onun mənəvi zənginliyi, vətənpərvərliyi və dərin vətəndaş mövqeyi xalq tərəfindən yüksək dəyərləndirilmiş, bununla da özünə dayanıqlı mənəvi arxa qazanmışdır. Xalqının sədaqətli övladı olduğu üçün adı tarixdə əbədləşmiş, gələcək nəsillər üçün örnək şəxsiyyətə çevrilmişdir. XX əsrin salnaməsində ona layiqli yer ayrılmış, milli operanın banisi, musiqili komediyanın ilk yaradıcısı, tanınmış publisist, yeni tərzli publisistikanın təməl qoyucularından biri, ilk maarifçi və mədəniyyət xadimi, istedadlı dramaturq və vətəndaş yazıçı kimi dəyərləndirilmişdir. Onun mənəvi zəngin ədəbi-bədii irsi, insani duyğularla zənginləşmiş şəxsiyyəti və mənalı ömür yolu həm bədii, həm də elmi tədqiqatlar üçün əhəmiyyətli qaynaqdır. Bu qüdrətli sənətkarın başlıca ideya qayəsi insan, onun mənəvi həyatı, əsas qəhrəmanı isə xalq və onun azadlıq uğrunda mübarizəsi olmuşdur. Bu səbəbdən Üzeyir sənəti bu gün də müdrik ideyalar, dərin xarakterlər və güclü emosional təsir vasitəsi kimi mədəniyyətə işıq saçmaqdadır. Onun irsi xalqı düşündürən, onun tələbatı və duyğularını əks etdirən, bəzən həyəcanlandıran, bəzən isə sevindirən mövzulardan bəhrələndiyi üçün həm sadə, həm də güclü sənət nümunəsi kimi qiymətləndirilir. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq gücü insan ləyaqətinə zidd, qeyri-sağlam ictimai mühitə və feodal dünyasının köhnəlmiş qaydalarına qarşı yönəlmiş, eyni zamanda cəmiyyətə xoşbəxtlik və rifah arzusu ilə səciyyələnmişdir. Buna görə də XX əsrin mədəni irsini və ictimai fikir tarixini Üzeyir Hacıbəyli olmadan təsəvvür etmək qeyri-mümkündür [5,120]. Əsrin əvvəllərində Cəlil Məmmədquluzadə realist-satirik publisistikanın, hekayə janrının, Mirzə Ələkbər Sabir yeni poeziyanın, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev isə yeni dramın əsas təmsilçiləri olmuşdularsa, Üzeyir Hacıbəyli inqilabi-demokratik publisistikanın yeni üslublarının, ədəbiyyat tariximizdə misli görünməmiş realist məzhəbələrin müəllifi olmuşdur. Böyük Üzeyirin çoxşaxəli və zəngin yaradıcılığı müasir tənqid və musiqi ədəbiyyatşünaslığının daim diqqətində olmuşdur. Onun valehedici musiqi əsərləri, publisistik irsi, estetik-etik görüşləri, ictimai-siyasi baxışları, jurnalistika və dramaturgiya sahəsindəki fəaliyyəti haqqında Səməd Vurğun, Məmməd Arif, Məmməd Cəfər Cəfərov, Əziz Şərif, Mirzə İbrahimov, Firidun bəy Köçərli, Fikrət Hüseynov, Rafiq Nağıyev, Qasım Məmmədli, Qulam Qasimov, Elmira Abbasova, Xəlil Məlikov, Cəmil Quliyev, Yusif Şirvan və digər tanınmış alim və yazıçılar tərəfindən dəyərli fikirlər səsləndirilmişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin publisist fəaliyyəti onun pedaqoji və metodik fəaliyyəti ilə sıx şəkildə bağlı olmuşdur. O, 1907-ci ildən başlayaraq maarif və təlim sahəsində bir sıra əhəmiyyətli təşəbbüslərlə çıxış etmişdir. Həmin ildə o, “Rus-türk və türk-rus” lüğətini tərtib etmiş və bu sahədə əlamətdar addım atmışdır. Maarif sahəsindəki fəallığı və ümummilli maarifçilik hərəkatı ilə sıx əlaqəsi səbəbindən 1907-ci ildə Bakıda keçirilən müsəlman müəllimləri qurultayında A.Şaiq və F.Ağayevlə birgə nümayəndə və katib seçilmişdir. Bu hadisə onun maarifçi kimi məsuliyyət hissini və ictimai fəaliyyət əzmini daha da gücləndirmişdir. Üzeyir Hacıbəyli apardığı müşahidə və elmi axtarışlar nəticəsində xalqın ehtiyacını nəzərə alaraq 1908-ci ildə ibtidai məktəblərin I-II sinifləri üçün nəzərdə tutulmuş Hesab dərslərini nəşr etdirmişdir. “Tərcüman” qəzeti 1908-ci il 28 dekabr tarixli nömrəsində bu barədə yazırdı: “Hesab məsələləri müəllim Üzeyir Hacıbəylinin əsəridir, gözəl metod əsasında tərtib olunmuşdur... Azərbaycan-türk şivəsində yazıldığından yerli məktəblər üçün faydalı və zəruridir.”

1905-ci ildən etibarən Üzeyir Hacıbəyli demək olar ki, dövrün əksər mətbuat orqanlarında çıxış etmiş, çoxsaylı məqalələri dərc olunmuşdur. “Molla Nəsrəddin”, “Həyat”, “İrşad”, “Tərəqqi”, “Həqiqət”, “İqbal”, “Yeni İqbal”, “Kaspi”, “Tərcüman” və digər qəzet və jurnallar onun publisistik fəaliyyətində, həmçinin xalq arasında düşüncə oyanişının yaranmasında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Xüsusilə “İrşad”, “Tərəqqi” və “Həqiqət” qəzetlərində onun publisistik fəaliyyəti daha intensiv xarakter daşımışdır. Belə ki, 1906-cı ildə “İrşad” qəzetində katib vəzifəsində işləmiş, 1909-cu ildə isə “Həqiqət” qəzetinin gündəlik buraxılışına redaktorluq etmiş, həmin ildə “Tərəqqi” qəzetinə də qısa müddət redaktorluq etmişdir.

Birinci Dünya müharibəsi illərində dərc olunan “Bəsirət” qəzeti 1914-cü ilin 23 avqust tarixli sayında xəbər yayırdı ki, “Vətən dili” adlı yeni gündəlik qəzet fəaliyyətə başlayacaq. Qəzetin məsul müdiri Üzeyir bəy Hacıbəyli olacaq və nəşr dili xalqın öz ana dili olacaqdır.” Bu məlumat “Kaspi” qəzetinin 29 avqust sayında da öz əksini tapmışdır. Üzeyir Hacıbəylinin geniş publisist fəaliyyəti onun digər yaradıcılıq istiqamətlərinə də müsbət təsir göstərmiş, bu fəaliyyət musiqi və pedaqoji sahədəki

fəaliyyətinə əlavə təkan vermişdir. O, dövrün mətbuat vasitələrinin imkanlarından səmərəli istifadə etmiş, xalqımızın maariflənməsi və mədəni tərəqqisi istiqamətində bir sıra mühüm işlər görmüşdür. 1920-ci ilədək publisist Üzeyir, bəstəkar və nasir Üzeyirlə paralel şəkildə inkişaf etsə də, əsrin ilk onilliyində zaman-zaman publisist Üzeyir, musiqiçi və yazıçı Üzeyirdən daha üstün mövqedə olmuşdur. Onun jurnalistlik fəaliyyətinin son dövrü “Yeni İqbal” və “Azərbaycan” qəzetləri ilə əlaqələndirilir. Belə ki, 1915–1916-cı illərdə “Yeni İqbal” qəzetində müdir və baş redaktor kimi fəaliyyət göstərmiş, 1919-cu ildə isə “Azərbaycan” qəzetinə müvəqqəti olaraq redaktorluq etmişdir. O, bir tərəfdən cəmiyyətşünas kimi xalq, dövlət, vətən, inqilab, əxlaq və gündəlik həyatla bağlı mövzular üzərində jurnalistik və publisistik fəaliyyət göstərmiş, digər tərəfdən dövrün qabaqcıl maarifçisi kimi çıxış etmiş, eyni zamanda istedadlı bəstəkar və nasir olaraq demokratik düşüncə ilə səsleşən əsərlər ərsəyə gətirmişdir. Bu səbəbdən XX əsrin ilk onilliyi həm Üzeyir Hacıbəylinin, həm də bütövlükdə Azərbaycan xalqının mədəni həyatı üçün ən əlamətdar və məhsuldar dövrlərdən biri kimi dəyərləndirilir. Məhz bu illərdə milli opera sənətinin bünövrəsi qoyulmuş, ilk musiqili komediya yaranmış, ilk terminoloji lüğətlər, ibtidai təhsil dərslikləri və rus dilindən tərcümələr meydana çıxmışdır [6,18].

“Leyli və Məcnun”dan “Arşın mal alan”a qədər olan qısa zaman kəsiyi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığına əsrlərlə ölçülə bilməyəcək dərəcədə böyük şöhrət gətirmişdir. Təkcə “Arşın mal alan” əsəri əsasında demək mümkündür ki, Üzeyir Hacıbəyli təkcə Qafqaz və Orta Asiya respublikalarında deyil, həm də Yaxın Şərq ölkələrində geniş tanınmağa başlamışdır. Həmin komediyanın Amerika, Fransa, İngiltərə və digər xarici ölkələrdə səhnələşdirilməsi, bir çox dünya dillərinə tərcümə edilməsi Üzeyir Hacıbəyli beynəlxalq səviyyədə məşhurlaşdırmışdır. Bəstəkar bütün həyatını, elmi və bədii potensialını müasir mədəniyyətin, musiqi elminin və sənətinin inkişafına həsr etmişdir [8]. Müxtəlif növ musiqi məktəblərinin yaradılması, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının təşkili, dünya musiqi mədəniyyətinə uyğun mütəxəssis kadrların hazırlanması, Azərbaycan musiqisinin tarixi və nəzəri əsaslarının formalaşdırılması istiqamətində xüsusi əhəmiyyətə malik fəaliyyət göstərmişdir. Bununla yanaşı, musiqi tədrisi və metodikasına dair dərslik və vəsaitlər nəşr etdirmiş, yeni musiqi əsərləri yaratmaqla sənət həyatını davam etdirmişdir.

Hal-hazırda muzeylərdə Üzeyir Hacıbəylinin şəxsi əşyaları, sənədləri və yaradıcılığı ilə bağlı eksponatlar xüsusi qayğı ilə qorunur. Xüsusilə Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi Ü.Hacıbəylinin həyat və fəaliyyətini əks etdirən nadir materiallarla zəngindir. Muzeyin hədiyyələr və xatirə əşyaları, fotoneqativ, sənədli mənbələr, köməkçi tarixi fənn materialları fondlarında Üzeyir Hacıbəyliyə aid bir çox sənəd, kitab, fotosəkil mühafizə olunur. Eyni zamanda muzeyin ekspozisiyasında Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuş vitrində onun şəxsi əşyaları ictimaiyyətə təqdim olunur. Muzey eksponatları milli musiqi tarixinin canlı yaddaşı kimi dəyərləndirilir. Üzeyir Hacıbəylinin irsinə verilən yüksək ictimai və elmi dəyər onun şəxsiyyətinə və musiqi mədəniyyətindəki əvəzolunmaz roluna olan böyük hörmətin göstəricisidir [7].

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Akhundova, N. (1987). Uzeyir Hajibeyov: Life and Work. Moscow: Progress Publishers.
2. Hacıbəyli, Ü. (1985). Əsərlər: II cild – Məqalələr və məktublar. Bakı: Elm Nəşriyyatı.
3. Hacı, T. (2009). Üzeyir Hacıbəylinin publisistik irsində milli ideologiya və musiqi mədəniyyəti. Musiqi Dünyası (Musiqi və mədəniyyət jurnalı), 3(31), 45–52.
4. Jafarova, S. (2012). Uzeyir Hajibeyli's contribution to Azerbaijani musical culture. Journal of Azerbaijani Studies, 15(1), 78–89.
5. Manafova, R. (2019). From “Leyli and Majnun” to “Koroghlu”: The development of national opera in Azerbaijan. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 50(1), 113–129. <https://doi.org/10.2307/26574831>
6. Mehdiyev, E. (2013). Üzeyir Hacıbəyli: musiqi mədəniyyətində milli ideya və bəşəri dəyərlər. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Xəbərləri. İncəsənət seriyası, (2), 15–21.
7. Sultanov, A. (2005). Üzeyir Hacıbəylinin elmi-nəzəri irsi. Bakı: Elm və Təhsil.
8. UNESCO. (2005). Celebration of the 120th Anniversary of the Birth of Uzeyir Hajibeyov (1885–1948). Paris: UNESCO Archives.

Xülasə

Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan milli musiqisinin banisi, operanın yaradıcısı və maarifçi ziyalı kimi Azərbaycan mədəniyyətinin aparıcı simalarından biri olmuşdur. O, həm musiqi sahəsində, həm də publisistik

və pedaqoji fəaliyyətdə geniş fəaliyyət göstərmişdir. Onun “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər uzanan operaları, “Arşın mal alan” və “O olmasın, bu olsun” kimi musiqili komediyaları milli və bəşəri dəyərlərin vəhdətini ifadə edir. Hacıbəyli xalq musiqisinin elmi əsaslarını təhlil etmiş, maarifçilik hərəkatında fəal iştirak etmiş, dərslik və lüğət tərtib etmişdir. Onun publisistik çıxışları və redaktorluq fəaliyyəti həm maarif, həm də ictimai-siyasi fikir tarixində əhəmiyyətli iz qoymuşdur. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri isə musiqi nəzəriyyəsinin bünövrəsini təşkil etmişdir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, elmi irs, musiqi təhsili, opera və musiqili komediya, milli dəyərlər.

АХУНДОВА Хаят

специалист отдела Международных и общественных
связей Национального музея истории Azerbaijan

ТВОРЧЕСКОЕ И НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ НА МИРОВОМ УРОВНЕ

Резюме

Уzeyir Гаджибейли был одним из ведущих деятелей азербайджанской культуры как основоположник азербайджанской национальной музыки, создатель оперы и просвещенный интеллект. Он активно занимался музыкой, журналистикой и преподаванием. Его оперы, от «Лейли и Меджнун» до «Короглу», а также музыкальные комедии, такие как «Аршин мал алан» и «О олмасын, бу олсун», выражают единство национальных и общечеловеческих ценностей. Гаджибейли анализировал научные основы народной музыки, активно участвовал в просветительском движении, составил учебник и словарь. Его публицистические выступления и редакторская деятельность оставили значительный след в истории как образования, так и общественно-политической мысли. Труд «Основы азербайджанской народной музыки» лег в основу теории музыки.

Ключевые слова: Уzeyir Гаджибейли, научное наследие, музыкальное образование, опера и музыкальная комедия, национальные ценности.

AKHUNDOVA Hayat

Specialist of the Department of International and Public Relations
National Museum of History of Azerbaijan

THE CREATIVE AND SCIENTIFIC LEGACY OF UZEYIR HAJIBAYLI ON A GLOBAL SCALE

Summary

Uzeyir Hajibeyli was one of the leading figures of Azerbaijani culture as the founder of Azerbaijani national music, the creator of opera and an enlightening intellectual. He was active both in the field of music and in publicistic and pedagogical activities. His operas ranging from “Leyli and Majnun” to “Koroglu”, and musical comedies such as “Arshin mal alan” and “O olmasin, bu olsun” express the unity of national and human values. Hajibeyli analyzed the scientific foundations of folk music, actively participated in the enlightenment movement, and compiled textbooks and dictionaries. His publicistic speeches and editorial activities left a significant mark on the history of both enlightenment and socio-political thought. His work “Fundamentals of Azerbaijani folk music” formed the foundation of music theory.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, scientific heritage, music education, opera and musical comedy, national

ATAKİŞİYEVA KƏMALƏ

*AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun böyük elmi işçisi,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ELMİ İRSİNDƏ MUĞAM VƏ AŞIQ SƏNƏTİ ƏLAQƏLƏRİ (TƏSNİFAT VƏ YARADICILIQ MEYARLARI KONTEKSTİNDƏ)

Dahi bəstəkar və musiqişünas alim Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsi artıq neçə onilliklərdir ki, ən müxtəlif elmi tədqiqat işlərinin obyektinə çevrilmişdir. Bununla bağlı Azərbaycan musiqişünaslığında Üzeyirşünaslıq kimi mühüm bir istiqamət də meydana gəlmişdir. Lakin, bununla belə, görkəmli alimin elmi irsinə hər dəfə müraciət edərkən orada yeni sirləri aşkar etmək mümkündür. Azərbaycan mu-

siqi elminin müasir dövrünün banisi hesab edilən Üzeyir Hacıbəyli xalq musiqi yaradıcılığının iki böyük qolu olan aşiq və muğam sənətinin öyrənilməsinə mühüm töhfələr vermişdir. Onun öz elmi məqalələrində apardığı təsnifatlar, hər iki sənət haqqında söylədiyi dəyərli fikirləri aşiqşünaslıq və muğamşünaslıq elmi istiqamətlərinin təməl meyarlarını təşkil etmişdir.

Aşiq və muğam sənətinə həsr edilmiş xüsusi məqalələrində, o cümlədən, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində Ü.Hacıbəyli muğam sənəti haqqında mühüm fikirlər söyləmiş, xüsusilə muğam-məqam əlaqələrinin Azərbaycan xalq musiqisi kontekstində öyrənilməsi yollarını müəyyən etmişdir. Onun elmi nəzəriyyəsi özündən sonra Məmmədsaleh İsmayılov [12] tərəfindən davam etdirilmiş, məqamların qohumluq əlaqələri, alterasiya məsələləri və digər problemlər əsasında genişləndirilmişdir. Üzeyir Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsi hər zaman musiqişünaslıq elminin tədqiqat obyektini kimi aktualıq kəsb edərək müasir dövrümüzdə də öyrənilməyə davam edir. Bu mövzuda musiqişünas alim Cəmilə Həsənova böyük tədqiqat işi [8] ərsəyə gətirmişdir. Bizim diqqət yetirəcəyimiz əsas məsələ isə Üzeyir bəyin elmi irsində aşiq və muğam sənəti haqqında fikirlər, iki sənət arasında əlaqələr və təsnifat problemi ilə bağlıdır.

Xalq musiqisi ilə bağlı təsnifat məsələsi Üzeyir bəyin bir sıra elmi məqalələrində öz əksini tapır. Bəzi yerlərdə bu fikirlər mətnaltı xarakter daşıyır, bəzilərinə isə alim bilavasitə hər iki sənətin janrları, ifaçılıq meyarları, auditoriyası haqqında müfəssəl izahlar təqdim edir. İlk dəfə təsnifat xarakterli bu fikirləri biz Üzeyir Hacıbəylinin 1919-cu ildə Azərbaycan demokratik cumhuriyyətinin yaranmasının il dönümü münasibətilə buraxılmış “İstiqlal” məcmuəsində nəşr edilən “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində oxuyuruq: “Azərbaycan türklərinin musiqisini mövqeyinə görə, iki qismə ayırmaq olar ki, bir qismi “məclisi” musiqiyə aid olduğu halda, digər qismi aşiq və ya “çöl” musiqisidir” [10, s.184]. Bu məşhur fikrə daha sonra biz alimin 1925-ci ildə çap olunmuş “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində də [6, s.377] rast gəlirik. Aşiq və muğam sənətinin tarixinə nəzər saldıqda, bu iki sənətin formalaşmış inkişaf etdiyi mühitlərin fərqi nəzərə alaraq Ü.Hacıbəylinin məclis musiqisi, digərini isə çöl musiqisi kimi təsnif etdiyini anlamaq çətin deyil. Tarixi eradan əvvəllərə qədər uzanan aşiq sənətinin sələfləri olan ozanlar hələ qəbilə-tayfa münasibətlərinin mövcud olduğu zamanlarda insanların ən çox hörmət edib, güvəndiyi, inandığı el ağsaqqalı olmuşlar. Bu barədə xeyli sayda filoloji, tarixi, folklorşünaslıq araşdırmaları mövcuddur. Bir sıra alimlər ozan sənətinin öz kökünü qam-şaman mədəniyyətindən götürdüyünü, digərləri isə mərasim folklorundan gəldiyini iddia edir. Hər iki halda ozanların sənətində həm qam-şaman mədəniyyətinə xas olan öncəgörməçilik, musiqinin köməyi ilə ruhsal təsir qüvvəsinə malik olma kimi cəhətlər, həm də əmək mərasim folkloruna xas olan köçəri həyat tərzini, maldarlıqla bağlı məqamlar və s. öz əksini tapır. Lakin, ozan ilk növbədə xalqın həyatından, tarixindən, insan təbiətinə xas olan qəhrəmanlıq, vəfa, sədaqət, məhəbbət kimi duyğuları tərənnüm edərək söz qoşub saz çalan, oxuyan bir el sənətkarıdır. Onun hikmətli kəlamları, öyüd-nəsihətləri xalq arasında böyük ehtiram və hörmətə sahib olmasına səbəbdır. Ozana qarşı pis davranmaq, ona xəyanət etmək, sözünə etimad göstərməmək acı sonluqla nəticələnə bilərdi. Belə səhnələrə biz “Kitabi Dədə Qorqud” dastanında dəfələrlə şahid oluruq. Üzeyir bəyin dediyi çöl musiqiçiləri ifadəsi isə həm ozanların, həm də növbəti mərhələdə təşəkkül tapan aşıqların eldən-elə, obadan-obaya gəzərək çalılıb-çağırması, sazını çiyinə alıb ucqar kəndlərdən tutmuş ən uzaq yerlərə səfərlər edən sənətkar olması ilə əlaqədardır. Bundan fərqli olaraq muğam sənəti Şərqi renesansının (XII) saray mədəniyyəti kimi formalaşmış inkişaf etmiş, əsasən daha yığcam auditoriyaya xidmət göstərmişdir. Bu səbəbdən Üzeyir bəy onu məclis musiqisi adlandırmışdır. Beş il sonra yazdığı məqaləsində isə alim hər iki sənət sahiblərini ustad adlandırır. Yaradıcılıq üslubu və auditoriyasına görə isə muğamı mədəni, aşiq sənətini isə bədəvi adlandırmayı münasib hesab edir. Bədəvilik sözünü mənası da eyni şəkildə köçəri və yarım köçəri həyat tərzinə deyilir. Yenə də dahi bəstəkar hər iki sənətin peşəkarlıq mövqeyini xüsusi olaraq vurğulayaraq onları ustad adlandırması məsələsinə gəldikdə isə, deyə bilərik ki, bu cümlədə o, həm də aşiq və muğam ifaçılarını folklorlardan ayraraq peşəkar sənət sahəsi kimi təqdim edir. Bu təsnifat gələcəkdə Ramiz Zöhrabov [15, s.40], Elxan Babayev [2, s.6], Tariel Məmmədov [13, s.8] kimi alimlərin tədqiqatlarında Azərbaycan xalq musiqisinin üç əsas qolunun müəyyənləşməsinə təkan vermişdir. Adıçəkilən alimlər xalq musiqisini 1) muğam sənəti; 2) aşiq sənəti və 3) folklor musiqisi kimi üç böyük yaradıcılıq sahəsindən təşkil edildiyini göstərmiş və bu təsnifat xalq musiqisinin araşdırılmasında əsas meyar kimi qəbul edilmişdir. Bu təsnifat həm də muğam sənətinin şifahi ənənəli professional, aşiq sənətinin isə şifahi ənənəli xalq professional meyarının müəyyənləş-

məsinə gətirmişdir ki, burada çöl musiqarları dedikdə, Üzeyir Hacıbəyli həm də aşiq sənətinin auditoriyasını bildirirdi. Nəticə etibarilə bir cümlədə dahi alim aşiq və muğam sənətinin mühitini, auditoriyasını, professionallıq meyarını və ifaçı təbəqəsini müəyyən etmişdi.

“Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində bu təsnifatın ardınca muğam haqqında müfəssəl bilgi almaq üçün XIX əsrin görkəmli musiqişünas alimi Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhul ərqam” əsərini oxumağı tövsiyyə edən Üzeyir Hacıbəyli aşiq sənəti haqqında yazır: “Aşiq və Çöl musiqimiz isə, əsl xalq musiqisindən ibarət olub Azərbaycan türklərinin öz xalqına məxsus bir musiqidir ki, bəstəkarı da xalq özüdür. Bu musiqinin məqam tutan hissələri Boyatı (Bayatı) və Şikəstədir ki, isimləri əcnəbi olsa da, müsəmmaları əsl Azərbaycan türklərinə məxsus bəstələr məhsuludur” [10, s.185]. Bu iki cümlədə aşiq musiqisinin türk mənşəyi və ən əsası bu sənətin xalqa bağlılığı xüsusi olaraq vurğulanır. Eyni zamanda biz iki sənət arasında əlaqələrin bariz nümunəsi kimi çıxış edən şikəstələr və bayatılar haqqında qiymətli məlumatı əldə edirik. Alim hər iki adın əcnəbi olduğunu qeyd edərək, musiqi məzmunu baxımından isə tamamilə bu xalqa bağlı olduğunu göstərir. Burada “məqam tutan” ifadəsi isə bayatı və şikəstələrin muğam sənətinə bağlılığını göstərən əsas işarədir ki, daha sonra görkəmli alim Məmmədsaleh İsmayılov həmin janrları Üzeyir bəyin məlum təsnifatına əsaslanaraq üçüncü növə, yəni qarışıq bəhrli qrupa aid edəcəkdi [11, s.18]. “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində artıq Ü.Hacıbəyli hər iki sənətin icra üsullarına, musiqi ansamblına və janr repertuarına daha geniş yanaşaraq məlumatları zənginləşdirir. Bu məlumatların sonunda alim belə bir cümlə də qeyd edir: “Böyük toylarda həm xanəndə, həm də aşiq dəstəsi çağırarlar və növbə ilə oxuyarlar” [6, s.378].

Aşiq və muğam sənətinin və ən əsası da bu sənətləri təmsil edən ifaçıların gerçək sənət mübadiləsinin baş tutduğu dönmə Azərbaycanda XIX əsrdən başlamışdır. Bu tarixi mərhələ Azərbaycanda xanlıqların dağılması və bir hissəsinin İrana, bir hissəsinin isə çar Rusiyasının tərkibinə qatıldığı bir dövr idi. Nəticədə saray mədəniyyəti kimi təşəkkül taparaq inkişaf edən muğam sənəti öz mövqeyini dəyişərək şəhər mədəniyyətinə çevrilmiş oldu. Artıq muğam sədaları zadəganların, varlı təbəqənin təmtəraqlı evlərindən, toy məclislərindən gəlməyə başladı. Bu da muğam sənətinin xalq qarşısına çıxmasında ilk addımlar idi. Tədricən xanəndələr və sazəndələr varlı təbəqənin təşkil etdiyi musiqi-şeyr məclislərinə də dəvət edilməyə başladılar ki, nəticədə Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində bu ənənə halını almış oldu [14, s.13]. Bu tarixi mənzərənin bilavasitə şahidi olmuş Üzeyir bəyin qeyd etdiyi fikir əslində dəfələrlə izlədiyi məclislərdən həm də bir xatirədir.

Beləliklə, aşiq və muğam sənətinin eyni auditoriya qarşısında çıxış etməsi ilə yaranan sənət mübadiləsi bir sıra nəticələr verməyə başladı və ilk diqqəti cəlb edən məsələ repertuarlar bağlıdır. Belə ki, xanəndələr öz repertuarlarına aşiq havalarını daxil edərək onları yeni üslubda, muğam boğazları ilə zənginləşdirərək ifa etməyə başladılar. Beləliklə də, muğam sənətində zərbli muğamlar kimi tanınan “Osmanlı-Mani”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə”, “Ovşarı”, “Arazbarı” və digər musiqi nümunələri meydana gəldi və ya daha dəqiq desək janr transformasiyası baş verdi [1, s.51]. Bu əlaqələrin daha dərin nəzəri köklərinə nəzər saldıqda prosesin təsadüfən və ya ortaq mühitdə baş verməsindən əlavə, Azərbaycan xalq musiqisinin əsasında dayanan vahid məqam-intonasiya təfəkkürünün olması faktını vurğulamaq istərdim. Bu fakt isə Üzeyir bəy tərəfindən bir qədər sonrakı illərdə, üzərində 25 il çalışdığı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində elmi nəzəriyyə kimi işlənərək ortaya qoyuldu.

“Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində bəstəkarın muğam və aşiq havalarına hermenevtik yanaşması geniş yer tutur. Burada şikəstə və bayatı haqqında söylənilər maraq kəsb edir, çünki, bu fikrə biz sonrakı yazılarda rast gəlmirik: “Şikəstə və Bayatı “Segah” dəstgahı əsasında qurulduğu üçün təsirləri də eyni dəstgahın təsiridir. Bu havalar axşam və gecəyə məxsus havalardır. Bunların gecələr verdiyi təsir gündüzünkündən daha artıqdır” [10, s.203]. Daha sonra gecə dedikdə soyuq qış deyil, ılıq nəfəsli bahar gecələrini nəzərdə tutduğunu qeyd edən alim, hər iki musiqi havasının lirik və həzin xarakterini məhz bahar suları, dağlar, meşələr və aylı gecənin yaratdığı romantik əhval-ruhiyyə ilə əlaqələndirir. Hər iki janr haqqında Ü.Hacıbəyli bir daha “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində yenidən təsnifat və qarşılaşdırma apararkən, bu dəfə daha çox musiqi havalarının ritm, melodiya, poetik mətn kimi məsələlərinə diqqət çəkir. Burada şikəstə və bayatılar instrumental müşayiəti sabit ritmik quruluşu olan, yəni bəhrli, vokal partiyası isə bəhrsiz olan musiqi janrları kimi təsnif edilir və onların poetik əsasının xalq bayatılarından təşkil olunması göstərilir [6, s.379]. Janr məsələsi “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində daha çox ritmik xüsusiyyətləri

yətlər üzərindən təsbit edilir. Bu mənada alimin bəhrli və bəhrsiz havalar təsnifatı daha sonra M.İsmayilovun “Azərbaycan xalq musiqi janrları” əsərində genişləndirilmiş, bu məqalədə şikəstə, bayatı haqqında qeyd edilən cəhətlər qarışıq bəhrli janr qrupu kimi təqdim edilmişdir [11, s.83]. “Ü.Hacıbəyli xalq musiqisinin müxtəlif məsələləri ilə yanaşı onun janr cəhətinə də böyük həssaslıqla yanaşmış, musiqi elmində daha sonralar meydana gələcək təsnifat modellərini, baxış, ideya və prinsipləri qabaqcadan sezmış və qiymətli elmi fikirlər söyləmişdir” [9, s.14]. Üzeyirşünaslıq elmi istiqamətinə mühüm töhfələr vermiş alim Fəttah Xəlilzadənin bu fikrinə Üzeyir Hacıbəylinin bir sıra məqalələrində də şahid olmaq mümkündür. Ümumiyyətlə, nəzər yetirdikdə, Ü.Hacıbəylinin muğam sənəti ilə bağlı nəzəri tədqiqatları aşiq sənətinə nisbətən daha geniş və dərinidir ki, bunun da izahı onun əsas elmi nəzəriyyəsi ilə bağlı olmuşdur. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini yekunlaşdırmadan öncə bəstəkar hələ 1925-ci ildə belə bir qənaətə gəlmişdi: “Şərq musiqisinin gələcək tərəqqisi əmrində dəstgahların ən böyük əhəmiyyəti olacaqdır. Çünki hər bir mövcud xalq havalarının hamısı bilaistisna dəstgahların pərdələrindən götürülmüşdür, deməli dəstgah pərdələri xaricində bir dənə də olsa mahnı tapmaq olmaz” [6, s.379]. Bu fikir demək olar ki, Azərbaycan musiqisi ilə bağlı bütün tədqiqatlarda məqam-intonasiya təhlilinin əsasını təşkil etmiş, istər bəstəkar yaradıcılığı, istərsə də xalq musiqisi araşdırmaçıları məhz Üzeyir bəyin bu təyinatından yola çıxaraq musiqi dilinin məqam-intonasiya xüsusiyyətini üzə çıxarmağa çalışmışlar. Qeyd edək ki, bu fikri bəstəkar “İlk Azərbaycan xalq xoru” məqaləsində də qeyd etmişdir [5, s.197].

Aşiq havalarının da tədqiqi bu yöndə aparılsa da, bu sənətin görkəmli tədqiqatçıları Əminə Eldarova, Tariel Məmmədov, Kamilə Dadaşzadə, İradə Köçərli kimi alimlər aşiq havalarının kök xüsusiyyətlərini öyrənərək qarşılıqlı əlaqələrin nəzəri əsaslarını işləyib ortaya çıxarmışlar.

“Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində Ü.Hacıbəyli aşiq mühitlərinin özünəməxsus ifa üslublarının fərqi də işarə edir: “Bu musiqinin özü və sözləri də zəttən göy xalqına məxsus bəstə və qoftə olub, qoftəsi məzmunca müxtəlif olduğu halda, bəstəsi yeknəsəqdır və ənvai varsa da, o da hər mahalın öz təğənni üslubuna aiddir” [5, s.140]. Bu fikirdə şikəstənin musiqi və poetik mətni ilə bağlı təsnifat aparılaraq, onun növlərinin məhz mühitlərin özünəməxsus ifaçılıq ənənələri ilə bağlı olduğunu göstərir. Bu mövzu Ə.Eldarovanın [3, s.23], T.Məmmədovun araşdırmalarında [13, s.54] genişləndirilmiş, XX əsrin II yarısından etibarən isə aşiqşünaslıq elmi istiqamətində regional ənənələrin öyrənilməsi geniş vüsət alaraq Şirvan, Göyçə, Tovuz, Gəcnəbasar, Borçalı, Qarabağ, Gədəbəy aşiq ifaçılıq ənənələrinin tədqiqini ehtiva edən dissertasiyalar, kitablar ərsəyə gəlmişdir. Bu işdə Azad Ozan Kərimlinin, İlqar İmamverdiyevin, Hafiz Kərimovun, Mübariz Əliyevin, Xanım Əliyevanın və digərlərinin adlarını qeyd etmək olar.

Ü.Hacıbəylinin aşiq sənəti ilə bağlı xüsusi fikirlərinə gəlinə 1928-ci ildə “Bakinskiy raboçiy” qəzetində yayımlanmış “Aşiq sənəti”, 1938-ci ildə “Pravda” qəzetində çap olunmuş “Azərbaycan musiqi mədəniyyəti Azərbaycan incəsənəti dekadası qarşısında”, “Literaturniy Azerbaycan” jurnalında çıxan “Azərbaycan incəsənəti”, 1939-cu ildə “Azərbaycan qadını” jurnalında və “Bakinskiy raboçiy” qəzetində çap olunmuş “Azərbaycan xalq yaradıcılığının təntənəsi”, “Koroğlu” operası ilə bağlı, eləcə də “Sovet Azərbaycanının çiçəklənən incəsənəti” məqalələrində rast gəlinir. Bəstəkar aşiq musiqisinin zənginliyini dəfələrlə vurğulayaraq həm yaradıcılıq, həm də elmi araşdırmalara cəlb edilməsini mühüm hesab etmişdir. Muğam isə alimin bütün elmi tədqiqatlarının əsas istinad mənbəyi kimi çıxış edir və demək olar ki, hər elmi qənaətin arxasında dayanır. İki sənət arasında əlaqələrin sənət mübadiləsi, janr transformasiya zəminində üzə çıxarılması isə sonrakı illərdə həm aşiq, həm də muğam tədqiqatçılarının elmi əsərlərində daha geniş araşdırma mövzusunə çevrilərək Azərbaycan xalq musiqisinin folklor, aşiq və muğam sənətinin qovuşuğunda öyrənilməsinə zəruri edən yeni metodların tətbiqini şərtləndirmişdir. Hər bir halda, biz hər zaman Üzeyir bəyin elmi irsinə yönələrək, onun nəinki hər cümləsində, hər ifadəsində belə yeni axtarışlar aparmaq üçün təkan nöqtəsi tapırıq. Bu da Üzeyir dühasının zamanları üstələyən elmi təfəkkürünün hələ də kəşf edilməyən zirvələrinin öz tədqiqini gözələdiyini deməyə əsas verir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Atakişiyeva K. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi: aşiq və xanəndə yaradıcılığı // Bakı: Elm və təhsil, 2020. 153 səh.
2. Babayev E. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri // Bakı: Elm, 1998. 146 s.

3. Eldarova Ə. Azərbaycan aşığı sənəti // Bakı: Elm, 1992. 168 s.
4. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında // XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1918-1920) III kitab. Top.və tər.edən F.Əliyeva. Bakı: Nurlan, 2005. s.181-206.
5. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları // Bakı: Şərq-Qərb, 2019. 360 s.
6. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Ü.Hacıbəyli Seçilmiş əsərləri II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005. s.376-386.
7. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında // Bakı: Adiloğlu, 2005.
8. Həsənova C. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları // Bakı: Mars-Print, 2009. 320 s.
9. Xalızadə F. Üzeyir Hacıbəyli və folklor musiqisi (problemin qoyuluşuna dair) // Bakı: Konservatoriya, 2009. № 1, s.6-19, s.14
10. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1918-1920) III kitab // Top.və tər.edən F.Əliyeva. Bakı: Nurlan, 2005. 452 s.
11. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları // Bakı: İşıq, 1984. 100 s.
12. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər // Bakı: Elm, 1991. 118 s.
13. Məmmədov T. Azərbaycan aşığı yaradıcılığı // Bakı: Apostrof, 2011. 648 s.
14. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri // Bakı: Yazıçı, 1985. 390 s.
15. Zöhrabov R. Azərbaycan muğamları // Bakı: Təhsil, 2013. 336 s.

Saytoqrafiya

16. Hacıyeva A. Üzeyir Hacıbəyov və muğam. Mənəvi irsimizə fəlsəfi-hermenevtik baxış. Xalq qəzeti. 2009. 21 aprel. S.7 // URL: https://www.anl.az/down/meqale/xalqqazeti/xalqqazeti_aprel2009/75942.htm

Xülasə

Məqalə Azərbaycan klassik bəstəkar musiqisinin və müasir musiqişünaslıq elminin banisi, dahi bəstəkar, alim, ictimai xadim, publisist, pedaqoq Üzeyir Hacıbəylinin məqalələrində muğam və aşığı sənəti ilə bağlı fikirlərin müqayisəli kontesktə araşdırılmasına həsr olunur. Ü.Hacıbəylinin elmi irsi onun məqalələri, məruzələri və xüsusilə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental əsəri ilə müasir musiqişünaslıq elminin yaranmasında və əsas inkişaf istiqamətlərinin müəyyənəlməsində əsaslı rol oynamışdır. Aşığışünaslıq və muğamşünaslıq kimi elmi istiqamətlərin formalaşması da bu zəngin və dəyərli irsdən qaynaqlanmışdır. Məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” və “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqalələrində aşığı və muğam sənəti haqqında verilən təsnifat və təhlil xarakterli fikirlərin müqayisəli və nəzəri təhlili aparılmış, bu fikirlərin hər iki sənətin elmi əsaslarının yaranmasındakı rolu və mövqeyi üzə çıxarılmışdır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, aşığı sənəti, muğam, xalq musiqisi, elmi irs

АТАКИШИЕВА Кямаля

старший научный сотрудник Института архитектуры и искусства НАНА
кандидат искусствоведения, доцент

СВЯЗИ МУГАМА И АШУГСКОГО ИСКУССТВА В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ (В КОНТЕКСТЕ КЛАССИФИКАЦИИ И ТВОРЧЕСКИХ КРИТЕРИЕВ)

Резюме

Статья посвящена сравнительному анализу взглядов великого композитора, ученого, общественного деятеля, публициста, педагога и основоположника азербайджанской классической композиторской школы и современной музыковедческой науки Узеира Гаджибейли на мугам и ашугское искусство, изложенных в его научных статьях. Научное наследие У.Гаджибейли, представленное его статьями, докладами, а особенно фундаментальным трудом «Основы азербайджанской народной музыки», сыграло ключевую роль в становлении современной азербайджанской музыковедческой науки и определении её главных направлений развития. Формирование таких научных направлений, как ашуговедение и мугамоведение, также берёт своё начало из этого богатого и ценного наследия. В статье проведён сравнительный и теоретический анализ классификационных и аналитических подходов к ашугскому и мугамному искусству, изложенных в статьях «О музыке азербайджанских тюрок» и «Взгляд на музыкальную жизнь Азербайджана», выявлено их значение в формировании научных основ обеих традиций.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, ашугское искусство, мугам, народная музыка, научное наследие

THE INTERRELATION OF MUGHAM AND ASHIQ ART IN THE SCHOLARLY LEGACY OF UZEYIR HAJIBEYLI (IN THE CONTEXT OF CLASSIFICATION AND CREATIVE CRITERIA)

Summary

The article is devoted to the comparative analysis of the views expressed by the eminent composer, scholar, public figure, journalist, pedagogue, and founder of Azerbaijani classical music and modern musicology – Uzeyir Hajibeyli – regarding mugham and ashig art in his scientific articles. His academic legacy, including his essays, public lectures, and especially the seminal work *"The Principles of Azerbaijani Folk Music"*, played a fundamental role in the establishment and development of Azerbaijani musicology. The formation of such academic disciplines as Ashiq studies and Mugham studies also stemmed from this rich and valuable heritage. The article conducts a comparative and theoretical analysis of Hajibeyli's classifications and analytical perspectives on mugham and ashig art, as presented in his articles *"On the Music of Azerbaijani Turks"* and *"A View on the Musical Life of Azerbaijan"*, emphasizing their significance in laying the scientific foundations of both musical traditions.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, ashig art, mugham, folk music, scholarly legacy

АБДУЛЗАДЕ ДЖАМИЛЯ
Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли
старший преподаватель кафедры «Хорового дирижирования»

РОЛЬ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В РАЗВИТИИ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ АЗЕРБАЙДЖАНА

Узеир Гаджибейли – один из величайших композиторов Азербайджана, основоположник азербайджанской классической музыки. Его вклад в развитие музыкальной культуры страны неocenim: он стал создателем первых азербайджанских опер, музыкальных комедий, а также пионером в области хоровой музыки. Важнейшая заслуга Гаджибейли заключается в том, что он не только заложил основы хорового искусства в Азербайджане, но и создал теоретическую и практическую основу для последующих поколений композиторов в этой области.

В данном исследовании рассматривается роль У.Гаджибейли в становлении и развитии хоровой музыки в Азербайджане, его влияние на формирование хорового репертуара и установление хорового исполнительства как важной части культурной жизни страны. Прослеживая процесс развития хоровой музыки Азербайджана, следует провести хронологию и поэтапно пройти по истории этого направления. Хоровое искусство в Азербайджане прошло длительный путь, начиная от народных традиций и заканчивая современными достижениями в области профессионального хорового исполнения. Для более глубокого понимания процессов, происходивших в хоровой музыке, важно рассмотреть ключевые этапы и их особенности.

Корни хоровой музыки в Азербайджане уходят в народные традиции, где пение в ансамблях и хоровых коллективах было неотъемлемой частью культурной жизни. В XIX веке с развитием городского населения и культурных учреждений хоровое пение стало частью светской музыки. Это время можно считать началом формальной хоровой культуры в Азербайджане, хотя оно было связано в основном с любительскими коллективами.

Первые хоровые коллективы были созданы на базе музыкальных обществ и школ, где обучали народной и классической музыке. В это время хоровая музыка в Азербайджане развивалась под влиянием западноевропейской музыкальной традиции.

Перед приходом Узеира Гаджибейли на музыкальную арену Азербайджана хоровая музыка не имела значительного развития в традициях местной культуры. В то время как народная музыка Азербайджана была чрезвычайно богата и разнообразна, хоровое исполнение не играло важной роли в музыкальной жизни страны. Музыкальная культура в Азербайджане была преимущественно ориентирована на сольное пение, а также на инструментальные ансамбли, в ко-

торых важным элементом была сольная игра и пение. К тому же традиционное азербайджанское пение, в частности мугам, отличается индивидуализмом исполнения и не требует объединения голосов в хоровом формате, что было характерно для многих восточных культур. Так, музыкальная традиция, существовавшая в стране, была в основном связана с сольным исполнением, особенно в жанре мугам, ашугской и народной музыки.

Однако в конце XIX – начале XX века с развитием музыкального образования и культурной жизни в стране начался процесс заимствования западных музыкальных традиций, в том числе хоровой музыки. Эти новшества пришли в Азербайджан через влияние русской и европейской культуры, что стало важным стимулом для становления хорового искусства в стране.

Тем не менее значимый вклад в развитие хоровой музыки в Азербайджане внес, как отмечалось, Узеир Гаджибейли. Он стал одним из первых азербайджанских композиторов, который не только познакомил свою страну с западной хоровой традицией, но и адаптировал ее элементы к национальной музыкальной культуре. Гаджибейли был инициатором создания произведений для хорового исполнения, которые гармонично сочетали западные хоровые техники и элементы традиционного азербайджанского музыкального языка. Его хоровые обработки народных песен, а также другие хоровые композиции стали основой для формирования национальной хоровой школы.

Таким образом, приход Узеира Гаджибейли стал поворотным моментом в развитии хорового искусства Азербайджана. Его творчество не только открыло новые горизонты для хорового исполнения в стране, но и стало важным шагом на пути к синтезу национальной и западной музыкальных традиций, что стало основой дальнейшего развития хоровой музыки в Азербайджане.

У.Гаджибейли стал первым композитором, который осознанно и систематически развивал хоровое искусство в Азербайджане, ставшее важным шагом в формировании музыкальной идентичности страны. Он основал первый народный хор, что стало значимой вехой в истории музыкальной культуры Азербайджана. Великий Узеир бек не только создал новый для страны жанр, но и стал основателем первой хоровой школы в Азербайджане, где обучались как будущие хоровые дирижеры, так и певцы. Важнейшей особенностью первого хора Гаджибейли было сочетание народных традиций с западной хоровой техникой и гармонией, что позволило объединить лучшие традиции Востока и Запада.

Одним из ключевых достижений Гаджибейли в области хоровой музыки стало создание первого хорового произведения, которое отличалось не только структурной новизной, но и поэтическим и музыкальным содержанием, отражающим специфические культурные и национальные особенности Азербайджана. Его хоровая музыка, в отличие от западной, вбирала в себя элементы народных песен, обрядовых мелодий, национальных ладоинтонаций и ритмов. Первые хоровые произведения Гаджибейли стали не просто примером синтеза жанров, но и знаком глубокого уважения к народным традициям.

Одним из наиболее значимых произведений Гаджибейли в этой области явилась кантата для солиста, хора и симфонического оркестра «Родина и фронт», созданная в годы войны. Это произведение считается важнейшей вехой в истории азербайджанской хоровой музыки, поскольку в нем впервые была использована кантатная форма для выражения национальной тематики, что стало уникальным явлением для музыкальной практики Востока. В этой кантате Гаджибейли, синтезируя элементы народной музыки с западными формами, создал гармоничную и выразительную музыкальную ткань, которая по праву заслуживает внимания как основа для дальнейшего развития хорового искусства в Азербайджане.

Кроме жанра кантаты Гаджибейли написал ряд хоровых произведений, которые закрепили хоровую музыку как самостоятельный жанр и стали основой для репертуара первых хоровых коллективов страны. Здесь наиболее важно отметить его обработки народных песен.

Одним из важнейших аспектов хоровой музыки Гаджибейли является то, что он использовал этот жанр для выражения национальной идентичности и культуры Азербайджана. Для Гаджибейли было важным не только создание музыкальных произведений, но и их способность передавать народные традиции, обычаи и дух времени. Его хоровые произведения стали

своего рода музыкальным мостом между культурным наследием Востока и современным европейским музыкальным языком.

В хоровых произведениях Гаджибейли часто использовались элементы народных песен, национальную ладовую основу, что позволило соединить два мира – традиционную музыку и западноевропейские формы. Эти произведения отражали народную жизнь, важные исторические события и символику, что дало новый импульс развитию хорового искусства, особенно в контексте формирования национальной музыкальной культуры. Музыкальная синергия народных традиций и западных приемов в хоровых композициях Гаджибейли стала ключевым фактором, определившим характер и значимость его хоровых произведений.

Вклад Гаджибейли в развитие хоровой музыки выходит за рамки сочинения конкретных произведений. Его деятельность была направлена также на формирование теоретической базы для хорового искусства в Азербайджане. Будучи педагогом и теоретиком музыки, Гаджибейли активно занимался изучением хоровой техники, форм и средств выразительности. Он создал концептуальные основы для преподавания хорового исполнительства и композиции, которые продолжали развиваться и после его смерти.

Его влияние на последующих композиторов было огромным: многие из них, в том числе Кара Караев, Фикрет Амиров, Джангир Джангиров, Рауф Гаджиев, Тофик Гулиев, Акшин Ализаде и другие, развивали и углубляли традиции, заложенные передовым Узеир беком. Он вдохновил их на создание новых хоровых произведений, в которых продолжалась линия синтеза народных и европейских музыкальных традиций. В этом контексте Гаджибейли можно рассматривать как основоположника целой школы хоровой музыки в Азербайджане, которая стала важной частью культурного наследия страны.

Современное хоровое искусство Азербайджана продолжает развиваться, опираясь как на старые устоявшиеся традиции, так и на новые направления. В последние десятилетия в Азербайджане активно работают хоровые коллективы разных уровней: от любительских до профессиональных. Кроме того, продолжается процесс создания новых произведений для хоров, что способствует дальнейшему расширению репертуара и укреплению хоровой культуры в стране.

Также в настоящее время большое внимание уделяется развитию хоровой педагогики и подготовке профессиональных хоровых дирижеров и исполнителей. В Азербайджане регулярно проводятся международные хоровые фестивали, где участвуют коллективы как из Азербайджана, так и из-за рубежа. Эти фестивали играют важную роль в популяризации хорового искусства и укреплении культурных связей с другими странами.

Таким образом, хоровая музыка в Азербайджане имеет богатую и разнообразную историю, которая охватывает множество эпох и культурных изменений. С самых ранних этапов своего развития она продолжала эволюционировать, отражая социально-экономические и культурные изменения в стране. Хоровое искусство, являясь важной частью музыкальной культуры Азербайджана, продолжает развиваться и по сей день, внедряя новые формы и методы, что позволяет ему оставаться актуальным и востребованным элементом культурного наследия страны.

Узеир Гаджибейли стал основателем азербайджанской хоровой музыки, создав первый хор в стране и написав первые хоровые произведения, которые сыграли важную роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана. Его хоровая музыка стала не только выразительным средством для передачи народных традиций, но и важным элементом формирования национальной музыкальной идентичности. Гаджибейли положил начало хоровому исполнительству в Азербайджане, создав теоретическую и практическую основу для будущих поколений композиторов. Его творчество оказало огромное влияние на развитие национальной хоровой музыки и в настоящее время продолжает оставаться важным ориентиром для азербайджанских музыкантов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Hacıbəyov Ü. İlk Azərbaycan xoru. Əsərləri - 2 cild, Bakı, 1965
2. Hacıbəyov Ü. İlk Azərbaycanın musiqi sənəti haqqında. Bakı: “Azərnəşr”, 1966
3. Qasımova M. Azərbaycanda dirijorluq sənətinin təşəkkülündə Ü.Hacıbəylinin rolu. Bakı, “Musiqi dünyası” j-lı № 1-2, 2009
4. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Баку, Азгосиздат, 1975, 141 с.

5. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Баку, «Елм», 1985, 200 с.
6. Абасова Э. У. Гаджибеков. Музыкальная энциклопедия Том I. Москва, 1973
7. Абасова Э. Творческий путь У. Гаджибекова. Библиография. Баку, 1978
8. Абасова Э. У. Гаджибеков-основоположник композиторской школы Азербайджана. Сб. «Азербайджанская музыка XX века». Баку, 1997
9. Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Жизнь, деятельность и творчество великого азербайджанского композитора. Баку, «Азернешр», 1955, 145 с.
10. Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. Москва, Музгиз, 1938, 77
11. Гусейнова А. «К вопросу становления азербайджанского композиторского стиля в творчестве У. Гаджибекова». 36-48 с.
12. Караев К. Узеир Гаджибеков – основоположник азербайджанского оперного искусства. /Известия Академии Наук Аз.ССР № 12, 1948
13. Касимов К. Жизненный путь Узеира Гаджибекова. /Известия Академии Наук Аз.ССР № 12, 1948
14. Касимов К. Узеир Гаджибеков. Баку, Изд-во Аз.ССР, 1945, 94
15. Меликова Л. Народная песня в творчестве У.Гаджибекова. /Ученые записки, № 1, 1964, 3-21
16. Пазычева И. «Музыкальная наука об У. Гаджибекове». 99-109 с.
17. Рустамов С. Узеир Гаджибеков и новые музыкальные коллективы Азербайджана. /Известия Академии Наук Аз.ССР № 12, 1948
18. Сафар-Алиева К. Основоположник теории азербайджанской народной музыки. /Известия Академии Наук Аз.ССР № 12, 1948
19. Сафарова З. Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова. Москва, «Советский композитор», 1973, 169

Резюме

Узеир Гаджибейли – основоположник хоровой музыки в Азербайджане и великий композитор, сыгравший ключевую роль в формировании хорового искусства страны. Его вклад в развитие музыкальной культуры Азербайджана невозможно переоценить. Гаджибейли активно сочетал элементы западной хоровой техники с традициями азербайджанской народной музыки, что стало основой формирования национальной хоровой школы. Первый хор, созданный им, его хоровые произведения заложили фундамент для развития профессионального хорового искусства в Азербайджане.

Ключевыми достижениями Гаджибейли стали кантата «Родина и фронт» и множество хоровых обработок народных песен, которые продемонстрировали гармоничное сочетание народных мотивов и западных музыкальных форм. Этот синтез позволил Гаджибейли выразить национальную идентичность через музыку, что дало новый импульс развитию хорового искусства в Азербайджане.

Кроме того, его работы и педагогическая деятельность оказали значительное влияние на многих композиторов, включая Кара Караева, Фикрета Амирова, Джангир Джангирова и других, которые продолжили развивать хоровое искусство, основываясь на принципах, заложенных Гаджибейли.

Сегодня хоровое искусство в Азербайджане продолжает развиваться, будучи активно представлено на международных фестивалях и укрепляя культурные связи с другими странами. Важную роль в этом процессе играет хоровая педагогика и подготовка профессиональных исполнителей. Вклад Гаджибейли в хоровую музыку Азербайджана остаётся актуальным и продолжающим оказывать влияние на современное развитие музыкальной культуры страны.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, хоровое искусство, синтез народных и западных традиций, культурное наследие.

ABDULZADƏ Cəmilə

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Xor dirijorluğu” kafedrasının baş müəllimi

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN AZƏRBAYCAN XOR MUSIQİSİNİN İNKİŞAFINDAKİ ROLU

Xülasə

Üzeyir Hacıbəyli – dahi bəstəkar, Azərbaycan xor musiqisinin banisidir. O, ölkənin musiqi mədəniyyətinin formalaşmasında mühüm rol oynayıb. Hacıbəyli Qərb xor texnikasının elementlərini Azərbaycan xalq musiqisinin ənənələri ilə birləşdirərək milli xor məktəbinin əsasını qoymuşdur. Onun yaratdığı ilk xor və xor əsərləri Azərbaycanda peşəkar xor ifasının inkişafının təməlini qoymuşdur.

Hacıbəylinin əsas nailiyyətlərindən biri olan “Vətən və cəbhə” kantatası və xalq mahnılarının xor tərtibatları, xalq motivləri ilə Qərb musiqi formalarının harmonik birləşməsini nümayiş etdirir. Bu sintez Hacıbəy-

linin musiqi vasitəsilə milli mənsubiyyətini ifadə etməsinə imkan yaratmışdır və bu, Azərbaycan xor musiqisinin inkişafına yeni impuls vermişdir.

Bundan əlavə, onun əsərləri və pedaqoji fəaliyyəti bir çox bəstəkarlar üzərində əhəmiyyətli təsir göstərmişdir, burada Qara Qaraev, Fikrət Əmirov, Cəhangir Cəhəngirov və digərlərinin adlarını çəkmək olar. Onlar Ü.Hacıbəylinin qoyduğu prinsiplər əsasında xor musiqisini inkişaf etdirmişlər.

Hazırda Azərbaycanda xor sənəti inkişaf etməyə davam edir, beynəlxalq festivallarda fəal iştirak edir və digər ölkələrlə mədəni əlaqələri gücləndirir. Bu prosesdə xor pedaqogikasının və peşəkar ifaçıların hazırlanmasının mühüm rolu var. Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan xor musiqisinə verdiyi töhfə bu gün də aktuallığını saxlayır və ölkənin musiqi mədəniyyətinin müasir inkişafına təsir göstərir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, xor sənəti, xalq və Qərb ənənələrinin sintezi, mədəni irs.

ABDULZADEH Jamila

Baku Music Academy named after U. Hajibeyli

Department of Choral Conducting

Senior Lecturer

THE ROLE OF UZEYIR HAJIBEYLI IN THE DEVELOPMENT OF CHORAL MUSIC IN AZERBAIJAN

Summary

Uzeyir Hajibeyli is a great composer, the founder of Azerbaijani choral music. He played an important role in the formation of the country's musical culture. Hajibeyli, combining elements of Western choral technique with the traditions of Azerbaijani folk music, laid the foundation for the national choral school. The first choral and choral works he created laid the foundation for the development of professional choral performance in Azerbaijan.

One of Hajibeyli's main achievements, the cantata "Homeland and Front" and choral arrangements of folk songs, demonstrate the harmonious combination of folk motifs and Western musical forms. This synthesis allowed Hajibeyli to express his national identity through music, which gave a new impetus to the development of Azerbaijani choral music.

In addition, his works and pedagogical activity had a significant influence on many composers, among whom we can mention Gara Garayev, Fikrat Amirov, Jahangir Jahangirov and others. They developed choral music based on the principles set by U. Hajibeyli.

Currently, choral art in Azerbaijan continues to develop, actively participates in international festivals and strengthens cultural ties with other countries. Choral pedagogy and the training of professional performers play an important role in this process. Uzeyir Hajibeyli's contribution to Azerbaijani choral music remains relevant today and influences the modern development of the country's musical culture.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, choral art, synthesis of folk and Western traditions, cultural heritage.

АЛИЕВА ИМИНА

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли,

доктор философии по искусствоведению,

ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории

член Союза композиторов Азербайджана

КОНЦЕПЦИЯ ЗОННОЙ ПРИРОДЫ ВОСПРИЯТИЯ: У.ГАДЖИБЕКОВ, Н.А.ГАРБУЗОВ, Л.ЗАДЕ

Три выдающиеся личности – создатель современной теории азербайджанских ладов и основоположник азербайджанской национальной композиторской школы Узеир Гаджибеков (1885–1948), автор концепции зонной природы музыкального слуха, российский музыкант-теоретик и психоакустик Николай Александрович Гарбузов (1880–1955) и Лютфи Заде (1921–2017) – американский математик, предложивший термин «нечеткая логика» и разработавший фундаментальные положения теории нечетких множеств, отобразили, каждый в своей профессиональной области, в соответствии с научными целями, методами, понятийным аппаратом важное свойство человеческого сознания, которое состоит в *способности обобщать в одном качестве количественно различающиеся явления*.

В 1907 году Гаджибеков написал первую мугамную оперу «Лейли и Меджнун» (премьера состоялась 25 января 1908 года). В работе над оперой композитор использовал различные разделы мугамов Сегах, Чаргах, Шур, Раст, Шуштер, Харидж Сегах и др., применив средства европейской нотации без привлечения дополнительных знаков. Чтобы понять всю смелость и самостоятельность творческой мысли Гаджибекова, достаточно сравнить 17-ступенный звукоряд тара, в котором материализована звуковысотная система азербайджанской традиционной музыки, со 100-центовой дискретностью равномерно темперированного 12-ступенного звукоряда, находящегося в соответствии с европейской нотацией (см. рис 1). Как видим, различие между соответствующими ступенями звукорядов составляет от почти неразличимых слухом 2 центов до весьма слышимых 30 центов [3].

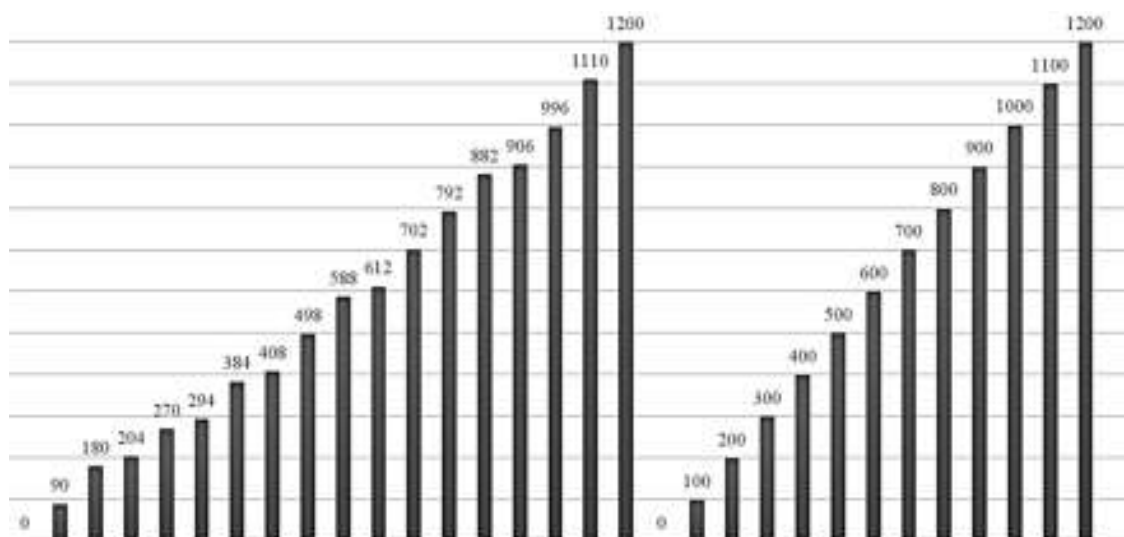


Рис. 1. 17-ступенный звукоряд азербайджанского тара (слева) и равномерно темперированный 12-ступенный звукоряд фортепиано (справа).

Экстраполировав сделанное им художественное открытие на всю интонационную систему азербайджанских мугамов, Гаджибеков создает современную ладовую теорию азербайджанской музыки, изложенную им в трактате «Основы азербайджанской народной музыки» (1945). Абстрагировавшись от небольших звуковысотных и интонационных различий, он выделяет семь основных ладов, записывает их звукоряды и каденции, используя европейскую нотацию для наиболее приближенных к равномерной темперации ступеней, сохранив при этом оставшиеся ступени для мугамного исполнительства.¹

Трактат Гаджибеков предваряет важным замечанием, что считает свой труд «творческой помощью для композиторов по сочинению музыки на основах азербайджанских ладов» [6, 2]. «В нашей музыке существует стройная система живых ладов. Эти лады по своему богатству, по своему разнообразию достойны огромного внимания, – говорит он в 1941 году на открытии Всесоюзного совещания по подготовке национальных кадров вокалистов. – Как можно закрывать глаза на такое огромное количество ладов, дающих возможность развить музыкальное искусство, принести новое в общее дело мирового музыкального искусства?» [5, 127-128].

Интуиция, удивительное художественное чутье позволили У. Гаджибекову прийти к практическим результатам и выводам, которые позже нашли свое подтверждение в концепции зонной природы музыкального слуха Гарбузова. В 1948 году, через 40 лет после премьеры оперы «Лейли и Меджнун», ученым была опубликована работа «Зонная природа звуковысотного слуха» [8], в которой он приводит результаты своих многочисленных экспериментов и приходит к выводу, что «высококвалифицированные музыканты способны запоминать, узнавать и воспроизводить звуки не определенной частоты и не определенное отношение частот звуков, образующих какой-либо интервал, а зону, т. е. звуковысотную область, в пределах ко-

¹ Подробно см. В. Абдулкасымов. Проявление мугамного звукоряда в азербайджанском таре [1].

торой звуки и интервалы при всех количественных изменениях сохраняют одно и то же качество (индивидуальность) и носят поэтому одно и то же название (до, ре, ми и т. д., м. терция, б. терция, квинта и т.д.)» [9, 207].

Многочисленные научные эксперименты Гарбузова не просто обнаруживают и подтверждают свойство нашего слуха (восприятия) обобщать в одном качестве звуковые явления, количественно различающиеся величинами своих физических характеристик. Учёным была определена мера этого обобщения – область, которую он назвал *зоной*, и выявлены границы зон в отношении традиций европейского музыкального образования и исполнительства.

Уточним, что суть понятия звуковысотной зоны состоит, с одной стороны, в возможности слухового *обобщения* звуковысотных различий в одном качестве и, с другой стороны, в возможности *выбора* интонации из этого качества. В работе [4] были соответственно введены понятия *зоны слухового «несовершенства»* и *зоны художественно обусловленного интонирования*. *Звуковысотная зона* была определена как множество звуковысотных значений, относящихся к одному качеству – ступени, с возможностью их художественно обусловленного выбора (осознанного или интуитивного), который диктуется когнитивной системой музыканта [2].

Название интервала	Интервалы звукоряда тара, ц	Отклонение интервала тара от 12РТ, ц	Зона мелодических интервалов, ц	Примечание
ч. октава	0	0		Все мугамы
ч. кварта	498	-2	472-530	Все мугамы
ч. квинта	702	+2	672-730	Все мугамы
м. септима	996	-4	966-1024	Все мугамы
б. секунда	204	+4	160-230	Все мугамы
м. терция	294	-6	272-330	Все мугамы
б. секста	906	+6	866-930	Все мугамы
м. секста	792	-8	766-830	Все мугамы
б. терция	408	+8	372-430	Все мугамы
м. секунда	90	-10	48-124	Все мугамы
б. септима	1110	+10	1066-1136	Раст
б. септима	1086	-14	1066-1136	Все мугамы
м. секунда	114	+14	48-124	Все мугамы
б. терция	384	-16	372-430	Сегях
м. секста	816	+16	766-830	Раст
б. секста	882	-18	866-930	Сегях
м. терция	318	+18	272-330	Сегях, Шур
б. секунда	180	-20	160-230	Все мугамы
м. септима	1020	+20	966-1024	Раст
ч. квинта	678	-22	672-730	Сегях (Мирза Гусейна)
ч. кварта	522	+22	472-530	Не употребляется
ч. кварта	474	-26	472-530	Не употребляется
ч. квинта	726	+26	672-730	Не употребляется
м. септима	972	-28	966-1024	Не употребляется
б. секунда	228	+28	160-230	Чаргах
м. терция	270	-30	272-330	Шур, Дугях
б. секста	930	+30	866-930	Не употребляется
м. секста	768	-32	766-830	Не употребляется
б. терция	432	+32	372-430	Шур
б. септима	1062	-38	1066-1136	Не употребляется

Табл. 1 Сравнение интервалов тара с зонами мелодических интервалов Гарбузова

Если обратиться к результатам экспериментов Гарбузова, то обнаруживается, что интервалы азербайджанских ладов, как это видно из таблицы (см. Табл. 1), сопоставимы с зонами мелодических интервалов Гарбузова. То есть европейская нотация и равномерная темперация являются для азербайджанских ладов *абстракцией* в той же степени, что и для прочих музыкальных явлений. Именно это было музыкально продемонстрировано Узеиром Гаджибековым уже в самых первых сочинениях и теоретически обобщено в его научном труде.

Гаджибеков в своем творчестве художественно предвосхитил труды Гарбузова. Гарбузов же, как пишет Haluska,² «видимо, был первым, кто применил нечеткую теорию (в наивной форме) при рассмотрении интервальных зон в отношении музыкального строя» [9]. Экспериментально подтвержденная Гарбузовым зонная природа музыкального слуха по сути своей является одним из проявлений восприятия человека, которое имеет зонную (по Гарбузову), или нечеткую природу.

Основополагающая работа по теории нечетких множеств вышла в 1965 году в журнале *Information and Control*. Это была статья Лютфи Заде *Fuzzy Sets* («Нечёткие множества»), которая начиналась утверждением: «Классы объектов, встречающихся в реальном физическом мире, чаще не имеют, чем имеют чётко определённые критерии принадлежности» [10].

Статья ознаменовала совершенно иной подход, отличный от классической теории множеств, в которой принадлежность или непринадлежность элемента множеству определяется однозначно: ответом либо «да» (1), либо «нет» (0). В *нечётких* множествах взаимоотношения между множеством и его элементами стали формулироваться вопросом *в какой степени* данный объект является элементом данного множества. Для оценки степени этой принадлежности была введена *функция принадлежности*, которая принимает *дробные значения* от «0» до «1» {0, 0.1, 0.2, ..., 0.9, 1}. Вслед за первой статьёй последовали другие работы Л. Заде, где им были введены основные понятия и отношения новой теории, в том числе понятия лингвистической переменной, разработаны принципы вычислений с нечёткими переменными и основы нечёткой логики.

Теория нечетких множеств, ее математический аппарат – как универсальная абстрактная категория – открывает возможность для решения задач, которые основаны на перцептивных или лингвистических оценках, в том числе в области музыкальной науки. Теория нечетких множеств является естественным проводником из мира человеческих эмоций и суждений в мир вычислений и формул.

Человеческие рассуждения, оценки, эмоции так же неоднозначны, как неоднозначен и окружающий нас мир. Переключение ракурса исследования с объекта на субъект, когда в сферу исследования попадает не только и не столько сам объект, но и субъект с его трактовкой, интерпретацией объекта, выводит нас на антропоцентрическую парадигму. Сопоставляя ладовую теорию Гаджибекова, концепцию зонной природы музыкального слуха Гарбузова, теорию нечетких множеств Заде, мы видим, что интуитивно или осознанно их создатели, представлявшие различные области человеческой деятельности, ориентировались в своем творчестве на такую реальность, когда во главу угла ставится человек с его сознанием, чувствами, пониманием.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Абдулкасымов В. А. Проявление мугамного звукоряда в азербайджанском тапе // *Azərbaycan milli konservatoriyası: Konservatoriya*. – 2009. – №2. – mart-aprel. – С. 17–28.
2. Алиева И.Г. Интонационная система азербайджанских ладов в контексте современной теории музыки: дис. ... д-ра философии по иск.: Баку, 2017, 236 с.
3. Алиева И. Г. Теория зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова и значение европейской нотации для азербайджанских ладов // *Musiqi dünyası*. – 2012. – № 2/51. – С. 20–25.
4. Алиева И. Г. «Элементарные» и «ступеневые» качества звука: единство континуальности и дискретности. / Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и

² It seems that N.A.Garbusov was the first who applied the fuzzy theory (in a naive form) when considering interval zones with regard to tuning in music.

- взаимодействия: Сборник трудов Международной научной конференция 13-18 апреля 2015 года [Текст, илл.] / Ред.-сост. Консон Г. Р. – Москва, Liteo, 2015. – 641 с. Стр. 11-16.
5. Гаджибеков У. Вступительное слово на открытии Всесоюзного совещания по подготовке национальных кадров вокалистов // О музыкальном искусстве Азербайджана. – Баку: Азернешр, 1966. – С. 127–131.
 6. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Азмузгиз, 1945. 116 с.
 7. Гарбузов Н. А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития // Гарбузов Н. А. – музыкант, исследователь, педагог. Сборник статей / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. – М.: Музыка, 1980. – С. 207–243.
 8. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 86 с.
 9. Haluska J. (2000). Equal Temperament and Pythagorean Tuning: a geometrical interpretation in the plane. *Fuzzy Sets and Systems*, 114, 261–269. URL: <http://im.saske.sk/~jhaluska/haluska/haluskaPAPERS/2000pytha-h.pdf> [accessed Dec. 21 2019].
 10. Zadeh, L.A. (1965). Fuzzy Sets. *Information and Control*, 8, P. 338–353.

Резюме

В статье предлагается рассмотреть вклад У. Гаджибекова, Н. А. Гарбузова, Л. Заде в современную науку и художественную практику в ракурсе антропоцентрического подхода, что позволяет сблизить и найти общее в их творческих прозрениях и научных открытиях, относящихся к весьма разным сферам профессиональной деятельности – композиторскому творчеству, музыкальной акустике, математике.

Ключевые слова: Гаджибеков, Гарбузов, Заде, современная теория азербайджанских ладов, концепция зонной природы музыкального слуха, концепция зонной природы восприятия, теория нечётких множеств.

ƏLİYEVƏ İmina

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası,
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru,
elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi,
Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü

QAVRAYIŞIN ZONAL TƏBİƏTİ KONSEPSİYASI:

Ü. HACIBƏYLİ, N. A. QARBUZOV, L. ZADƏ

Xülasə

Məqalədə Ü.Hacıbəyov, N.A.Qarbuзов, L.Zadeh-in müasir elmə və bədii praktikanın antroposentrik yanaşma baxımından töhfələri nəzərdən keçirilir ki, bu da onların yaradıcı təfəkkürləri və elmi kəşfləri arasında oxşar cəhətləri tapmağa və birləşdirməyə imkan verir. Bu kəşflər peşəkar fəaliyyətin olduqca fərqli bəstəkarlıq yaradıcılığı, musiqi akustikası, riyaziyyat sahələrinə aiddir.

Açar sözlər: Hacıbəyov, Qarbuзов, Zadeh, müasir Azərbaycan lad nəzəriyyəsi, musiqi- duyumunu zonal təbiəti konsepsiyası, qavrayışın zonal təbiəti konsepsiyası, qeyri-müəyyənlik nəzəriyyəsi.

ALIYEVA İmina

Uzeyir Hajibeyli named Baku Music Academy,
PhD in Art History,
Leading Researcher at the Scientific Research Laboratory,
Member of the Union of Composers of Azerbaijan

CONCEPT OF THE ZONAL NATURE OF PERCEPTION:

U.HAJIBAYOV, N.A.GARBUZOV, L.ZADEH

Summary

The article proposes to consider the contribution of U.Hajibekov, N.A.Garbuзов, L.Zadeh in modern science and artistic practice from the perspective of anthropocentric paradigm, which allows to bring together and find common in their creative insights and scientific discoveries, related to very different areas of professional activity – compositional creativity, musical acoustics, mathematics.

Key words: Hajibayov, Garbuзов, Zadeh, modern theory of Azerbaijani music, the concept of the zone nature of musical hearing, the concept of the zone nature of perception, the theory of fuzzy sets.

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ МЕТОДИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ У.ГАДЖИБЕЙЛИ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Музыка, как известно, это аспект, не только эстетического, но и духовно-эмоционального порядка, а музыкальное образование, вкупе с общим, является неотъемлемой составляющей процесса формирования всесторонне гармонично развитой, интеллектуально и духовно обогащенной личности, одним из главных и основных компонентов в эстетическом воспитании индивидуума. Профессиональному музыкальному образованию в Азербайджане чуть более ста лет. Корректной точкой его отсчета, условно, можно считать появление первого профессионального образовательного центра в республике – музыкальной школы А.Ермолаевой, созданной в Баку в 1885/1886 гг., как одного из элементов в структуре представительства РМО. Ценностным было и то, что ее выпускники получали право на самостоятельную профессиональную педагогическую деятельность [3, с. 40]. Однако размер суммы за обучение в данной музыкальной школе, в подавляющем большинстве случаев, становился непреодолимой преградой для желающих получить светское или же профессиональное музыкальное образование. Немаловажным был и тот факт, что у желающих обучаться практически отсутствовала достойная профессиональная альтернатива что, естественно, создавало серьезный дефицит в подобного рода учебных заведениях. Исключение составляли, разве что различные, разрозненные художественные кружки, объединившиеся к 1901 году в созданное Бакинское Отделение Русского Музыкального Общества (БОРМО). Таким образом, исходя из всего вышесказанного становится понятным, что к началу XX века возникла острая необходимость в создании профессиональных музыкальных учебных заведений различных ступеней обучения. Насущной задачей того периода в области культурного строительства стало создание очагов подлинно профессионального образования, которые давали бы возможность распространять музыкальное искусство в народные массы, выявлять и развивать народные таланты.

Благодаря подвижнической деятельности великого азербайджанского композитора, основоположника национальной музыкальной культуры, общественного деятеля и педагога У.Гаджибейли, в начале XX века начался процесс создания музыкальных учреждений и организаций, имеющих в своей основе профессиональный методический подход. Так, благодаря усилиям У.Гаджибейли в 1921 г. в Баку была создана Азербайджанская Государственная Консерватория (ныне БМА им. У.Гаджибейли), возросшая в наши дни по значимости в один из крупнейших центров высшего музыкального образования не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Тесная связь Бакинской Консерватории с единой системой музыкального образования, использование в своей работе богатейшего опыта ведущих музыкальных учреждений, таких как Московская и Ленинградская (Санкт-Петербургская) консерватории, с возможностями обмена педагогическим, методическим и исполнительским опытом, безусловно, способствовали всестороннему успеху в становлении и развитии азербайджанского профессионального музыкального образования.

Особенностью Консерватории было и то, что она, являясь учебным заведением высшего уровня была создана, минуя нижний и средний этапы.

Так, исходя из необходимости, в 1921 г. по инициативе У.Гаджибейли была утверждена трехступенчатая система музыкального образования, которая функционировала с 1926-1928 гг. К 1931 году им же была создана на базе I ступени «Детская группа», а несколько позже, в 1933/1934 уч. г. из нее были отобраны наиболее способные ученики и уже из них была сформирована «Группа одаренных детей», учащиеся которой, впоследствии, составили гордость музыкальной культуры и искусства Азербайджана. В первый набор группы вошли: Р.Атакишиев, Б.Давидович, Ч.Садыхов, Ф.Кулиева, Э.Назирова и т.д.

Вначале обучение велось по специальностям: фортепиано, скрипка и виолончель, и было рассчитано на 7 лет до ВУЗ-а, что стало практически неосуществимым в отношении большинства учащихся. К концу 1935 года количество учащихся «Особой группы» при АГК дошло до 37 человек. Прием в школу никогда не был лимитирован, но традиционно основное количество учащихся все же составляли пианисты.

Музыкальная школа неуклонно развивалась и расширялась, и в 1938 году «Детская группа» Консерватории была реорганизована в Музыкальную школу 7-летку, а уже через год в 1939 г. в Музыкальную школу 10-летку. Функционирование в одном помещении музыкальных учебных заведений различных уровней обучения давало возможность педагогическо-преподавательскому составу наблюдать и контролировать поступенное развитие музыкальных способностей и профессиональных достижений учащихся на всех этапах обучения. Данное начинание также явилось инициативой У.Гаджибейли, который на протяжении многих лет осуществлял руководство обоими музыкальными заведениями. Непосредственно занимаясь вопросами школы, он уделял ей неусыпное внимание, как источнику кадров для Консерватории, поскольку как сейчас, так и тогда Музыкальная школа 10-летка (11 лет обучения), давая своим учащимся равнозначное, не только музыкальное, но и общее среднее образование, своей прямой задачей видела подготовку учащихся к поступлению в высшее музыкальное учебное заведение-Консерваторию.

Благодаря усилиям У.Гаджибейли и его огромному профессиональному авторитету в музыкальном мире, для преподавания в Консерваторию и Музыкальную школу при ней были приглашены лучшие силы из различных музыкальных учреждений того времени: М.Бреннер, Г.Шароев, М.Прессман, Б.Зейдлер, Л.Рудольф, Н.Цимберов, А.Гроссман, В.Битнер, С.Бретаньский, Д.Житомирский, А.Юрлов, Н.Чумаков, Л.Ростропович, И.Айсберг, П.Турич, В.Аншелевич Н.Валацци и многие другие. Помимо приглашенных педагогов здесь также преподавали Л.Егорова, Р.Сирович, К.Сафаралиева и т. д.

В 1937 году руководство школы было поручено прекрасному музыканту, педагогу, методисту К.К.Сафаралиевой. По воспоминаниям Заслуженного деятеля искусств, профессора, Т.И.Атакишиева: *«К.К.Сафаралиева, безусловно, являлась одним из тех, кому школа была обязана своим развитием и успехами. Так, если в первый год своего существования школу окончило всего 4 человека (1938 г.), то, уже в 1942 г. их было 16, а в 1944 г.-24. Во многом это была заслуга К. Сафаралиевой.»* «К.К.Сафаралиевой удалось заложить серьезный фундамент в организацию учебного процесса Средней Специальной музыкальной школы 10-летки при АГК им. У.Гаджибейли (БМА)» [4, с.3]. На базе школы проводилась и серьезная методическая работа. Так преподавателями школы Л.Егоровой-Р.Сирович было выпущено научно-методическое «Пособие для начального обучения игре на фортепиано», и по сей день не утратившее своей ценности и актуальности.



Фото 1. К.Сафаралиева с коллестивом школы (II ряд в центре)

По языку обучения школа традиционно делилась на азербайджанский и русский сектора, что давало возможность охватить обязательными образовательными дисциплинами всех учащихся школы. По мере роста школы вводились и новые специальности: классы альты, арфы, деревянных и медных духовых инструментов, а также обязательные: оркестровый, концертмейстерский классы, камерного ансамбля, истории музыки и т.д. что приводило к качественному и количественному росту профессиональной подготовки учащихся и давало возможность уже на раннем этапе существования школы, проводить общественно-показательные выступления и смотры учащихся разных классов на таких концертных площадках, как Филармония им. М.Магомаева, Дом Офицеров, выездных концертах в городах республики. Успеваемость учащихся регулярно и систематически проверялась на внутришкольных академических концертах. В 1938 г. в школе по инициативе У.Гаджибейли, был создан камерный ансамбль «Унисон» под руководством М.Рейтиха. В 1942/1943 уч. г. количество учеников составило уже 358 человек. Процент учащихся азербайджанского сектора в те годы увеличился почти вдвое, что явилось результатом систематической заботы У.Гаджибейли о подготовке национальных музыкальных кадров.

В те годы учащиеся школы принимали активное участие в концертах, посвященных проведению памятных дат, многих общественных и музыкальных мероприятиях, проводимых в республике. Например: серия концертов, посвященных 150-летию со дня смерти В.Моцарта, 100-летию со дня рождения П.Чайковского, тематические концерты из произведений советских композиторов. В 1948 г. в республике торжественно отмечалось 800-летие со дня рождения великого азербайджанского поэта Низами, и в этой связи силами учащихся школы была поставлена детская опера «Искендер и чобан» С.Гаджибекова. Массовым выступлением учеников школы тех лет явилось и исполнение оратории С.Алескерова «Привет Великому Октябрю» в составе хора из 150-ти учащихся, 8 пианистов, скрипачей и виолончелистов.

В военные годы, силами преподавателей и учащихся школы проводилась большая шефская работа. Невозможно с доскональной точностью перечислить то количество, почти ежедневных концертов, в которых принимали участие ученическо-преподавательский коллектив Музыкальной школы в госпиталях и частях Советской Армии, за что многие педагоги и учащиеся школы были награждены почетными грамотами и медалями «За Оборону Кавказа», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне», а некоторые, прямо со школьной скамьи, добровольцами уходили на фронты ВОВ.

Послевоенные годы, также явились годами дальнейшего развития и расширения Музыкальной школы при АГК. Сюда было приглашены молодые преподаватели, окончившие Московскую Консерваторию, многие из которых в свое время здесь же получили профессиональное музыкальное образование: Э.Назирова, Ф.Кулиева, С.Алиев, А.Садыхов и многие другие.

В 1952 году по инициативе К.Сафаралиевой руководство школой было поручено так же выпускнику школы, окончившему в тот год аспирантуру Московской Консерватории по классу Д.Цыганова Т.И.Атакишиеву. Под его руководством продолжилось успешное и плодотворное развитие учебного заведения. Так, в прессе тех лет нашло отражение участие учащихся школы в концерте, посвященном 70-летию со дня рождения её основоположника и идейного вдохновителя У.Гаджибейли. В те же годы с неизменным успехом проводились концерты классов «Детского творчества», на которых учащиеся исполняли, и свои сочинения, и произведения своих товарищей. Т.Атакишиев на посту руководителя школы будучи постоянно лично вовлеченным во все моменты школьной жизни, завоевал искреннюю любовь и уважения учащихся и педагогическо-преподавательского состава. Так, одно из его начинаний, ставшее традицией школы, и сохранившееся по сей день стало выступление наиболее ярких, профессионально отличившихся учеников с Государственным симфоническим оркестром на сцене Филармонии им. М. Магомаева [5, 8-9]. Т.И.Атакишиевым за годы руководства школы (1952-1962 гг) был собран основной педагогический костяк музыкального и общеобразовательного секторов, на многие годы определивший профессиональное «лицо» школы, которой с 1961 года было присвоено имя Народного артиста СССР, профессора Бюль-Бюля. Атакишиев строго придерживался в своей деятельности того мнения, что «педагог по специальности должен поддерживать регулярный контакт с классным руководителем, интересоваться работой ученика по об-

щешкольным предметам», т.к., по его мнению, «объединение качественных показателей учебы в школе и специальном классе является верным мерилom общего роста и успехов ученика. *«Контакт между педагогом по специальности и педагогами школы необходим, поскольку без дисциплины не может быть никакого успеха. Мы должны воспитывать в наших ребятах чувство вкуса, умение отличать хорошее от плохого в искусстве, готовить учеников к дальнейшей жизни, научить их ценить искусство, развивать в наших учениках профессиональное мастерство, умение преодолевать трудности, критически относиться к себе, не успокаиваться на достигнутом. В нашей педагогике нет, и не должно быть однобоко развитых «вундеркиндов»: мы заботимся о всестороннем развитии учеников, их эмоционально-идейной одаренности, творческой активности и инициативности. Мы должны непрерывно воспитывать в ученике осознание того, что учеба есть творческий труд. При этом необходимо учитывать индивидуальные особенности каждого ученика, степень его музыкальной и общей одаренности, помня положение великого русского педагога Ушинского: «Если педагогика хочет воспитать человека во всех отношениях, то она должна, прежде всего узнать его во всех отношениях» [4].*



Фото 2: Т.Атакишиев с коллективом школы



Фото 3: I ряд слева на права К.Сафаралиева, Т.Атакишиев, М.Быкова
II ряд Г.Садыхова, М.Бреннер, С.Ибрагимова, Ниязи, С.Корш

Говоря об успехах и достижениях Музыкальной школы 10-летке при БМА (им. Бюль-Бюля), хочется еще раз вспомнить личности Уз.Гаджибейли, 140-летие которого будет широко отмечаться в этом году в Республике. Являясь на протяжении многих лет ректором Консерватории (БМА, носящей его имя), он лично занимался всеми вопросами не только Консерватории, но и непосредственно школы. У.Гаджибейли присутствовал практически на всех школьных концертах, помогая преподавателям своими советами и рекомендациями в повседневной работе школы. Его природная доброта и отзывчивость, внимание и забота, которыми он окружал молодых музыкантов, тонкое понимание психологии молодежи завоевали сердечную любовь и бесконечное уважение учащихся и педагогов, ценивших в нем, не только великого композитора, но и отзывчивого, чуткого человека и мудрого наставника. По инициативе У.Гаджибейли, в частности, в 1937 г. был проведен «Смотр молодых исполнителей, учащихся музыкальных школ», в котором принимали участие учащиеся «Группы одаренных детей»: Р.Атакишиев, Б.Давидович, Ч.Садыхов, Э.Назирова, Ф.Кулиева и т. д. В последствии, благодаря его личной инициативе Р.Атакишиев и Б.Давидович, в числе первых были направлены для продолжения обучения в МГК им. П.И.Чайковского, где он лично продолжал курировать успехи своих подопечных и помогая им в решении их профессиональных и бытовых проблем [7, с. 6].

В 1964 г. руководство школы было поручено замечательному музыканту, одаренному композитору Н.А.Аливердибекову. Под его руководством школа продолжила свою успешную и плодотворную деятельность. В течение всего времени, когда школу возглавлял Н. Аливердибеков, ее наиболее способные учащиеся регулярно принимали участие в Республиканских и Закавказских конкурсах молодых исполнителей и показывая достойные результаты, выступали в сопровождении симфонического оркестра, под управлением Ниязи на сцене Филармонии, принимали активное участие в различных памятных концертах. Во второй половине 1980-х годов, по инициативе Ниязи, школа приняла группу воспитанников-исполнителей национального фольклора, названную «Карабахские соловьи». Н.Аливердибеков, стремился создать им максимально комфортные условия обучения. Для занятий с этой группой учащихся, по инициативе Н.Аливердибекова к преподавательской деятельности была привлечена Народная артистка Ш.Алекперова и многие другие видные деятели республики. К сожалению, впоследствии, это нужное начинание не удержалось в традиции школы.

В 90-х годах, Средняя Специальная музыкальная школа им. Бюль-Бюля переживала не легкие времена, но сумела сохранить высокий уровень профессиональной подготовки своих воспитанников.

С 2010/2011 уч. г. руководство школой осуществляет Народный артист Т.Геокчаев, окончивший ее в свое время по классу Т.Атакишиева. Вдумчиво и бережно, сохраняя весь накопленный опыт предшественников руководителей школы, он продолжает сложный и кропотливый процесс всестороннего воспитания новых поколений молодых музыкантов, заботливо и терпеливо подводя их к успешному поступлению в БМА им. У.Гаджибейли.

Музыкальная школа им. Бюль-Бюля прошла длительный путь развития и становления, с гордостью отметив свой 90-летний юбилей. Среди ее воспитанников большое количество музыкантов, «золотыми буквами» вписавших свои имена в музыкальную культуру и искусство Азербайджана.

За время своего существования Средняя Специальная Музыкальная школа (им. Бюль-Бюля) при БМА им. У.Гаджибейли сыграла немаловажную роль в деле развития профессионального музыкального образования в Азербайджане. На ее примере ярко видно, какое широкое распространение оно получило, как одна из форм развития культуры и культурного строительства в целом. Расширение сети художественных, музыкальных и просветительных учреждений, широкое распространение средств массовой информации, телекоммуникаций и интернета, максимально расширили возможности охвата музыкальным образованием и искусством в целом многомиллионного населения республики. Успешные выступления представителей нашей культуры и исполнительского искусства на самых престижных концертных площадках, участие многих из них в не менее престижных международных конкурсах и фестивалях, являются яркими свидетельствами тому, какого высочайшего уровня развития достигла музыкаль-

ная культура и исполнительство в нашей стране, что стало, возможным, благодаря тем незыблемым традициям, которые были заложены великим музыкантом, педагогом, Узеиром Гаджибейли.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. М. Агазаде-Гасанова – «Начальная школа ССМШ им. Бюль-Бюля», Педагогический портал, Баку, 2017 г., 4 с.;
2. Т. Багирова – «Становление и развитие детских музыкальных школ в Азербайджане (1920-1961 гг)», автореферат, Баку, АПИ им. Ленина, 1990 г, 23 с.;
3. М. Дильбазова – «Из музыкального прошлого Баку», Баку, 1985 г., 129 стр.;
4. Личный архив Р.И. и Т.И. Атакишиевых-«Доклад, посвященный XX-летию Средней Специальной музыкальной школы при АГК им. Уз. Гаджибекова»;
5. А.Маилова – «Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К. К. Сафаралиевой», Баку, Адильоглу, 2003 г., 464 с.;
6. А. Мамедова – «Педагогические принципы Т. Атакишиева», Баку, 2019 г., 39 с.;
7. Т. Сеидов – «Видные деятели музыкальной культуры Азербайджана», Баку, Ишыг, 1988 г, 169 с.;
8. Т. Сеидов – «Р. Атакишиев. Статьи. Воспоминания. Материалы», Баку, Нагыл еви, 1999 г, 151 с.;
9. Т. Сеидов – «Азербайджанская фортепианная культура XX века» Баку, Аз Гос. издат, 2006 г, 270с.

Резюме

Резюмируя все вышесказанное можно прийти к выводу, что становление профессионального музыкального образования в Азербайджане прошло длительный путь развития. Начавшись с курсов и любительских кружков, создаваемых энтузиастами, благодаря инициативе Уз. Гаджибейли, в республике в короткие сроки были заложены прочные основы профессионального музыкального образования.

Ключевые слова: Уз. Гаджибейли, музыкальная школа, образование, музыкальное искусство, Консерватория, методическое наследие, К. Сафаралиева, Т. Атакишиев, Н. Аливердибеков, БМА им. Уз. Гаджибейли.

ƏLİYEVƏ Lələ

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
"Fortepiano, Orqan və Klavesin"
kafedrasının baş müəllimi

Ü.HACIBƏYLİNİN METODOLOJİ İRSİNİN PROFESSIONAL MUSİQİ TƏHSİLİNİN FORMALAŞMASINDA ROLU VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

Xülasə

Azərbaycanda peşəkar musiqi təhsilinin formalaşması çox böyük yol keçmişdir. Həvəskarlar tərəfindən yaradılan kurslar və özfəaliyyət dərnəklərindən başlayaraq dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə respublikada qısa müddətdə peşəkar musiqi təhsilinin möhkəm əsasları qoyuldu.

Açar sözlər: U.Hacıbəyli, musiqi məktəbi, təhsil, musiqi sənəti, Konservatoriya, metodik irs, K. Səfəraliyeva, T.Ataşiyev, N.Əliverdibəyov.

ALIYEVA Lala

BMA named after U. Gadzhibeyli
Senior Lecturer of the Department
"Piano, Organ and Harpsichord"

ROLE AND SIGNIFICANCE OF THE METHODOICAL HERITAGE OF U. HAJIBEYLI IN THE PROCESS OF FORMATION OF PROFESSIONAL MUSICAL EDUCATION IN AZERBAIJAN

Summary

Summarizing all the above, we can come to the conclusion that the formation of professional music education in Azerbaijan has gone through a long path of development. Starting with courses and amateur circles created by enthusiasts, thanks to the initiative of Uz. Hajibeyli, strong professional music education was laid in the republic in a short time.

Keywords: Uz.Hajibeyli, music school, education, music art, Conservatory, methodological heritage, K.Safaraliyeva, T.Atakishiyev, N.Aliverdibekov, BMA named after Uz. Hajibeyli

«ГРУСТНАЯ ПЕСНЯ НАРГИЗ» ИЗ ОПЕРЫ М.МАГОМАЕВА. ЗАМЕТКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Опера М.Магомаева «Наргиз» первая азербайджанская опера на современную тему. Появлением «Наргиз» разрешилась проблема основания новых, для Азербайджана того периода оперных форм. Стремясь подчеркнуть в опере роль азербайджанской женщины, композитор называет свою оперу именем героини – Наргиз. Воплощение в опере женщины-героини было глубоко прогрессивным и современным. В «Наргиз» борьба народа тесно сплетается с борьбой за личное счастье и раскрепощение азербайджанской женщины. Переплетая в опере личное и общественное, композитор создал произведение, где соединяются героико-патриотические и лирические черты.

Значительность тематики, идеи, естественная национальная природа интонационного строя музыки принесли опере заслуженный успех.

В «Наргиз» Магомаев впервые истории азербайджанской оперы стремиться влить народный мелос, народные музыкальные принципы развития в оперные формы. Вспомним мастерски претворенные в опере песни «Чыхдым гая башина» («Взобралась я на скалу»), «Сона ханым» («Сона ханум»), «Гюн чыхды» («Взошло солнце»), танцы «Иннабы», «Тураджи». Но основную часть мелоса оперы составляет оригинальная музыка, умело претворяющая принципы развития народной музыки. После мугамных дореволюционных опер это было большим скачком. Новшеством было и звучание полного симфонического оркестра, в которой вводится народный инструмент тар. «Наргиз» была первой азербайджанской оперой, в которой народ является героем. Используя в опере жанры азербайджанской народной музыки, Магомаев обращается к песням и танцам. Опираясь на песню, особенно в партии Наргиз, композитор подчеркивает ее образ. Используя склад лирических песен и танцев, некоторые черты мугамов, Магомаев создает обаятельный образ героини оперы – Наргиз. К её Грустной песне мы хотели бы обратиться и сделать некоторые заметки к сопровождению данного произведения. Надо сказать о том, что эта песня чуть ли не самая исполняемая на концертах в репертуаре вокалистов. Поэтому мы коснёмся исполнения Грустной песни в переложении для голоса и фортепианного сопровождения и постараемся дать некоторые общие рекомендации, способные несколько облегчить ежедневную работу концертмейстера.

Пронизанная тоской «Грустная песня Наргиз» основана на интонациях мугама «Шюштер», композитор также использовал азербайджанскую народную песню «Çıxdım qaya başına» («Взобралась на вершину утеса»). В этой песне лирического характера выражена любовь Наргиз к пастуху Алияру.

№ 1.



Аkkомпанемент здесь как некий фундамент для солиста и концертмейстер подчиняет свою игру художественным задачам и вкусу партнера. Надо обратить внимание на тембр звучания фортепианной партии, ритмические моменты, выразительность штрихов, педали, - все должно быть приведено в соответствие с исполнением солиста. Вместе с тем аккомпанемент не должен становиться тенью солирующей партии, так как он часто выполняет новые выразительные функции, словно «договаривает» невысказанное солистом, подчеркивает звучание, создает так называемый фон. Слух постоянно занят контролем над звуком, а внимание за воплощением исполнительского замысла. Тут необходимо отметить, что знание партии солиста, включая все акценты, динамические оттенки, ритмические отклонения и т.д., должно добиваясь синхронности звучания партий. Надо понимать, где начинается фраза, где ее кульминационные такты и где окончание. Это поможет быстрее решить музыкальные задачи и выстроить динамический план. Главное – это единство художественных намерений в дуэте, синхронность звучания, динамический и тембровый баланс.

Очень важно при работе над законченностью формы вступление и конец произведения. Отсюда понятно, с чем должен успешно справиться аккомпаниатор, чтобы достичь художественного единения с солистом, раскрыть содержание исполняемого произведения. Вступление в песне определяет темп и характер всего произведения, поэтому важно настроиться перед игрой, пропеть "про себя" начальную фразу, потом начинать играть.

№ 2.

The image shows a musical score for piano and voice. It is marked 'Adagio'. The score is written in Russian. The first system shows the piano introduction. The second system shows the vocal melody with lyrics: 'Я... до-бо-ра, о... да... свет... ка... те-бе... на... жа-ло-ба...'. The third system continues the vocal melody and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often mirroring the vocal line.

Аkkомпанемент в данном эпизоде повторяет мелодию сольной партии. Главной задачей при исполнении произведений с аналогичным типом фактуры является синхронность звучания. Это касается темпа, ритма, а также динамики и других компонентов ансамблевого исполнительства. При этом следует не забывать о том, что ведущую роль здесь играет солист. Нужен тщательный слуховой контроль для того, чтобы при всём синхронном звучании не перебить своей партией мелодию солиста.

Полифоническое сочетание с сольной партией является продолжением мелодического движения в сопровождении. Такие мелодические конфигурации имеют характер подголосков, создают имитацию мотива главной партии, и они образуют более самостоятельные и законченные противосложения. На практике этот тип сопровождения считается наиболее сложным для исполнения, требующий определенных навыков, над которыми обычно работают на уроках по специальности в работе над полифонией.

В данном случае также надо соизмерять звучание аккомпанемента с особенностями голоса. Переходя ко вступлению солиста и продолжению произведения заметим, что здесь появ-

ляющиеся в результате секундовых последовательностей задержания, придаёт звучанию большую напряженность. При замене гармонии за счет ладовых тяготений появляются подголоски. Таким образом, возникает скрытая мелодия. Это можно проследить в мелодическом ходу в басу. Придается большая значимость, весомость партии сопровождения. Тогда мелодический бас отягощает массу звучности, что приводит к нагнетанию динамического уровня.

№ 3.



Во всём произведении тщательно должна продумываться педализация. Она является дополнительным средством выразительности и применяется не только в соответствии с гармонией в аккомпанементе, но и с партией солиста. Неверная педализация сразу вносит во фразу смысловой диссонанс. Продуманная педализация заставляет исполнителя вслушиваться, искать, что подскажет ему музыкальная интуиция. Это сложный музыкально-слуховой, творческий процесс, который выявляет художественный вкус. В мало заметной разнице ощущается индивидуальный образ звучания, который во многом зависит от темперамента, от эмоционального состояния исполнителя.

После повторения четырёх тактов вступления, следует эпизод где, в аккомпанементе гармоническая фигурация, образует подвижный фон.

Следует отметить, что широкий звуковой диапазон и динамическая амплитуда создают эмоционально-насыщенную картину, которая передаёт как можно выразительнее взволнованность и, конечно же, печаль Наргиз. Часто гармоническая фигурация приводит к усложнению заполненным интервалам между аккордовыми звуками. Придается большое и весомое значение к сопровождающей партии. Взятый бас уплотняет массу звучности, что приводит нагнетанию динамического уровня. Не в этом эпизоде мелодия проводится с помощью аккорд *apedggiato*. Прием заимствован из выразительных возможностей арфы, гитары, что характерно для лирического жанра. Здесь требуется наличие умение соединить соло и сопровождение в единую музыкальную ткань

В следующем эпизоде форма гармонической опоры, является поддержкой мелодии и подчеркивает ладотональные тяготения. Концертмейстеру нужно сосредоточиться на решении ансамблевой задачи, внимательно слушать вокалиста и точно реагировать на все изменения. Аккордовая

На протяжении всего произведения важно следить одновременно за строчкой солиста и фортепианной партией, чтобы в нужный момент "поймать" солиста в любом такте. Это трудно, так как концертмейстеру нужно очень хорошо, а главное быстро ориентироваться в тексте, охватывая весь музыкальный материал, уметь координировать партию солиста со всей фактурой аккомпанемента.

Завершая анализ данного произведения хочется отметить как индивидуальность художественного стиля Муслима Магомаева подтверждает сложность, неоднозначность и, одновременно, насыщенность, плодотворность процесса становления национального композиторского стиля. На фундаменте классических достижений Гаджибекова и Магомаева и поныне развивается композиторская школа Азербайджана.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Винокур Л. Первоначальное обучение искусству аккомпанемента. – М.: Музыка, 1978
2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Музгиз, 1961.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. – М.: Музыка, 2002.
4. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. – Л.: Музыка, 1972.
5. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // С.М., 1969, №4.

Резюме

Представленная статья посвящена исполнительскому анализу сопровождения в переложении для голоса и фортепиано Грустной песни Наргиз из оперы М. Магомаева «Наргиз». Данные рекомендации призваны помочь исполнителям воплотить художественный замысел композитора. Здесь рассматриваются некоторые технические вопросы и детали исполнения, а также автор, подробно и обстоятельно касается, специфики работы концертмейстера. Аккомпанемент в данном произведении требует определённых навыков, несмотря на первый взгляд, простую форму и фактуру произведения. Эти небольшие заметки имеют цель облегчить ежедневную работу концертмейстера и помочь решению исполнительских задач.

Ключевые слова: М.Магомаев, опера Наргиз, Грустная песня Наргиз, произведение, исполнение, аккомпанемент, концертмейстер, ансамбль.

ƏLİYEV Lələ

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
"Fortepiano, orqan və klavesin" kafedrasının baş müəllimi,
sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru

M.MAQOMAYEVİN OPERASINDAN NƏRGİZİN "QƏMLİ MAHNISI". KONSERTMEYSTERİN QEYDLƏRİNDƏN

Xülasə

Təqdim olunan məqalə M.Maqomayevin "Nərgiz" operasından Nərgiz qəmli mahnısının səs və fortepiano üçün aranjimandakı müşayiətin ifaçılıq təhlilinə həsr olunub. Bu təlimatlar ifaçılara bəstəkarın bədii baxışını həyata keçirməyə kömək etmək məqsədi daşıyır. Burada bəzi texniki məsələlərə və ifa detallarına nəzər salınır və müəllif müşayiətçinin yaradıcılığının xüsusiyyətlərinə də ətraflı və hərtərəfli toxunur. Bu parçadakı müşayiət, parçanın zahirən sadə forma və teksturasına baxmayaraq, müəyyən bacarıq tələb edir. Bu qısa qeydlər müşayiətçinin gündəlik işini asanlaşdırmaq və performans problemlərini həll etmək üçün nəzərdə tutulub.

Açar sözlər: M.Maqomayev, opera Nərgiz, Qəmli mahnı, Nərgiz, əsər, ifa, müşayiət, ansambl.

ALIEVA Lala

Baku Music Academy them. U.Hajibayli
senior lecturer of the department
"Piano organ and harpsichord",
PhD in Art History

"NARGIZ'S SAD SONG" FROM M. MAGOMAEV'S OPERA CONCERTMAIST'S NOTES

Summary

The presented article is dedicated to the performance analysis of the accompaniment in the arrangement for voice and piano of the "Sorrowful Song" of Nargiz from the opera "Nargiz" by M. Magomayev. These recommendations are intended to assist performers to embody the artistic concept of the composer. Some technical

issues and details of performance are considered here, and the author touches upon in detail and thoroughly the specifics of the accompanist's work. Accompaniment in this work requires certain skills, despite the seemingly simple form and texture of the work. These small notes are intended to ease the daily work of the accompanist and help solve performance problems.

Keywords: M.Magomayev, opera Nargiz, Sad song Nargiz, work, performance, accompaniment, accompanist, ensemble.

АЛИЕВА РЕНА

*Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли
доцент кафедры «Хоровое дирижирование»,
доктор философии по искусствоведению*

ГЮЛЬБАДЖИ ИМАНОВА – ЯРКИЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ХОРОВОГО И ХОРМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА

Хоровая музыка в Азербайджане имеет глубокие исторические корни, и её многолетний путь развития оказал значительное влияние на культуру страны. Она зародилась в старинных традициях и обрядах, включающих народные песни и музыкальные формы, которые были частью культурной жизни на протяжении многих веков.

Особое развитие хоровое искусство получило в XIX и XX веках, когда в Азербайджане появились первые хоровые коллективы и дирижёры, активно способствовавшие распространению хорового жанра. Прорыв в этом направлении был достигнут благодаря творчеству великого азербайджанского композитора – основоположника азербайджанской классической музыки Узеира Гаджибейли, чьи произведения стали основой для дальнейшего развития музыкального искусства в целом и в особенности хоровой музыки в Азербайджане. Его вклад в развитие хорового искусства неоспорим. Он создал первый хор и несколько хоровых произведений для его репертуара на основе азербайджанских народных песен, которые в дальнейшем стали основой для становления азербайджанской хоровой музыки. У.Гаджибейли первым внедрил элементы национальной музыки в хоровые формы, а также развивал хоровое исполнительство на профессиональном уровне. Его хоровые композиции стали важным шагом в формировании жанра хоровой музыки в стране. Неоспорима также большая роль и помощь Узеирбеку в этом направлении его соратника Муслима Магомаева.

Хормейстерская деятельность в Азербайджане имеет свою предысторию, которая началась с первых попыток формирования профессиональных хоров в конце XIX – начале XX веков. В это время открывались музыкальные учебные заведения, развивались хоровые школы, а также формировались первые хоровые ансамбли. Важную роль в развитии хорового искусства сыграли композиторы и хормейстеры, которые смогли на основе традиционных азербайджанских песен и музыкальных форм создать оригинальные произведения для хоров. Впоследствии, с ростом музыкальной культуры в Азербайджане, хоровое исполнительство становится важной частью культурной жизни страны.

Среди видных деятелей, сыгравших важную роль в становлении и развитии хорового искусства современности можно назвать имя видного дирижёра, хормейстера и педагога Гюльбаджи Имановой, чья деятельность оказала значительное влияние на развитие хорового искусства в Азербайджане.

Гюльбаджи Иманова – Народная артистка Азербайджанской Республики, профессор Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли, педагог, общественный деятель. Её заслуги в области хорового искусства и музыки не ограничиваются только дирижированием. Она активно занимается также педагогической деятельностью, обучая новые поколения музыкантов и хормейстеров, и продолжает развивать хоровое исполнительство в Азербайджане. Её работы по подготовке молодых талантов, а также активное участие в различных музыкальных форумах и фестивалях говорят о важности её вклада в развитие музыкальной культуры страны.

Г.Иманова с ранних лет проявляла необычайные способности к музыке. Её обучение началось в Бакинском музыкальном училище имени Асафа Зейналлы (ныне Музыкальный колледж) и продолжилось в Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли, где она изучала дирижирование и хоровое исполнительство. После завершения академии Г.Иманова продолжила углублённое изучение дирижирования в ряде ведущих музыкальных учебных заведений Европы.

Одним из самых значимых достижений Гюльбаджи Имановой является её многолетнее руководство Азербайджанской государственной хоровой капеллой. Являясь художественным руководителем Азербайджанской государственной хоровой капеллы, Г.Иманова привнесла новые идеи и подходы в организацию хоровых выступлений и репертуар. Под её руководством капелла достигла значительных успехов, став одним из ведущих хоровых коллективов не только в Азербайджане, но и на международной арене. Г.Иманова способствовала формированию высококлассного репертуара, включающего как произведения классической музыки, так и произведения азербайджанских композиторов. Её хоровые программы отличаются разнообразием, глубокой эмоциональностью и высоким исполнительским уровнем. Её работа также направлена на популяризацию азербайджанской хоровой музыки, в том числе произведений Узеира Гаджибейли, что способствовало углублению культурного обмена Азербайджана с другими странами.

Особое внимание Иманова уделяет репертуару, в котором сочетаются элементы традиционной азербайджанской музыки и западноевропейской хоровой традиции. Благодаря её усилиям, произведения Узеира Гаджибейли, а также других азербайджанских композиторов стали важной частью репертуара хорового коллектива. Она также активно развивала направления, связанные с хоровым исполнительством на основе народных азербайджанских мелодий и мотивов.

Помимо дирижёрской работы, Гюльбаджи Иманова посвятила значительную часть своей жизни преподавательской деятельности. Она является профессором Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли, обучая студентов дирижированию, хоровому мастерству и музыкальной педагогике. Её педагогическая деятельность отличается высоким профессионализмом. Студенты Г. Имановой, как правило, становятся успешными музыкантами и дирижёрами, активно участвуют в культурной жизни Азербайджана и других стран. Гюльбаджи Иманова с гордостью наблюдает, как её ученики занимают важные позиции в хоровых коллективах и музыкальных учреждениях по всему миру.

Гюльбаджи Иманова не ограничивается только профессиональной деятельностью в области музыки. Она активно участвует в общественной жизни Азербайджана, продвигая идеи культурного обмена и международного сотрудничества. Иманова неоднократно представляла Азербайджан на международных музыкальных фестивалях и конкурсах, где её выступления получили высокую оценку.

Г.Иманова также является одним из активных организаторов различных музыкальных проектов и мероприятий, направленных на популяризацию азербайджанской хоровой музыки. Она также периодически входит в состав жюри международных хоровых конкурсов. Благодаря её усилиям, музыка Азербайджана стала более известной и признанной на международной сцене.

Так, за последнее время она со своим коллективом участвует в различных знаковых проектах страны и за её пределами.

Творческое содружество Азербайджанской государственной хоровой капеллы под руководством Гюльбаджи Имановой и Казахского хора под руководством Мербола Куспанова стало важным событием в культурной жизни обеих стран. Эти два коллектива объединяет не только профессионализм исполнителей, но и желание углубить культурные связи между Азербайджаном и Казахстаном, а также продемонстрировать богатое наследие хорового искусства обеих стран.

Проект, посвящённый 530-летию великого поэта Мухаммеда Физули, в рамках которого состоялось содружество этих коллективов, стал важной вехой в культурной дипломатии и музыкальном взаимообмене между странами. Концерты состоялись не только в Баку, но и в Гяндже. Выступления этих коллективов, на которых были представлены как традиционные музыкальные произведения каждой из стран, так и совместные хоровые композиции, показали, как

различные музыкальные традиции могут гармонично сосуществовать и обогащать друг друга. Это сотрудничество не только открыло новые горизонты для азербайджанской и казахской музыки, но и позволило слушателям обоих народов лучше понять и оценить культуру своих соседей.

Совместные выступления также продемонстрировали высокий уровень мастерства хоровых дирижёров и исполнителей, а также позволили закрепить связи между музыкальными коллективами двух стран, что способствовало дальнейшему культурному обмену и сотрудничеству.



Следующим важным культурным взаимодействием стало выступление азербайджанского хорового коллектива в Москве. Московский международный фестиваль «Звучит Москва» – это одно из важнейших культурных событий, которое привлекает музыкантов и коллективы со всего мира. Этот фестиваль позволяет создать уникальную платформу для обмена опытом и выступлений лучших хоровых ансамблей и дирижёров.

Гюльбаджи Иманова и Азербайджанская государственная хоровая капелла стали важными участниками этого престижного музыкального форума. Под её руководством капелла продемонстрировала высокий уровень исполнения и обогатила программу фестиваля своим репертуаром, который включал произведения азербайджанских композиторов, а также мировые хоровые шедевры. Участие Азербайджанской хоровой капеллы в фестивале «Звучит Москва» стало значимым вкладом в укрепление культурных связей между Азербайджаном и Россией, а также привлекло внимание московской аудитории к азербайджанскому музыкальному наследию.

Гюльбаджи Иманова продемонстрировала своё мастерство не только как дирижёр, но и как представитель азербайджанской музыкальной культуры, успешно сопоставив классическое хоровое исполнение с особенностями азербайджанской музыкальной традиции. Кроме того, участие в фестивале позволило хоровому коллективу расширить круг зрителей и поклонников, а также наладить связи с другими музыкальными коллективами и дирижёрами со всего мира. Важно отметить, что такие мероприятия дают уникальную возможность хоровым коллективам не только продемонстрировать своё мастерство, но и узнать о новых тенденциях в мировой музыкальной практике.



Таким образом, участие Гюльбаджи Имановой и Азербайджанской государственной хоровой капеллы в Московском международном фестивале сыграло важную роль в культурной дипломатии, популяризации азербайджанской музыки и укреплении международных культурных связей.



На протяжении всей деятельности с хоровой капеллой, начиная с 1996 года сложились у Г.Имановой многолетние профессиональные и дружеские связи с грузинскими хоровыми коллективами. Неоднократно хоровую капеллу приглашали для участия в международных хоровых фестивалях и лично Г.Иманову председателем жюри многих международных хоровых фестивалей, а также председателем комиссии государственных экзаменов Тбилисской государственной консерватории имени Вано Сараджишвили.

Хоровая капелла под руководством Г.Имановой исполнила Мессу во время службы Папы Римского Иоанна Павла II в Азербайджане, продемонстрировав высокий уровень мастерства и уникальность исполнения коллектива. Это событие стало важным моментом в культурной жизни страны и укрепило связи между религиозными и культурными традициями Азербайджана и Ватикана.

Кроме того, капелла блистательно выступила на 80-летнем юбилее знаменитого композитора Эннио Морриконе, который прошёл в Баку. Это мероприятие привлекло внимание как местной, так и международной аудитории, и стало важным вкладом в культурную жизнь города.

Не менее значимым стало исполнение произведения «Дикси» грузинского композитора Гии Канчели, которое также принесло хоровой капелле признание и многочисленные положительные отзывы от самого автора. Этот опыт стал важной вехой в репертуаре капеллы, продемонстрировав её способность работать с разнообразными музыкальными стилями и культурными традициями.

Особого внимания заслуживает участие капеллы в премьере современной оперы «Интизар» композитора Ф.Ализаде, написанной на либретто Н.Пашаевой. Капелле было доверено первое исполнение этой важной работы, и она с честью справилась с поставленной задачей. В новой опере капелла под руководством Г.Имановой продемонстрировала выдающийся вокал данные, а также смогла воплотить в исполнении все нюансы эмоциональной палитры произведения. Это выступление заслужило высокую оценку, как от авторов оперы, так и от режиссёра-постановщика Д.Бертмана и хореографа Э.Смирнова, которые отметили большой профессионализм и артистизм хорового коллектива.

Недавно Государственная хоровая капелла приняла участие в концерте знаменитой рок-группы «*Mor ve ötesi*». Это сотрудничество стало ярким примером успешного сочетания разных музыкальных жанров. Солист группы и другие музыканты выразили своё восхищение высоким профессионализмом хоровой капеллы и великолепной работой её художественного руководителя Г.Имановой. Такое межжанровое взаимодействие не только расширяет горизонты для коллектива, но и привлекает внимание новой аудитории к классической хоровой музыке. Под впечатлением от высокого мастерства хоровой капеллы и её руководителя руководство

этой рок-группы пригласило коллектив в Турцию для участия в совместном концерте с группой «*Mor ve ötesi*», который прошёл в феврале в Стамбуле в “*Ülker Spor ve Etkinlik salonu*”.

Особое место в творческой деятельности Гюльбаджи Имановой занимает работа с детьми и воспитание подрастающего поколения музыкантов. Она неизменно уделяет большое внимание развитию молодых талантов, передавая им знания и опыт. Более 15 лет Г.Иманова возглавляла жюри республиканского конкурса хоровых коллективов музыкальных школ и школ искусств, что стало важной частью её педагогической работы и способствовало развитию хорового искусства в стране.

Одним из значительных достижений является создание при Государственной хоровой капелле Детской хоровой капеллы, с которой было исполнено множество выдающихся произведений, среди которых «Реквием» Карла Дженкинса и оратория Фарханга Гусейнова. Эта детская капелла с успехом выступала на различных престижных площадках, включая Совет Европы и ЮНЕСКО, получив признание и высокую оценку на международной арене.

Таким образом, работа Гюльбаджи ханум с детьми не только способствует воспитанию будущих музыкантов, но и помогает привлекать внимание к хоровой культуре на мировом уровне, расширяя её границы и укрепляя культурные связи между различными странами.

За многолетний вклад в развитие музыки и хорового искусства, а также за педагогическую деятельность, Гюльбаджи Иманова была удостоена звания народной артистки Азербайджанской Республики. Это звание является признанием её заслуг и подчеркивает её значимость в культурной жизни страны.

На сегодняшний день Гюльбаджи Иманова продолжает свою творческую деятельность, оставаясь на передовых рубежах хорового исполнительства. Она активно участвует в жизни азербайджанской музыкальной культуры, укрепляя традиции хорового исполнительства и пропагандируя музыкальное наследие Азербайджана, а также принимает участие в различных концертах, конкурсах, фестивалях, мастер-классах и государственных мероприятиях в стране и за её пределами. Под её руководством Азербайджанская государственная хоровая капелла продолжает активно выступать на международной арене, привлекая внимание к азербайджанской музыкальной культуре. Г.Иманова работает с молодыми музыкантами и дирижёрами, помогая им раскрыть свой потенциал и стать успешными профессионалами.

Говоря о будущих проектах Г.Имановой, важно отметить, что в апреле она приглашена возглавлять жюри Международного конкурса хоров и дирижёров в Казахстане, а также выступить в качестве жюри и спикера на Международном конкурсе и конференции в Екатеринбурге.

Гюльбаджи Иманова – одна из самых ярких и значимых фигур в музыкальной жизни Азербайджана. Её творческая деятельность охватывает многие аспекты хорового искусства, педагогической работы и общественной жизни. Будучи талантливым дирижёром, хормейстером и педагогом, она активно поддерживает различные культурные инициативы и мероприятия, способствующие развитию хорового искусства в Азербайджане, оказывает существенное влияние на развитие и пропаганду азербайджанской хоровой музыки как у нас в стране, так и за рубежом.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Hacıbəyov Ü. İlk Azərbaycan xoru. Əsərləri - 2 cild, Bakı, 1965
2. Qasımova M. Azərbaycanda dirijorluq sənətinin təşəkkülündə Ü.Hacıbəylinin rolu. Bakı, "Musiqi dünyası" j-lı № 1-2, 2009
3. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Баку, «Елм», 1985, 200 с.
4. Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Жизнь, деятельность и творчество великого азербайджанского композитора. Баку, «Азернешр», 1955, 145 с.
5. Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. Москва, Музгиз, 1938, 77
6. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0,%D0%93%D1%8E%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%90%D0%BB%D0%B8%D0%B0%D0%BA%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BA%D1%8B%D0%B7%D1%8B>
7. https://az.wikipedia.org/wiki/G%C3%BClbac%C4%B1_%C4%B0manova
8. <https://news.milli.az/culture/129206.html>
9. <https://musicacademy.edu.az/az/dirijorluq-kf-muallimler/136-imanova-zhulbadzi>
10. <https://azertag.az/xeber/gulbaci imanova azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tebliğinde kapellanın rol u evezsizdir-2792176>

Резюме

Хоровая музыка в Азербайджане имеет древние корни, уходящие в народные традиции и обряды. Значительное развитие она получила в XIX–XX веках благодаря великому азербайджанскому композитору Узеиру Гаджибейли, который создал первый профессиональный хор и внедрил элементы азербайджанской народной музыки в хоровые формы.

Ключевую роль в современном развитии хорового искусства сыграла Гюльбаджи Иманова – народная артистка Азербайджана, профессор Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли. Она возглавляет Азербайджанскую государственную хоровую капеллу с 1996 года, продвигая как классическое, так и национальное хоровое наследие на международной арене.

Под её руководством капелла участвовала в крупных фестивалях (включая «Звучит Москва»), сотрудничала с коллективами из Казахстана, Грузии и Турции, исполняла значимые произведения, включая «Реквием» Дженкинса, оперу «Интизар» Ф.Ализаде, ораторию Фарханга Гусейнова, музыку таких композиторов, как Эннио Морриконе, Гия Канчели и др.

Г.Иманова активно развивает детское хоровое творчество, создав при капелле Детскую хоровую капеллу, выступавшую на престижных международных площадках (Совет Европы, ЮНЕСКО).

Её педагогическая деятельность играет важную роль в воспитании новых поколений музыкантов и дирижёров. Она также активно участвует в международных конкурсах как жюри и организатор.

Гюльбаджи Иманова является одной из центральных фигур в культурной жизни Азербайджана, внося огромный вклад в развитие и популяризацию азербайджанского хорового искусства в мире.

Ключевые слова: хоровая музыка Азербайджана, Узеир Гаджибейли, Гюльбаджи Иманова, Азербайджанская государственная хоровая капелла, дирижирование, международное сотрудничество, фестиваль «Звучит Москва», детская хоровая капелла.

ƏLİYEV Rəna

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Xor dirijorluğu” kafedrasının dosenti,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

GÜLBACI İMANOVA – AZƏRBAYCAN XOR VƏ XOR DİRİJORLUĞU SƏNƏTİNİN PARLAQ NÜMAYƏNDƏSİ

Xülasə

Azərbaycanda xor musiqisi qədim köklərə malikdir və xalq ənənələrinə dayanır. Bu sahə XIX – XX əsrlərdə dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin fəaliyyəti sayəsində ciddi inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur. O, ilk peşəkar xor kollektivini yaratmış və xor formalarına milli musiqi elementlərini daxil etmişdir.

Müasir dövrdə xor sənətinin inkişafında mühüm rol oynamış şəxsiyyətlərdən biri Azərbaycanın Xalq artisti, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Gülbaci İmanovadır. O, 1996-cı ildən etibarən Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasının bədii rəhbəri və dirijoru kimi fəaliyyət göstərir və həm klassik, həm də milli xor irsini beynəlxalq miqyasda təbliğ edir.

Onun rəhbərliyi ilə kapella bir sıra beynəlxalq festivallarda iştirak etmişdir (o cümlədən, “Moskva səslənir” festivalında), Qazaxıstan, Gürcüstan və Türkiyədən olan kollektivlərlə əməkdaşlıq etmiş, Cenkinsin “Rekviyem”i, F.Əlizadənin “İntizar” operası, Fərhang Hüseynovun oratoriyası, Ennio Morricone və Giya Kançeli kimi bəstəkarların əhəmiyyətli əsərlərini ifa etmişdir.

G.İmanova həmçinin uşaqlarla işə böyük önəm verir. Onun təşəbbüsü ilə Dövlət Xor Kapellasının nəzdində yaradılmış Uşaq Xor Kapellası Avropa Şurası və UNESCO kimi nüfuzlu beynəlxalq səhnələrdə çıxış etmişdir.

Onun pedaqoji fəaliyyəti yeni nəsil musiqiçilərin və dirijorların yetişməsində mühüm rol oynayır. Gülbacı İmanova həm də beynəlxalq müsabiqələrdə münəşir, təşkilatçı və spiker kimi fəal iştirak edir.

Gülbacı İmanova, Azərbaycanın musiqi həyatında aparıcı simalardan biri olaraq, xor sənətinin inkişafı və Azərbaycan musiqisinin dünyada tanınmasında böyük töhfələr vermişdir.

Açar sözlər: Azərbaycan xor musiqisi, Üzeyir Hacıbəyli, Gülbacı İmanova, Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası, dirijorluq, beynəlxalq əməkdaşlıq, “Moskva səslənir” festivalı, uşaq xor kapellası.

ALIYEVA Rena

Associate Professor of the
“Choral Conducting” Department
BMA named after U.Hajibeyli
PhD in Art Studies

GULBAJI IMANOVA – A PROMINENT REPRESENTATIVE OF AZERBAIJANI CHORAL AND CONDUCTING ART

Summary

Choral music in Azerbaijan has ancient roots, originating from folk traditions and rituals. It experienced significant development in the 19th–20th centuries thanks to the great Azerbaijani composer Uzeyir Hajibeyli, who established the first professional choir and incorporated elements of Azerbaijani folk music into choral forms.

A key figure in the modern development of choral art is Gulbaji Imanova, People’s Artist of Azerbaijan and Professor at the Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli. Since 1996, she has been the artistic director and conductor of the Azerbaijan State Choir Capella, promoting both classical and national choral heritage on the international stage.

Under her leadership, the capella has participated in major festivals (including “Sounds of Moscow”), collaborated with ensembles from Kazakhstan, Georgia, and Turkey, and performed significant works such as Jenkins’ “Requiem”, the opera “Intizar” F.Alizadeh, oratorio by Farhang Huseynov, music by Ennio Morricone, Giya Kancheli and others.

G.Imanova actively promotes children's choral art, having established a Children’s Choir Capella within the main capella, which has performed on prestigious international stages (Council of Europe, UNESCO).

Her pedagogical work plays an important role in nurturing new generations of musicians and conductors. She also takes an active part in international competitions as a jury member and organizer.

Gulbaji Imanova is one of the key figures in the cultural life of Azerbaijan, making a tremendous contribution to the development and popularization of Azerbaijani choral art worldwide.

Keywords: Azerbaijani choral music, Uzeyir Hajibeyli, Gulbaji Imanova, Azerbaijan State Choir Capella, conducting, international cooperation, “Sounds of Moscow” festival, children’s choir capella.

АМАНГЕЛЬДЫЕВ РАСУЛ

Кандидат Искусствоведения,

Ректор Туркменской Национальной Консерватории им. Мау Кулиевой

АТАЕВА ГУЛЬНАБАТ

*преподаватель кафедры «Истории музыки» Туркменской Национальной
Консерватории им. Мау Кулиевой*

КИНОМУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ДАНАТАРА ХЫДЫРОВА (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ К КИНОФИЛЬМУ «ЛЕГЕНДА ДРЕВНИХ ГОР»)

Глубокое научное изучение туркменского музыкального искусства – самая ответственная задача, стоящая перед музыковедами. Музыка, написанная к туркменским художественным фильмам, завоевавшим горячую любовь широкой аудитории, заслуживает особого внимания. Обращение к жанру киномузыки наблюдается в творчестве представителей разных поколений туркменской композиторской школы.

Творчество Данатара Хыдырова – представителя третьего поколения туркменской композиторской школы, Народного артиста Туркменистана, лауреата Государственной и Молодёж-

ной премий, – отличается жанровым разнообразием, ясностью и оригинальностью музыкального языка, особой мелодической красотой. Он автор симфонии, большого количества вокальных и инструментальных произведений.

Одно из важнейших мест в творчестве композитора занимает музыка, написанная к театральным постановкам. Среди них можно отметить музыкальные комедии «Päk söýgüniň güýji» («Сила чистой любви»), «Назупа» («Сокровищница»), такие музыкальные драмы, как «Tomiris» («Томирис») по пьесе Д.Данатарова, «Baýramhan» («Байрамхан») по пьесе А.Бердыева, а также музыку к спектаклям «Biz hökman duşuşarys» («Мы непременно встретимся»), «Jan» («Душа»), «Apat» («Опасность»), «Акратук» («Акпамык» – героиня туркменской народной сказки), «Saýatly-Hemra» («Саятлы-Хемра» – дестан), «Garajaoglan» («Гараджаоглан» – туркменский поэт), «Şasenem-Garyp» («Шасенем и Гариб» – дестан), «Agzybirlik ýylysydyr ojaguyň» («Единство – тепло очага»).

Д.Хыдыров создал музыку к художественным фильмам «Gadymy daglaryň rowaýaty» («Легенда древних гор»), «Çagaly ýyllaryň kasamy» («Клятва детских лет»), «Zemin perzentleri» («Дети Земли»), «Kemine» («Кемине» – туркменский поэт), «Zäherlenen söýgi» («Отравленная любовь»), «Küşteji» («Шахматист»), «Ајауур» («Чудо»), к фильму-концерту «Lebabuň owazlary» («Мелодии Лебаба»), документальному фильму «Türkmençilik» («Обычаи туркмен»), мультипликационному фильму «Oazis» («Оазис»).

Давая оценку сочинениям композитора, известный композитор Г.И.Баншиков пишет следующее: «Творчество Д. Хыдырова опирается на две величины. С одной стороны, корни его музыки уходят в глубокие недра туркменской народной музыки... С другой стороны, его интересуют огромные богатства, накопленные европейской музыкальной культурой на протяжении столетий. Плодотворность подобного смешения музыкальных культур проявляла себя с самого раннего этапа творчества» [1; 198].

Отдельные номера из музыки, написанной Д.Хыдыровым к кинофильмам и театральным постановкам, получили новую жизнь в качестве самостоятельных произведений. Композитор в свою кино- и театральную музыку при помощи компьютера органично вводит картины природы, голоса животных. Звучание симфонического оркестра он удачно сочетает со звуковыми эффектами электронной музыки.

В данной статье сделана попытка определения некоторых особенностей музыки композитора к художественному фильму «Легенды древних гор».

“Многофункциональность каждого музыкального образа вызвана ещё и тем, что сама музыка в кино не только средство, элемент искусства, которым оперируют авторы, но и кусок жизни, элемент “быта” действующих лиц произведения. Вследствие этого музыка в фильмах выступает обычно и как субъективный фактор (как средство выражения авторского отношения) и как объективный (атрибут объективной действительности или средство развёртывания действия)” [2; 118].

В 1988 году режиссёром Й.Сеидовым на сценарий В.Федосеева по мотивам повести Х.Дурдыева «Сильнее скал» (приключения охотника) был снят художественный фильм «Легенда древних гор». Это фильм о противостоянии человека и природы. Старик Нурыгды-ага вместе со своим внуком отправляется в горы на поиски птенцов ловчей птицы. На протяжении всего фильма показывается стремление человека изменить законы природы в борьбе за собственное существование. Велика заслуга композитора в успешной премьере этого фильма, получившего широкое признание у зрительской аудитории. Звучащая в фильме музыка и звуковые эффекты не только служат звуковым оформлением, но и являются такими же важными элементами драматургии, как литературный текст.

В фильме всего 19 музыкальных эпизодов, которые не только характеризуют героев, но и воплощают определённые состояния, отображают ситуации. Для передачи посредством музыкального материала тех трудностей, с которыми сталкивается человек, оставшийся в одиночестве на вершине горы, а также различных явлений и звуков природы, жизни диких птиц и зверей, при отражении внутреннего содержания каждого события композитор обращается к лейтмотивному методу.

Для концертного исполнения музыки к кинофильму «Легенда древних гор» Д.Хыдыров ввёл в партитуру 8 эпизодов, каждому из которых дал отдельное название: «Gadymy daglar» («Древние горы» – оркестр струнных инструментов), «Rowaýat» («Легенда»), «Titr» («Титр» – камерный оркестр), «Dag» («Гора»), «Gijelik» («Ночь» – камерный оркестр), «Ýagyş» («Дождь» – камерный оркестр), «Nunna aganyň ölümi» («Смерть Нунны-ага» – начинается у альты, следом подключаются виолончель, контрабас и далее вступает полный симфонический оркестр), «Bürgüdiň jaýlanyşy» («Захоронение беркута» – камерный оркестр), «Ýaşulynyň uçuşy» («Полёт старика» – парный состав оркестра), «Ýaşulynyň agtygy bilen gaýdyp gelmegi» («Возвращение старика с внуком» – симфонический оркестр).

В фильме весь этот музыкальный материал используется эпизодически. Этот фильм, как и все фильмы, опирается на внутрикадровый и закадровый звуковой поток. Но внутри кадра встречается только один музыкальный материал (сон главного героя). Все остальные фрагменты звучат вне кадра.

Стремление создателей киноискусства постичь духовные ценности национальной культуры становится причиной их обращения к народному музыкальному творчеству. Это, с одной стороны, стимулирует широкий поиск новых художественных средств в кинематографии, а с другой стороны, позволяет национальному кинематографу определить своё собственное место.

Кинофильм начинается с народной песни «Dünýä» («Эй, мир»), воспевающей могучие горы, поэтому эту песню можно считать своего рода «эпиграфом». Видеоряд фильма и музыкальный поток передают образ гор. Это, в свою очередь, придает образам жизненность, реалистичность. Уже с самого начала фильма зритель окунается в атмосферу горной природы. Эта песня, исполненная в фильме Народным артистом Туркменистана М.Гараевым, звучит и далее (в сцене сна, который приснился главному герою – Нурыгды-ага, она появляется внутри кадра).

В моменты отсутствия в фильме одного из компонентов драматургии – словесного текста (когда герой остаётся на горе в полном одиночестве) на музыку, как на опору звукового потока, возлагается особо ответственная функция. Композитор использует своеобразный приём: всё музыкальное содержание фильма он концентрирует в одной, достаточно развитой теме.

Во всех перечисленных выше 8 номерах данная тема развивается, благодаря чему вся партитура напоминает большой вариационный цикл. Тема, звучащая в самом начале I части, названной «Gadymy daglar» («Древние горы»), развивается на основе вариационного метода. Этой музыкальной темой фильм начинается и ею же заканчивается, и, кроме того, она несколько раз звучит на всём протяжении фильма.

Пример 1 Тема

1 takr = 6 sek.

The image shows a musical score for the first theme, titled "1 takr = 6 sek." (1 measure = 6 seconds). The score is written for five instruments: Violini I, Violini II, Violla, Cello, and Contrabassi. The music is in 4/4 time. The Violini I and II parts play a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The Violla part plays a similar melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The Cello and Contrabassi parts play a bass line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are listed on the left side of the staves.

Эта музыкальная тема, как стержень, пронизывает все части партитуры. Мелодии композитора отличаются особой выразительностью. При сохранении гармонии в неизменном виде мелодическая линия и фактура подвергаются небольшому вариационному изменению, при этом создаётся линия непрерывного динамического нарастания. Образуется неразрывное единство кинодраматургии и симфонического развития. В этом заключается одна из особенностей индивидуального симфонического стиля композитора. Музыка Д.Хыдырова звучит в фильме в узловых моменты сюжета и играет важную роль в художественном целом.

Полное или эпизодическое звучание на протяжении фильма выразительных тем, обогащённых глубоким музыкальным содержанием, их органическое сочетание с интересным, захватывающим сюжетом и образами, формирование определённого эмоционального состояния (момента) доказывает очень важную драматургическую особо ценную роль музыки.

Музыка, звучащая в фильме на тех же правах, что и речь действующих лиц или диктора, свидетельствует о том, что фильм может быть без слов, но не без музыки.

Сюжет кинофильма определяет характер музыкального материала. Композитор Д.Хыдыров, глубоко понимая замысел режиссера фильма, сумел создать музыку, оказавшую огромное влияние на драматургию фильма. Мы видим, в каком гармоничном единстве сливаются режиссура и актерское мастерство, такие драматургические средства, как слово и музыка, видеоряд и музыкально-звуковой поток.

В результате, даже если звуковой поток нигде в фильме не выступает в качестве основного звена или не выполняет конкретную сюжетную функцию, он тщательно согласуется с развёртыванием сюжетной линии фильма. Кроме того, музыка, роль которой выходит далеко за рамки эмоционального катализатора, приобретает самостоятельную роль в воплощении сюжетной коллизии и становится полноправным и основополагающим компонентом драматургии.

Главная особенность киномузыки Д.Хыдырова заключается в том, что сюжетная драматургия фильма и симфоническое развитие музыки находятся в неразрывном единстве. Решение таких задач, как обогащение кинопроизведений принципами современного симфонизма, расширение средств художественной выразительности за счёт введения новых приёмов, создание единой музыкально-экранной драматургии, изобилующей удачными находками и открытиями, и, в результате, утверждение важнейшей роли музыки в кинопроизведении – вот та ответственная функция, которую выполняет каждый композитор, работающий в жанре киномузыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ýazmämmedowa G. Türkmenistanyň kompozitorlary. – Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy, 2018.
2. Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. – Москва: Искусство, 1964.

КИНОМУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА ДАНАТАРА ХЫДЫРОВА

Резюме

Интерес к жанру киномузыки проявляется в творчестве представителей разных поколений туркменской композиторской школы. Творчество представителя третьего поколения туркменских композиторов, Народного артиста Туркменистана, Лауреата Государственной и Молодёжной премий Данатара Хыдырова – отличается жанровым разнообразием, ясностью музыкального языка, особой красотой и оригинальностью мелодики. Композитор является автором музыки к целому ряду кинофильмов.

В 1988 году режиссёром Й. Сеидовым был снят фильм “Легенда древних гор”. Эта кинолента о противоборстве между природой и человеком. На протяжении всего фильма показано желание человека подчинить законы природы собственным жизненным интересам. В успехе фильма, получившего широкое признание, велика заслуга композитора. Музыка и различные шумовые эффекты не ограничиваются только ролью оформления, но, в равной степени с литературным текстом, являются важным элементом драматургии фильма.

Ключевые слова: Данатар Хыдыров, киномузыка, функции музыки в кинофильме.

AMANGELDYEV Rasul

PhD in Art Studies,

Rector of the Maya Kuliyeve Turkmen National Conservatory

ATAEVA Gulnabat

Lecturer, Department of Music History,

Maya Kuliyeve Turkmen National Conservatory

FILM MUSIC IN THE WORK OF THE COMPOSER DANATAR KHYDYROV

Summary

Interest in the genre of film music is manifested in the work of representatives of different generations of the Turkmen composer school. The work of the representative of the third generation of Turkmen composers,

People's Artist of Turkmenistan, Laureate of the State and Youth Prizes Danatar Khydyrov, is distinguished by genre diversity, clarity of the musical language, special beauty and originality of melodics. The composer is the author of music for a number of films.

In 1988, director Y. Seyidov shot the film "The Legend of the Ancient Mountains". This film is about the confrontation between nature and man. Throughout the film, a person's desire to subordinate the laws of nature to his own vital interests is shown. In the success of the film, which received wide recognition, the merit of the composer is great. Music and various sound effects are not limited to the role of design, but, equally with the literary text, are an important element of the film's dramaturgy.

Keywords: Danatar Khydyrov, film music, functions of music in film.

АСЛАНОВА АЙТЕН

*Азербайджанская Национальная Консерватория
старший преподаватель кафедры «Хорового дирижирования»*

РОЛЬ ХОРОВЫХ НОМЕРОВ В МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМЕДИЯХ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ (на примере комедии «Не та, так эта»)

Узеир Гаджибейли – гениальный азербайджанский композитор, чьё творчество оставило значительный след в формировании и развитии азербайджанской музыкальной культуры. Будучи мастером, который сумел соединить западные музыкальные традиции с азербайджанским фольклором, Гаджибейли создал множество произведений, которые остаются актуальными по сегодняшний день.

Узеир бек – один из крупнейших композиторов и музыковедов Азербайджана, автор первой оперы на Востоке и основоположник жанра музыкальной комедии. Его творчество оказало глубокое влияние на развитие музыкальной культуры не только Азербайджана, но и всего Востока, а также оставило значительное наследие в мировой музыкальной сокровищнице.

У.Гаджибейли является автором трёх музыкальных комедий: «Муж и жена», «Не та, так эта» и «Аршин мал алан». Эти произведения не только были известными театральными произведениями своего времени, но и оставили глубокий след в истории музыкального театра Азербайджана.

В этих комедиях музыкальные номера, как правило, включают не только сольные вокальные партии, но и разнообразные хоровые композиции. Хоровые сцены играли важную роль, так как они позволяли создавать колоритные и яркие массовые сцены, что в свою очередь усиливало комедийный эффект и драматургическую выразительность.

Таким образом, хоровые номера в музыкальных комедиях не только органично вписываются в драматургическую структуру произведений, но и становятся важным фактором для выражения культурных и социально-психологических аспектов, характерных для того времени.

Хоровые номера в музыкальных комедиях У.Гаджибейли выполняют несколько ключевых функций:

- **В первую очередь, создание атмосферы.** Хоровые композиции помогают создать атмосферу, отражающую народные традиции, стиль жизни и обычаи, а также эмоциональное состояние персонажей. В таких произведениях, как «Не та, так эта», «Аршин мал алан» хоровые сцены подчёркивают веселье, лёгкость и игривость, раскрывают основную сущность происходящих событий, углубляют ключевые моменты произведения.

- **Коллективизм и взаимодействие персонажей.** Хоровые номера, в которых участвует множество персонажей, помогают усилить ощущение коллективной динамики. Они часто используются для того, чтобы продемонстрировать единство группы, будь то городская толпа, семья или друзья главных героев. В этой связи хор становится не просто музыкальным элементом, но и важным действующим лицом, помогающим в создании ярких и выразительных сцен.

- **Создание драматургического напряжения.** Хоровые сцены также часто используются для создания контраста с сольными номерами. Когда солисты исполняют личные, интимные

арии, хор может внести элемент контрапункта, создавая драматургическое напряжение или, наоборот, играть роль комической разрядки.

• **Музыкальная традиция.** У.Гаджибейли успешно сочетал элементы классической европейской музыки с азербайджанской народной основой, что особенно заметно в хоровых номерах. В них часто можно услышать фольклорные мелодии, ритмы и интонации песен и танцев, что придаёт произведениям своеобразный уникальный колорит.

Одним из самых ярких примеров хорового номера являются массовые сцены из музыкальной комедии «Не та, так эта», в которой участвуют многочисленные персонажи – жители города и купцы. В этой комедии хоры часто используются для создания сцен веселья, праздника, выражения эмоций, а также для отражения различных социальных слоев общества.

«Не та, так эта» вторая по времени создания музыкальная комедия Узеир бека, отражает заметный творческий рост композитора-драматурга. Это крупное музыкально-сценическое произведение, где охватывается более широкий круг событий, отражающий современную действительность. Здесь автор показывает контрастное сопоставление нравов старого и молодого поколения. Молодые герои комедии Сарвар и Гюльназ противопоставляются центральному герою – богатому и жадному купцу Мешеди Ибаду, которого можно сравнить с Гаджи Гара из комедии М.Ф.Ахундова.

Музыкальная комедия «Не та, так эта» начинается с увертюры, которая задает тон всей постановке. Она плавно переходит в основное действие, состоящее из четырех частей (меджлисов), каждая из которых включает в себя хоровые сцены, являющиеся неотъемлемой частью музыкальной ткани произведения. Хоровые сцены в каждом меджлисе играют ключевую роль в развитии сюжета, создавая атмосферу, подчеркивая эмоциональную напряженность или комические моменты, что в свою очередь, обогащает восприятие всей музыкальной комедии. Эти хоровые эпизоды также служат для раскрытия характеров персонажей и динамики их взаимоотношений, усиливая драматургический эффект и придавая произведению выразительную многослойность.

Веселый и шуточный характер, присущий хоровым эпизодам музыкальной комедии, служит не только средством создания комического эффекта, но и ярко подчеркивает поверхностность и праздность героев, что является одним из центральных элементов их психологического портрета. Эти сцены, наполненные легкостью и игривостью, демонстрируют стремление персонажей избегать серьезных переживаний, что способствует формированию образа лёгкости и беззаботности, часто контрастирующего с более глубокими и серьезными темами, затронутыми в произведении. Поверхностность чувств персонажей выявляется через жанровую определенность хоровых сцен, в которых преобладает танцевальный или же маршеобразный характер. Эта музыкальная форма, хотя и создаёт ощущение праздника и веселья, одновременно подчёркивает механичность и схематичность поведения героев, акцентируя их склонность к поверхностному восприятию реальности и легкомысленному подходу к жизни.

В частности, хоровые сцены, такие как «Говорят, что будет свадьба» («Deyirlər ki, toy olacaq») и «Пойдём, пойдём скажем Кази» («Gedək, gedək Qaziya deyək»), исполняются в танцевальной манере, что еще раз подчеркивает игривость и лёгкость их содержания. В хоре «Говорят, что будет свадьба» использован динамичный и ритмичный музыкальный материал, который создает атмосферу веселья и праздника. Характерный для этого произведения музыкальный ритм акцентирует внимание на внешней, поверхностной стороне жизни, в то время как хоровая сцена «Пойдём, пойдём скажем Кази» включает в себя элементы азербайджанской народной песни «Не смотри сердито» («Nə baxırsan uanı-yanı»), что привносит в сцену национальную специфику и усиливает комический эффект.

Эти хоровые эпизоды обладают определённым сходством, поскольку оба передают атмосферу праздничности и веселья. Тем не менее, несмотря на это эмоциональное единство, их характер существенно различается в зависимости от контекста и драматургической ситуации, в которых они присутствуют (первый и четвёртый акты). Они хотя и объединены схожим настроением, но располагаются на разных временных и сценических дистанциях, что позволяет композитору использовать различный эмоциональный и стилистический подход. В первом акте группа разорившихся беков и гочи, шумной толпой вторгающаяся на пирушку в

дом Рустам-бека, выражая своё радостное ожидание лёгкой наживы. Песня, которую они исполняют, символизирует их беззаботное чувство: свадьба становится для них предвестием материальной выгоды, основанной на эгоистичных мотивах.

В четвёртом акте ситуация меняется. Планы Мешеди Ибада рушатся, однако его сообщники остаются равнодушными к его неудачам. Они по-прежнему преследуют исключительно личные интересы, стремясь к лёгким деньгам, выманенным хитростью у купца. Песня «верных», «добрых» друзей, вновь звучащая весело и беззаботно, отражает их холодное и расчётливое отношение к происходящему. Этот контраст в эмоциональном содержании хоровых эпизодов подчеркивает суть духовного мира «аристократов», для которых естественные человеческие чувства, такие как сочувствие и сострадание, чужды. Композитор акцентирует внимание на бездушном прагматизме и моральной пустоте героев, что выделяет их на фоне других персонажей.

Хоровая сцена «Говорят, что будет свадьба» в первом акте представляет собой не только музыкальную, но и театральную кульминацию первого меджлиса. В этом эпизоде персонажи, исполняющие хоровое произведение, поют о различных аспектах жизни, деньгах, подразумевая подготовку к скорой свадьбе. Эта сцена становится важным моментом в развитии сюжета, объединяя всех персонажей и подчеркивая их характерные черты. Вместе с тем, через эту музыку и текст проявляется неискренность и легкомыслие героев, что делает сцену одновременно комичной и сатирической, раскрывая особенности их внутреннего мира и отношения к окружающим событиям.

Хор «Пойдём, пойдём скажем Кази» представляет собой счастливую развязку музыкальной комедии, в которой персонажи приходят к разрешению основных конфликтов произведения. В данном эпизоде проигравший Мешеди Ибад, столкнувшийся с неудачей в своих стремлениях, находит верное решение проблемы. Он решает жениться не на молодой Гюльназ, что было бы несоответствующим его возрасту и социальному положению, а на более подходящей для него женщине – Сенем. Это решение символизирует не только личную зрелость Ибада, но и его понимание реальности, что является важным поворотным моментом в развитии его образа.

Музыкальное сопровождение этого хорового эпизода подчеркивает атмосферу облегчения и радости, заключая собой позитивное разрешение внутренних и внешних конфликтов, возникших в ходе комедийных событий. Хор в этой сцене звучит легко и беззаботно, что отражает гармонию, наступившую в жизни персонажей. Мешеди Ибад, наконец, находит свой путь, и его выбор становится символом возвращения к реальности, избавления от иллюзий и принятия решений, соответствующих его возрасту и жизненному опыту.

Первый меджлис музыкальной комедии завершается сценой драки Мешеди Ибада, где хоровые отрывки играют основополагающую роль в создании эмоционального фона и передаче образного состояния героев, отражая драматическую атмосферу происходящего. Хоровые сцены в этой части произведения становятся важным инструментом для подчёркивания накала страстей и усиливающегося конфликта, который разворачивается на сцене. Музыка, с её динамичным ритмом и выразительными интонациями, помогает углубить восприятие напряжённой ситуации, в то время как переплетение вокальных партий персонажей служит для усиления чувства хаоса и неразберихи, возникающих в процессе драки.

Хоровые эпизоды, звучащие на фоне борьбы, не только акцентируют внимание на физическом противостоянии, но и выражают внутреннюю борьбу и эмоции участников конфликта, таких как ярость, отчаяние и отчужденность. Таким образом, хоровая музыка становится не просто фоном, а активным элементом в развитии сцены, поддерживая драматургический эффект и углубляя восприятие зрителем образов героев. Эти музыкальные моменты не только раскрывают внутреннее состояние персонажей, но и подчёркивают абсурдность происходящего, создавая тем самым ироничный, гротескный оттенок в изображении конфликта.

Следует отметить, что наибольшее количество хоровых сцен – а именно четыре – сосредоточено во втором акте произведения. Этот акт становится центральным в музыкальной структуре комедии, где хоровые эпизоды играют решающую роль в развитии сюжета и эмоциональной динамики. В этих сценах композитор использует разнообразные музыкальные формы и стили, чтобы подчеркнуть различные аспекты характера героев, их внутренние противоречия и изменения в отношениях между ними.

Хоровые сцены второго акта не только служат ярким музыкальным фоном, но и становятся важными средствами для передачи настроений, комических элементов и глубинных конфликтов. Каждая из них вносит свой вклад в развитие сюжета, подчеркивая ключевые моменты произведения, будь то радостные моменты, напряжение или драматические повороты. Разнообразие музыкальных форм и жанров в этих хоровых эпизодах позволяет глубже раскрыть многогранность персонажей и ситуацию, в которой они находятся.

Другой, отличный от предыдущего тип хоровых ансамблей, представленных в произведении, характеризуется маршеобразной, фанфарной музыкой. К таким хорам относятся «Эй, кто там?» (“Ey, kimdir orda?”) и «Мешеди Ибад, поздравляем тебя» (“Məşədi İbad, çox mübarək olsun”). Хор «Эй, кто там?» является ярким примером гротескной музыки, создающей комический эффект. Наёмные гочи, вооружённые пистолетами, готовятся убить Сервера, и маршеобразный характер их хора символизирует бравую и угрожающую осанку бандитов. Однако, когда раздаётся свисток полицейского, они, в панике, разбегаются. Комизм этой сцены возникает благодаря синтезу музыки, которая определяет внешний пафос героев, и реальных событий, происходящих на сцене, создавая неожиданный контраст между звучанием и развитием ситуации.

Интересно, что этот хоровой ансамбль также косвенно характеризует положительных героев комедии – Сервера и Гюльназ. Их партии, представленные в виде диалога, излагаются в виде распевной, широкой мелодии, которая служит естественным продолжением общего хорового звучания. Эта мелодия представляет собой более лирическую середину между маршем и более спокойным, но не менее значимым музыкальным высказыванием. Интересно, что музыкальная конфликтность в данном отрывке отсутствует, что подчёркивает гармонию и единство положительных персонажей. Тем не менее использование контрастных музыкальных тем между этим отрывком и предыдущими сценами создаёт эффект разграничения образных сфер в музыке, тем самым усиливая смысловое наполнение каждого эпизода.

Комическая праздничность и торжественность хоровых эпизодов в музыкальной комедии являются важными компонентами, определяющими атмосферу произведения. Хор «Мешеди Ибад, поздравляем тебя» (“Məşədi İbad toy mübarək olsun”) выделяется своим маршеобразным характером, что придаёт сцене определённую ритуальную торжественность. В этой хоровой композиции отражена мелодия дуэта Рустам бека и Мешеди Ибада, представленного в первом акте, и это создает некую музыкальную преемственность, укрепляя связь между различными актами и развитием сюжета.

Кроме того, все остальные хоровые номера произведения направлены на развитие действия и раскрытие характера персонажей. Например, хор «Сначала был другом» (“Əvvəldən aşnaudın») из третьего акта, который отражает взаимоотношения персонажей, а также хор банщиков из третьего акта, создающий комический и гротескный эффект, подчеркивающий особенности их характеров.

Особое внимание стоит уделить сцене в бане, которая охватывает небольшой третий акт комедии. В этой сцене танцевальный шуточный хор «В бане» (“Hamamın içində») играет центральную роль, создавая атмосферу веселья и радости. Хоровое исполнение и танцевальность в этом эпизоде служат не только комическим контекстом, но и углубляет восприятие происходящего, раскрывая характеры героев через их поведение в необычной ситуации.

Заключительный хор музыкальной комедии «Ты стар, девушка молода» (“Sən qoca, qız savan») завершает весь сюжет, внося элемент иронии и завершенности, придавая произведению торжественный и финальный оттенок. Этот хоровой эпизод становится финалом, который придает произведению гармоничную завершенность. Этот хоровой номер, проникнутый иронией и лёгким сарказмом, символизирует завершение всего процесса, позволяя зрителю почувствовать завершенность и ритмическую целостность музыкальной комедии.

Эти сцены, наполненные ритмичной и мелодичной музыкой, создают яркие и динамичные картины жизни восточного общества, отражая эмоциональные переживания и внутренние конфликты героев. Хоровые номера в музыкальных комедиях Узеир бека Гаджибейли играют центральную роль в построении сюжетных линий, обеспечивая гармоничное сочетание музыкальных и театральных элементов. Их выразительность и драматургическая значимость дают

возможность глубже раскрыть характеры персонажей, а также усилить восприятие тех культурных и социальных особенностей, которые лежат в основе произведений композитора.

Хоровые эпизоды в музыкальных комедиях Гаджибейли являются неотъемлемой частью его уникального стиля и музыкального языка. Они служат не только важным элементом музыкального оформления, но и становятся настоящим инструментом для раскрытия эмоциональной палитры и динамики каждого сценического действия. Эти хоровые моменты характеризуются яркой образностью, соединяя в себе как народные музыкальные традиции, так и элементы западной музыкальной формы. Такое синтетическое сочетание делает музыку Гаджибейли необычайно многогранной, органично вписывающейся в контекст азербайджанского музыкального театра.

Таким образом, хоровая музыка У.Гаджибейли не только обогатила музыкальные произведения композитора, но и сыграла важную роль в развитии театрального искусства Азербайджана, став основой для дальнейших экспериментов в области театральной музыки. Она стала не только ключевым инструментом в драматургии, но и примером гармоничного синтеза восточных и западных музыкальных традиций, что оказало значительное влияние на развитие азербайджанского музыкального театра в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Баку, Академия наук Азерб.ССР, 1961, 194 с.
2. Абасова Э. Тематизм народных сцен оперы «Кероглы». Советская музыка, 1960, № 9.
3. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Музыкальная жизнь, 1960, № 17
4. Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Баку, 1955.
5. Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. М., 1938.
6. Караев К. Узеир Гаджибеков – основоположник азербайджанского оперного искусства. Изв. АН Азерб.ССР, 1948, № 12.
7. Касимов К. Зарождение и развитие азербайджанского музыкального театра. Искусство Азербайджана, т. 3, Баку, 1950.
8. Касимов К. Узеир Гаджибеков. Баку, 1945.
9. Меликов Х. «Аршин мал алан» Узеира Гаджибекова. Баку, 1955.
10. Султанлы А. Драматургия Узеира Гаджибекова. Узеир Гаджибеков. Музыкальные комедии. Баку, 1959.

Резюме

Узеир Гаджибейли – великий азербайджанский композитор, оказавший значительное влияние на развитие музыкальной культуры Азербайджана и Востока. Он стал основоположником жанра музыкальной комедии и автором первой оперы на Востоке. Его произведения, такие как «Муж и жена», «Не та, так эта» и «Аршин мал алан» сыграли большую роль в развитии театрального искусства.

В этих музыкальных комедиях хоровые сцены играют ключевую роль в создании атмосферных и драматургических эффектов. Хоровая музыка в произведениях У.Гаджибейли служит для выражения народных традиций, эмоций персонажей и динамики их взаимодействий. Хоровые эпизоды помогают подчеркнуть коллективизм, создавать напряжение и усилить контрасты в сюжете, а также демонстрируют синтез народных и западных музыкальных традиций.

Хоровая музыка Узеира Гаджибейли важна для развития театрального искусства Азербайджана, создавая яркие и выразительные образы, укрепляя связь между музыкальными и театральными элементами. Эти сцены обогатили азербайджанский музыкальный театр, став основой для дальнейших творческих экспериментов и подчеркивая важность синтеза восточной и западной музыкальных традиций.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, музыкальные комедии, хоровая музыка, народные традиции, хоровые сцены, театральное искусство, синтез восточной и западной музыки.

ASLANOVA Aytən

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

ÜZEYİR HƏCİBƏYLİNİN MUSİQİLİ KOMEDİYALARINDA XORLARIN ROLU

(«O olmasın, bu olsun» komediyası nümunəsində)

Xülasə

Üzeyir Hacıbəyli – Azərbaycanın və Şərqi musiqi mədəniyyətinin inkişafına əhəmiyyətli təsir göstərmiş dahi Azərbaycan bəstəkarıdır. O, musiqili komediya janrının yaradıcısı və Şərqdə ilk operanın müəllifidir.

Onun «Ər və arvad», «O olmasın, bu olsun» və «Arşın mal alan» kimi əsərləri teatr sənətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Bu musiqili komediyalarda xor səhnələri dramaturji effektlərin yaranmasında əsas rol oynayır. Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərində xor musiqisi xalq ənənələrini, personajların emosiyalarını və onların qarşılıqlı təsirinin dinamikasını ifadə etmək üçün istifadə olunur. Xor epizodları kollektivliyi vurğulamağa, gərginlik yaratmağa, süjetdəki kontrastları gücləndirməyə kömək edir və həmçinin xalq və Qərb musiqi ənənələrinin sintezini nümayiş etdirir.

Üzeyir Hacıbəylinin xor musiqisi Azərbaycanın teatr sənətinin inkişafı üçün əhəmiyyətlidir, canlı və ifadəli obrazlar yaradaraq musiqi və teatr elementləri arasında əlaqəni gücləndirir. Bu səhnələr Azərbaycan musiqi teatrını zənginləşdirərək, gələcək yaradıcı təcrübələrin əsasını qoymuş və Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin sintezinin əhəmiyyətini vurğulamışdır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, musiqili komediyalar, xor musiqisi, xalq ənənələri, xor səhnələri, teatr sənəti, Şərq və Qərb musiqisinin sintezi.

ASLANOVA Aytan

The head teacher of the National Conservatory of Azerbaijan

THE ROLE OF CHOIRS IN UZEYIR HAJIBEYLI'S MUSICAL COMEDIES (On the example of the comedy "O olmasın, bu olsun")

Summary

Uzeyir Hajibeyli is a brilliant Azerbaijani composer who had a significant impact on the development of musical culture in Azerbaijan and the East. He is the creator of the musical comedy genre and the author of the first opera in the East. His works such as "Husband and Wife", "O olmasın, bu olsun" and "Arshin Mal Alan" played an important role in the development of theatrical art.

In these musical comedies, choral scenes play a key role in creating dramaturgical effects. In the works of Uzeyir Hajibeyli, choral music is used to express folk traditions, the emotions of the characters, and the dynamics of their interaction. Choral episodes help to emphasize collectivity, create tension, enhance contrasts in the plot, and also demonstrate the synthesis of folk and Western musical traditions.

Uzeyir Hajibeyli's choral music is important for the development of Azerbaijani theatrical art, creating vivid and expressive images, strengthening the connection between musical and theatrical elements. These scenes enriched Azerbaijani musical theater, laid the foundation for future creative experiments and emphasized the importance of the synthesis of Eastern and Western musical traditions.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, musical comedies, choral music, folk traditions, choral scenes, theatrical art, synthesis of Eastern and Western music.

BABAYEVA AYTƏN

Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində

*Musiqi Kollecinin "Musiqi nəzəriyyəsi" şöbəsinin müəllimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MUSIQİLİ-SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİNDƏ MİLLİ MƏRASİMLƏRİN TƏCƏSSÜMÜ

Hər bir xalqın mənəvi dəyərlərinin göstəricisi olan öz bayram və mərasimləri onun mədəniyyətinin mühüm tərkib hissəsidir. Mərasimlər xalqın mədəniyyətinin ən qədim elementi, onun tarixi milli irsidir. Xalqımızım çox qədim mərasim ənənələri vardır. Toy və yas mərasimləri, Novruz bayramı və bir sıra digər mərasimlərdə ədəbi-poetik nümunələrlə yanaşı, gözəl nəğmələr oxunur, rəqslər ifa edilir, rəngarəng tamaşalar nümayiş olunur. Qədim dövrlərdən bizə irs qalan adət-ənənələrimiz çox təkmilləşmiş, püxtələşmiş və ədəbiyyatımızda, incəsənətimizdə şair və yazıçıların yaratdığı ədəbi əsərlərdə, bəstəkarların bəstələdiyi mahnılarda, xor üçün əsərlərdə, musiqili teatr tamaşalarında öz təəcəssümünü tapmışdır.

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan professional musiqisinin müxtəlif janrların yaranması və inkişafı Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Azərbaycan musiqisi tarixində bir sıra mövzuların ilk tərənnümçüsü də məhz Üzeyir Hacıbəyli olmuşdur. O, Şərqdə ilk opera və dünya musiqisində analoqu olmayan muğam operasını yaratmaqla bərabər, öz musiqili-səhnə əsərlərində yeni mövzuları tərənnüm etmişdir. Ü.Hacıbəyli muğam janrı vasitəsilə insan mənəviyyatının gözəlliyini, saf və ülvi məhəbbət

hissini əks etdirmiş, musiqili komediyalarında cəmiyyətdə və məişətdə olan nöqsanları yumorlu boyalarla tənqid atəşinə tutmuşdur. Bu əsərlərdə muğamlar, folklor nümunələrindən rəngarəng şəkildə istifadə etməklə yanaşı, Ü.Hacıbəyli xalqımızın adət-ənənələrini, milli mərasimləri də bacarıqla qələmə alaraq açıb göstərmişdir.

Lirik faciə olan “Leyli və Məcnun” operasında qədim toy adətlərindən biri olan elçilik səhnəsi, İbn Səlam və Leylinin toyunda qonaqların “Xoşbəxt ol, İbn Səlam” xoru səslənir. “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında Məşədi İbadın toya hazırlıq səhnəsi (III pərdə), eləcə də toy səhnəsi qədim adət-ənənələrimizi canlandırır. IV pərdəyə giriş kimi Müqəddimə (Ləzgihəngi) səslənir. Bu səhnədə maraqlı bir məqama diqqət yetirmək istədik. Librettoda IV pərdə belə başlanır: “Məşədi İbadın evində vaxt olur. Toy məclisidir. Qoçu Əsgər “Padşah” olub yuxarı başda əyləşibdir”. Burada “Padşah” toy məclisini idarə edənə deyilir. Beləliklə, bu səhnədə qədim toy adətinin saxlandığını görürük. Məşədi İbad “Mirzəyi” havasına rəqs edir. Diqqətçəkən bir məqam “Padşah”ın əmrinin icra edilməsidir. Qədim el toylarında “Padşah” (bu toyda isə Qoçu Əsgər bu funksiyayı yerinə yetirir) istədiyi adama əmr edib oynada bilərdi. Beləliklə, əmrə görə əvvəl Həsənqulu bəy, sonra Rza bəy rəqs edir. Ü.Hacıbəyli qədim toy adətini canlı bir şəkildə yaratmışdır.

Son illərdə arxivlərin açılması nəticəsində Ü.Hacıbəylinin bu mövzuda daha bir əsəri “Bahar nəğməsi” Niyazinin arxivindən tapılmışdır. Bəstəkar Sərdar Fərəcov bu əsəri bir neçə yeni redaksiyalarda – xor və orkestr üçün, simli kvartet üçün, simli orkestr üçün, xor və xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləyərək səsləndirmiş və dinləyicilərə təqdim etmişdir.

Ü.Hacıbəylinin əsərlərində yaranan milli mərasimlərin təcəssümü Azərbaycan bəstəkarlarının da yaradıcılığında davam etdirilmişdir. Belə ki, müxtəlif janrları əhatə edən nümunələrdə milli mərasimlərin təcəssümü fərqli yanaşmalarda özünü göstərmişdir.

Maraqlı toy səhnələrindən biri Ramiz Mustafayevin “Vaqif” operasında yaradılmışdır. Səməd Vurğunun eyniadlı dramı əsasında yazılmış bu operada (libretto: Firudin Mehdiyev) I pərdədə Vaqifin oğlu Əlibəyin toy səhnəsi canlandırılır. Bu toy səhnəsində “Cəngi” rəqsi və xanəndənin ifasında “Qarabağ şikəstəsi” səslənir.

Şəfiqə Axundovanın lirik məzmunlu “Gəlin qayası” operasında (Süleyman Rəhimovun eyniadlı povesti əsasında) II pərdənin II şəkildə Camal və Gülbaharın toyu təsvir olunur. Bu toy səhnəsində şən, yumorlu duetlər, solist və xorun birlikdə ifa etdiyi mahnı, bəyin anasının şən mahnısı səslənir.

Vasif Adıgözelovun Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” tragikomediyasının süjetinə bəstələdiyi eyniadlı operada satira və məzhəkə xüsusiyyətləri birləşir. Cəmiyyətin nöqsanlarının, xalqın sadələvlüyü və avamlığının tənqid edildiyi bu operada dolğun obrazlar yaradılmaqla yanaşı, xalq musiqisinin milli mərasimlərlə bağlı bir sıra janrlarının xüsusiyyətləri də əks olunmuşdur. Operanın I pərdəsinin II şəkildən Nazlının çıxışı buna nümunə ola bilər. Nazlının ifa etdiyi “Bulaq üstə göyçəyəm” mahnısına rəfiqələrinin xorla oxuduğu “haqquşqa” nəqəratı qoşulur. Məlum olduğu kimi, haxıştalar xınayaxdı mərasimlərində, Novruz bayramı ərəfəsində, toylarda və digər mərasimlərdə söylənilir.

“Ölülər” operasında milli mərasimlərdən olan yas mərasimi də verilmişdir. Bu səhnədə yas mərasimlərində ifa edilən oxşamaların xüsusiyyətləri əks olunur. Operanın II pərdəsində İsgəndərin anasının vəfat etmiş qızı Saranı oxşamasında həm də ağı və mərsiyə xüsusiyyətləri canlandırılır. Bayatı üzərində qurulan poetik mətnin melodiyası segah məqamına əsaslanaraq, çox qəmgin xarakter daşıyır.

Milli mərasimlərimiz Məmməd Quliyevin “Aldanmış ulduzlar” operasında da (1977) təənnüm olunur. Opera M.F.Axundzadənin “Aldanmış kəvakib” povestinin motivləri əsasında (libretto Vidadi Paşayevə məxsusdur). Operanın librettosunda təbiidir ki, bir sıra dəyişikliklər edilmişdir. Belə ki, librettoya xalq nağılları, meydan tamaşalarını səciyyəvi obrazları olan Kosa və Keçəl əlavə edilmişdir. Operadakı hadisələr Novruz şənliyi fonunda baş verir. Qeyd etməliyik ki, Kosa və Keçəlin səciyyəsinə meyxana janrının xüsusiyyətləri də tətbiq edilir. Kosa və Keçəlin çıxışları reçitativlər üzərində qurulmaqla yanaşı, onlar eyni zamanda xorla birlikdə çıxış edir. Belə səhnələrdə opera-buffa janrına xas olan quru reçitativlər verilir. Operaya daxil edilən Kosa və Keçəl obrazları, bir növ, alleqorik məna daşıyır, belə ki, Kosa Xeyiri, Keçəl isə Şəri təmsil edir. Operanın partiturasına zurna və nağaranın daxil edilməsi Novruz bayramı səhnələrini canlı və rəngarəng edir. Məlum olduğu kimi, Kosa və Keçəl həm də milli “Qaravəlli” teatrının personajlarıdır. Bu tamaşalarda həmişə yumor və satira üstünlük təşkil edir. “Aldanmış ulduzlar” operasında Qaravəlli tamaşalarının izi komik və gülünc vəziyyətlərin yaranmasında özünü büruzə verir.

Azərbaycan xalqının çox geniş yayılmış bayram mərasimlərindən olan Novruz bayramı bəstəkarlarımızın digər janra aid olan əsərlərində də tərənnüm olunur. Bəstəkar Rəhilə Həsənovanın “Kos-Kosa” balet-pantomimi (1975) çox orijinal bir əsər olub, xoreoqrafik kompozisiya kimi düşünülmüşdür. Əsər hələ də tamaşaya qoyulmasa da, çox maraqlı ideyaya malikdir. Burada ifaçılar – xor, fleyta və zərb alətlərinin səhnədə yerləşdirilməsi nəzərdə tutulmuşdur.

Vasif Adıgözəlovun “Novruzum” kantatasında milli mərasimlərin xüsusiyyətləri əks olunmuşdur. Xor, solist və simfonik orkestr üçün bəstələnmiş kantata 4 hissəli olub, Rəfiq Zəkanın sözlərinə yazılmışdır. Kantatada hər hissənin öz adı var: “Azərbaycan”, “Səməni”, “Kosa”, “Novruzum”. Qeyd olunmalıdır ki, bu əsər kantata və oratoriya kimi xor musiqisi janrlarında qədim mərasimlərin, adət və ənənələrimizin ilk təəcəssümüdür. Bayram abu-havası ilə aşılənmiş kantatanın I hissəsi “Azərbaycan” – vətənin tərənnümünə, onun gözəl təbiətinə həsr olunmuşdur. Aşıq üslubunda olan bu hissənin musiqisi çox təntənəlidir. “Səməni” adlandırılan II hissə lirik məzmun daşıyır və xalq mənəviyyatını əks etdirir. Kantatanın III hissəsi çox dinamik, teatrlaşdırılmış səhnədir və burada xalq rəqslərinin ritmindən geniş istifadə edilmişdir. IV hissə obraz baxımından kantatanın I hissəsi ilə bağlıdır, sanki bayram himnidir. Professor İmrüz Əfəndiyeva kantatanın bu hissəsini belə səciyyələndirir: *“Şair və bəstəkar üçün Vətən və Novruz bayramı sonsuz fədakar, ülvə məhəbbətin sinonimi, rəmzidir”* [6, s.102]. Bu hissədə də aşıq musiqisinin sədələri eşidilir. Bayram əhval-ruhiyyəsi müxtəlif tembr ahəngləri və rəqs ritmlərinin apofeozu ilə yaradılır.

Milli mərasimlərin tərənnümü mövzusunda Sərdar Fərəcovun simli orkestr üçün “Süita”sı xüsusi qeyd edilməlidir. Bu əsər beş hissəlidir: “Halay”, “Deyişmə”, “Məzə”, “Qulaq falı”, “Rəqs”. S.Fərəcovun bu əsəri 1995-ci ildə Almaniyada keçirilən “Qafqaz sülhü” Beynəlxalq Musiqi Festivalına seçilmişdir. Əsərə “Xalq şənliyindən səhnələr” proqramlı adı verilmişdir. Hissələrin proqramlı adı belədir:

1. Yallı. Sübhçağı qızlar bulağı.
2. Deyişmə. Bənövşə, bəndə düşə.
3. Məzə. Vur nağara, çıx qırağa.
4. Qulaq falı. Deyirlər ki, elmi gələcək.
5. Rəqs.

Milli mərasimlərə öz əsərlərində yer verən bəstəkarlardan biri də Cəlal Abbasovdur. Hələ 1986-cı ildə sovet dövründə o, ilk dəfə olaraq Novruz bayramı ilə bağlı olan ilk iri həcmli əsərini yazmışdır. Bu, “Bahar mərasimi” kantatasıdır. Kantata 1989-cu ildə “Zirvəyə doğru” musiqi festivalında səsləndirilmişdir. Əsər xalq mətnlərinə yazılmışdır, qarışıq xor, qoboy, zərb alətləri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Kantata 10 hissədən ibarətdir və hər hissə səhnəcik şəklində verilmişdir. I hissə baharın gəlişini, təbiətin oyanmasını təsvir edir və “Çoban bayatı” adlanır. II hissə “Novruz” adlanır. III hissə Novruzun rəmzi sayılan Səməni haqqındadır. Milli mərasimlərlə bağlı olan IV hissə “Qız oyunu – Haxışta”dır. Burada soprano və altlar iştirak edir, bayatılar deklamasiya şəklində səslənir. Kantatanın V hissəsi “Üzərlik”, VI hissəsi “Ovsun” adlanır. Burada maraqlı bir səhnə yaradılaraq, şaman-ovsunçunun təbiət qüvvələrinə müraciəti (qədim mərasimlərdən biri) təsvir edilir. Kantatanın “Tonqal” adlı VIII hissəsi Novruz bayramının ən maraqlı məqamı ilə bağlıdır və insanların oda müraciəti verilir. Novruza hazırlığın mühüm tərkib hissələrindən biri olan İləxır çərşənbəsində, eləcə də bayram axşamında insanların tonqal yandıraraq, ilin ağrı-acılarını buradan atılarkən “yox etməsi” musiqidə öz əksini tapmışdır. Kantatanın VIII hissəsi isə “Oğlan oyunu” adlanaraq, Novruz bayramının əsas personajlarından biri olan Kosaya həsr olunmuşdur. Bu hissədə solo tenor (Kosa) və kişi xoru çıxış edir. “Kos-Kosa” oyunu bu hissədə öz tərənnümünü tapır. Kantatanın son iki tamamlayıcı hissəsi – “Novruz” və “Şənlik” xorun möhtəşəm səslənməsi ilə səciyyələnir. Xorun “Novruz”, “Gəldi Novruz” sədələri çox təntənəli səslənir.

Milli mərasimlər C.Abbasovun 1997-ci ildə bəstələdiyi “Şən bahar” uşaq operasında çox rəngarəng boyalarla tərənnüm olunur. Folklor personajları ilə çox zəngin olan bu operada milli mərasim müxtəlif tərkib hissələri ilə tərənnüm olunur. Bəstəkar operanın librettosunu müəllifi Alla Axundovanın şeirləri əsasında tərtib etmişdir. Operanın ilk variantı rus dilində yazılmış, sonra ilk dəfə 2022-ci ildə Azərbaycan dilində Azərbaycan Milli Konservatoriyasında “Şuşa ili”nə həsr olunmuş tədbirdə ifa edilmişdir. Bu opera 2018-ci ildə Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində Bakı şəhəri Tofiq Quliyev adına 12 nömrəli Onbirillik Musiqi Məktəbi şagirdlərinin ifasında təqdim edilmişdir. Milli kitabxanada bu əsərin əlyazması ilə tanış olarkən, titullar və əsərin müəllifinin belə bir remarkası ilə rastlaşdıq: “Uşaqlar üçün gülməli musiqi səhnəcikləri” (A.Axundovanın kitabı əsasında) – onların işi-

rakı və həzz alması üçün”. Titul vərəqində isə müəllifin adından belə yazılmışdır: “Bizim uşaqlara – məhəbbət, inam və ümidlə”. Bu sözlərdən məlum olur ki, bəstəkarın milli mərasimlərimizi uşaqlara çatdırmaq, onları milli mədəniyyətimiz və zəngin ənənələrimizlə tanış etmək kimi xoş məramlı niyyətinə 14 nömrədən ibarət olan bu uşaq operası yaranmışdır. Belə ki, tamaşada Novruz personajları iştirak edir, Novruz bayramının atributları göstərilir. Səməni yetişdirilməsi, tonqal yandırılması, Kosa və Keçəlin atmacalı, yumorlu, səhnələri, papaqatma mərasimi təsvir olunur. Bu operada folklor elementlərinə geniş yer verilmişdir. Operanın əsas iştirakçıları bunlardır: Aparıcı, Keçəl, Kosa, Qoca qarı, Qızıcığaz, Evdar qadın, xor (qızlar və oğlanlar). Bütün iştirakçıların çıxışları mahnı şəklində verilir. Operada “Ay lolo” xalq mahnısından ikisəsli xorda istifadə olunmuşdur.

Elnarə Dadaşova bahar mövzusunda hələ 1982-ci ildə Hüseyn Cavidin sözlərinə orkestr və soprano üçün “İlk bahar” əsərini, “Uşaq albomu” mahnı silsiləsinə daxil olan “Səməni” mahnısını yazmışdır. Bəstəkarın “Elimə Novruz gəlir” mahnısı solist və fortepiano üçün yazılıb və sonra üçsəsli uşaq xoru və fortepiano üçün işlənmişdir.

Cavanşir Quliyevin “Novruz gəlir, yaz gəlir” mahnısı (Sözləri: Ramiz Rövşən) müasir dövrdə Novruz mərasimi ilə bağlı yaranan maraqlı janr nümunəsidir. Azər Dadaşovun iki soprano, orkestr üçün “Bahar duası” ariyası da Novruz mərasimi ilə bağlıdır.

Əslində milli mərasimlərimizin ədəbiyyat, incəsənətimizdə tərənnümü çox geniş bir mövzudur. Min illərdən bəri formalaşmış milli mərasimlərimiz xalqımızın milli təfəkkürü ilə sıx bağlıdır. Ümidvarıq ki, bəstəkarlarımız milli mərasimlərimizi öz yaradıcılığında yeni rakurslarda işıqlandıracaqdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan Bəstəkar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi festivallarından elmi məqalələr / – Bakı: Mütərcim, – 2024. – 176 s.
2. Tağızadə, A. XX əsr Azərbaycan musiqisi / A.Tağızadə. – Bakı: Elm və təhsil, – 2011. – s.
3. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.5. – 2020. – 584 s.
4. Əliyeva, F. Üzeyir Hacıbəyli – şəxsiyyət və cəmiyyət / – F.Əliyeva. – Bakı: “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, – 2014. – 368 s.
5. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası / – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007, – 264 s.
6. Эфендиева, И.М. Васиф Адыгезалов. / И.М.Эфендиева. – Баку: Шыр. – 1999. – 325 с.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərində xalq mərasimlərinin təcəssümündən bəhs olunur. Məqalədə Ü.Hacıbəylinin opera və musiqili komediyalarında milli mərasimlərin canlandırması və bəstəkarın xalq yaradıcılığına bağlılığı işıqlandırılmışdır. Bununla yanaşı, məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının milli mərasimlərin təcəssümü ilə bağlı yazdığı müxtəlif janrlı əsərləri də işıqlandırılmış və bu əsərlər haqqında müəyyən məlumatlar verilmişdir. Ü.Hacıbəyli ənənələrinin davamı kimi yazılan bu əsərlərdə milli mərasimlərin xüsusiyyətlərinə bəstəkarların yanaşmaları öz əksini tapmışdır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, milli mərasim, opera, musiqili komediya, xalq yaradıcılığı

БАБАЕВА Айтэн

преподаватель отделения «Теории музыки» Музыкального Колледжа при Азербайджанской
Национальной Консерватории,
доктор философии по искусствоведению, доцент

ВОПЛОЩЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОБРЯДОВ В МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В представленной статье рассматривается воплощение народных обрядов в музыкально-сценических произведениях Узеира Гаджибейли. В статье подчеркивается воссоздание национальных обрядов в операх и музыкальных комедиях У.Гаджибейли, приверженность композитора народному творчеству. Кроме того, в статье также освещаются произведения различных жанров, написанные азербайджанскими композиторами, посвященные воплощению национальных обрядов, и даются определенные сведения об этих произведениях. Эти произведения, написанные как продолжение традиций У.Гаджибейли, отражают подходы композиторов к особенностям национальных обрядов.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, национальный обряд, опера, музыкальная комедия, народное творчество

"THE EMBODIMENT OF NATIONAL RITUALS IN THE MUSICAL AND THEATRICAL WORKS OF UZEYİR HACIBEYLİ"

Summary

The presented article discusses the embodiment of folk ceremonies in the musical and stage works of Uzeyir Hajibeyli. The article highlights the revival of national ceremonies in U.Hajibeyli's operas and musical comedies and the composer's commitment to folk creativity. In addition, the article also highlights the works of various genres written by Azerbaijani composers on the embodiment of national ceremonies and provides certain information about these works. These works, written as a continuation of U.Hajibeyli's traditions, reflect the composers' approaches to the features of national ceremonies.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, national ceremony, opera, musical comedy, folk art

BAĞIROVA AYTƏN

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
"Fortepiano, orqan və klavesin" kafedrasının baş müəllimi*

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN "KOROĞLU" OPERASININ MÖVZULARI ƏSASINDA YAZILMIŞ FANTAZİYANIN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Cəsarətli yenilikləri ilə nəinki Azərbaycan musiqi mədəniyyətində, eləcə də bütün Şərq aləmində yeni səhifə açan dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı janr müxtəlifliyi ilə seçilən əsərlərin yaranması üçün zəmin kəsb etmişdir. 1940-cı illərdə Azərbaycan musiqisində gedən inkişaf, xüsusilə opera janrı sahəsində baş verən təkamül müxtəlif sahələrin formalaşması üçün mühüm amil idi. Milli xüsusiyyətləri özündə birləşdirən yeni formaların yaranması isə bu istiqamətdə gedən inkişafın əsasını təşkil edirdi. Azərbaycan musiqisində baş verən geniş miqyaslı inkişaf müxtəlif janr sahələrinin yaranmasına bilavasitə təsir göstərirdi. Bu baxımdan Azərbaycan operası, milli folklor nümunələri ilə yanaşı, yeni instrumental əsərlərin yazılması, eləcə də xalq yaradıcılığına əsaslanan milli xüsusiyyətləri əks etdirən əsərlərin yaranması bu dövrdə xüsusilə diqqəti cəlb edirdi.

Bu məqsədlə 1940-cı illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının fortepiano kafedrasının təşəbbüsü ilə yeni bir janr sahəsinin inkişafının əsası qoyuldu. Belə ki, kafedra tərəfindən pedaqoji və konsert repertuarını zənginləşdirmək məqsədilə xalq musiqisi və Azərbaycan klassik operalarından seçilmiş əsərlərin fortepiano üçün instrumental işləmə və köçürmələrinin yaradılması təşəbbüsü irəli sürüldü. Bu prosesin sürətli və qısa müddətdə hazırlanması məqsədilə kafedranın əməkdaşları fəal şəkildə müxtəlif əsərlərə müraciət etməyə başladılar.

Hazırlanan köçürmə və işləmələrdə Azərbaycan musiqisinin milli ahəngdarlıq səviyyəsinin və ritmik quruluşunun saxlanması vacib şərt kimi irəli sürülmüşdür. Eyni zamanda bu əsərlərdə pianoçuların ifaçılıq imkanlarının genişləndirilməsi, milli musiqini daxilən dərk edərək, onlara daha yaxın olmaları vacib şərt kimi qəbul olunmuşdu. Aparılan məqsədyönlü işlər bir sıra vacib amillərlə şərtləndirilmişdi və bunlar yaranan köçürmə ilə işləmələrin əhəmiyyətini müəyyənləşdirirdi:

1. Xalq mövzularının, xüsusilə də Azərbaycan musiqisinin tanınmış operalarının musiqisinin müxtəlif alətlər, xüsusilə fortepiano üçün köçürmə və işləmələri instrumental ifaçılar üçün repertuar baxımından böyük əhəmiyyətə malik idi.

2. Ümumiyyətlə, musiqi alətinin ifa imkanlarının üzə çıxarılmasında və ifaçılıqla bağlı məsələlərin həll edilməsində köçürmə və işləmələr ifaçılar üçün yeni imkanlar yaratdı.

3. Belə bir təşəbbüslə çıxış edilməsi instrumental alətlər, xüsusilə də fortepiano üçün repertuarın zənginləşdirilməsinə böyük maraq yaratmışdır. Eyni zamanda bu yanaşma Azərbaycanda instrumental musiqisi sahəsində yaradıcılığa həvəs yaradaraq, pedaqoji repertuarlarda mövcud olan boşluğu doldurmağa xidmət edirdi.

Bu məqsəddən irəli gələrək, konservatoriyanın pedaqoqları həvəslə və diqqətlə yaradıcılıq işinə başladılar. Qısa müddət ərzində müxtəlif işləmə və köçürmələrin yaranması pedaqoji və konsert reper-

tuarını zənginləşdirdi. Bu yaradıcı prosesə ilk başlayan musiqiçilər arasında G.Burşteynin fəaliyyətini də qeyd etmək lazımdır.

Bəstəkar və pedaqoq olan Georgi Burşteyn (1907-1966) Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ilk məzunlarından biri olmuşdur. Bəstəkarlıq üzrə B.Karagiçevin sinfini bitirən G.Burşteyn Bakıda yeni fəaliyyətə başlayan zaman müxtəlif musiqi məktəblərində çalışaraq, mənimsədiyi musiqi biliklərinin gənc nəsə öyrədilməsində yaxından iştirak etmişdir. G.Burşteyn əsasən, nəzəri fənnlərin tədrisi ilə məşğul olmuş, müharibə illərində isə müxtəlif hərbi hissələrdə xormeyster kimi fəaliyyətini davam etdirmişdir.

G.Burşteynin bəstəkar kimi fəaliyyəti də zəngin olmuşdur. Onun yaradıcılığına “Şimal qütbü” kantatası, orkestr üçün 3 süita, “Abşeronun səhəri” simfonik lövhəsi, simli kvartet üçün “Azərbaycan eskizləri”, nəfəsli orkestr üçün marş, fortepiano üçün sonata və digər əsərlər daxil olmuşdur. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin fortepiano üçün köçürülməsi də G.Burşteynin diqqət mərkəzində idi. Belə ki, o, əvvəlcə Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu”, daha sonra isə M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operalarının mövzusu əsasında fantaziyalar yazaraq, pianoçuların repertuarını yeni əsərlərlə zənginləşdirməyə müvəffəq olmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasını mövzuları üzərində fantaziya isə G.Burşteynin bu sahədə ilk işləmələrindən biri olmuşdur. 1939-cu ildə yazılan əsər 1940-cı ildə “Ü.Hacıbəyovun “Koroğlu” operası temaları üzrə fantaziya” adı altında Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı tərəfindən dərc edilmişdir. Fantaziyanın ilk nəşrinin redaktoru tanınmış pianoçu, professor Georgi Şaroyev, redaktor müavini isə Azərbaycanın ilk qadın pianoçularından biri, professor Kövkəb Səfəraliyeva idi. Kitaba giriş sözündə G.Şaroyev fantaziyanın əhəmiyyətini vurğulayaraq yazır: *“Azərbaycanda musiqi sənətinin coşğun artması, xüsusilə opera yaradıcılığı xəttinə qeyd olunmaqdadır, və bunu da formaca milli, məzmunca sosialist Azərbaycan incəsənətinin qızıl fondu hesab etmək lazımdır. Bu qayda ilə Azərbaycan operası, folklorla bərabər, Azərbaycan mövzusunun əks etdirən instrumental əsərin yaradılması üçün sərvətli – əsl xalq xarakterli material verir”* [4, s.2].

Qeyd edək ki, G.Şaroyevin bu əsərin redaktəsi ilə məşğul olması da təsadüfi deyildir. Belə ki, həmin dövrdə konservatoriyaya rəhbərlik edən Ü.Hacıbəyli pianoçuların pedaqoji repertuarının zənginləşdirilməsi istiqamətində aparılan işləri Georgi Şaroyevə tapşırırmışdı. Buna görə də yaranan əsərlərin ifaçılıq baxımından tələblərə cavab verməsi işi ilə G.Şaroyev məşğul olurdu. Bu barədə professor Tərhan Seyidov yazır: *“Şaroyev heyranedici çalışqanlıqla materiallar toplayır, tematik planlar təsdiqləyir, bəstəkarlar üçün mütəxəssis məsləhətləri təşkil edir, ifaçılıq və pedaqoji təcrübəyə möhkəm surətdə daxil olan əsərləri redaktə edərək, çapa hazırlayırdı”* [3, s.16].

Xüsusilə, həmin dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə müraciət olunması daha çox diqqət mərkəzində idi. Eyni zamanda G.Şaroyev pedaqoji repertuarda mövcud olan tələbatı nəzərə alaraq, bəstəkarlara lazımı tövsiyələrini bildirərək, müxtəlif əsərlərin köçürmə və işləmələrinin yazılmasını tövsiyə edirdi. Məhz bu səbəbdən G.Burşteynin fantaziyası onun redaktəsi ilə nəşrə hazırlanmışdır. Qeyd edək ki, G.Şaroyevin tövsiyəsi ilə həmin dövrdə “Koroğlu” operası əsasında digər bir işləməni bəstəkar Boris Zeydman hazırlamışdı. Ü.Hacıbəylinin müxtəlif janrları əhatə edən əsərlərinin işləmələrinin yazılmasına daha çox tələbat duyulurdu. Həmin dövrdə Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyası əsasında N.Karnitskaya, “Yaxşı yol” və “Cəngi” pyeslərini isə V.Arpesov fortepiano üçün işləmələr hazırlamışdır. G.Burşteyn yalnız “Koroğlu” operası əsasında fantaziya ilə kifayətlənməmiş və Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” romans-qəzəllərinin də işləmələrini ərsəyə gətirmişdir.

Bu işləmələrin yaradılmasında əsas məqsəd isə fortepiano ifaçılıq sahəsində milli musiqinin xüsusiyyətlərinin canlandırılması və xalq yaradıcılığına əsaslanmaqla, pedaqoji və konsert repertuarının yaradılması idi. G.Şaroyev əsərlərin işləmələrini redaktə edərkən, bir amili xüsusilə nəzərə alırdı: bu, milli məqamların xüsusiyyətlərinin qorunub saxlanılması məsələsi idi. Belə ki, işləmələrdə orijinalılıqla yanaşı, həm də ifaçıların virtuoz ifaçılıq imkanlarının da genişləndirilməsinə böyük diqqət yetirilirdi. Eyni zamanda həmin dövrdə pedaqoji və konsert repertuarının zənginləşdirilməsi istiqamətində aparılan işlər fortepiano üçün köçürmə və işləmələrin say etibarilə çoxalması, həm bəstəkar, həm də xalq yaradıcılığı nümunələrini əhatə etməsi kimi bir çox məsələlərin aktual həllini tapmasına imkan yaradırdı.

Pianoçular tərəfindən əsərə olan tələbatı və marağı nəzərə alaraq, 1955-ci ildə G.Burşteyn fantaziyanı ikinci dəfə redaktə edir. 1957-ci ildə Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı tərəfindən “Üze-

yir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası mövzuları üzərində fortepiano üçün fantaziya” adı ilə əsərin ikinci redaktəsi nəşr edilir. Fantaziyanın növbəti nəşrində isə redaktor pianoçu, tanınmış pedaqoq Mayor Rafailoviç Brenner olmuşdur.

“Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operasının mövzuları üzərində fortepiano üçün fantaziya” eyniadlı əsərin müxtəlif musiqi nömrələrinin əsasında yazılmışdır. Birhissəli formada yazılmış fantaziya operanın müxtəlif musiqi nömrələrinin sərbəst işlənməsinə əsaslanır. Fantaziyanın bölmələri istifadə olunan musiqi parçasından asılı olaraq, temp, ölçü, dinamik ahənglər, ritm və xüsusiyyətlərinə görə fərqlənir. Belə ki, fantaziya ölçü və temp dəyişikliklərinin baş verməsi yeni bölmənin başlanğıcını bildirir.

Fantaziya operada üçüncü pərdənin mərkəzini təşkil edən “Çənlibel” xorunun melodik materialı üzərində qurulmuş bölmə ilə başlanır. Bu bölmə 2/4 ölçüdə, “Allegro” tempində yazılmışdır. Başlanğıc motiv səsləndikdən sonra xorun intonasiyaları üzərində sərbəst şəkildə qurulmuş musiqi materialı səslənərək, fantaziyanın əsas melodik məzmununu yaradır.

Nümunə 1. “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası mövzuları üzərində fortepiano üçün fantaziya” I bölmə.



Mövzu əvvəlcə təksəsli başlayır və daha sonra isə dramaturji inkişaf baş verərək, ritmik cəhətdən zənginlik yaradır. Mövzunun əsas elementlərinin dəyişilmiş şəkildə verilməsi bölmənin inkişaf xüsusiyyətlərini təşkil edir.

“Moderato cantabile” tempi və 6/8 ölçü ilə yeni bölmə başlanır. Bu operanın dördüncü pərdəsində səslənən “Əhsən qara saçlara” xorunun materialı üzərində qurulmuş bölmədir. Təksəsli başlanan bölmə xorun mövzusunu təsdiqləyərək, daha sonra melodik materialın inkişaf prosesi üçün zəmin hazırlayır. Burada mövzunun inkişafı sağ əl partiyasında verilir və sol əldə isə ritmik fiqurasiyaların müxtəlifliyi müşahidə olunur.

Nümunə 2. “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası mövzuları üzərində fortepiano üçün fantaziya” II bölmə.



“Allegro” tempində və 2/4 ölçüdə başlanan növbəti bölmə operanın üçüncü pərdəsinə girişin musiqi materialına əsaslanır.

Fantaziyanın ən maraqlı bölməsi ikinci pərdədən Nigarın ariyasının (“Hanı o günlərim, yazıq Nigar”) intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Bu bölmə “Moderato, quasi allegretto” tempində olub, 6/8 ölçüdə yazılmışdır. Ariyanın başlanğıc intonasiyaları, tersiya üzərində baş verən gedişlər fantaziyanın hər bölməsinin əsasını təşkil edir.

Fantaziyanın növbəti inkişaf mərhələləri isə “Koroğlu” operasının musiqi motivləri üzərində qurularaq, əsərin melodik və harmonik dilinin xüsusiyyətlərinə, ritmik fiqurasiyalarının zənginliyinə əsaslanır. Bölmələr bir-biri ilə intonasiya baxımdan bağlı olsa da, fortepianoda ifaçılıq üsullarının tətbiqində müxtəliflik nəzərə çarpır. G.Burşteynin fantaziyası operanın xüsusiyyətlərinin saxlanılması ilə

yanaşı, həm də fortepianoda ifaçılıq imkanlarının formalaşmasına və pianoçunun bacarıqlarının üzə çıxarılmasına əsaslanır. Fantaziyada istifadə olunan bölmələr operanın pərdələri üzrə ardıcılıqla deyil, G.Burşteynin təsəvvüründə canlandırıdığı və səslənmə zamanı duymaq istədiyi şəkildə verilmişdir.

“Koroğlu” operasından seçilmiş nömrələrin işlənməsi zamanı diqqəti cəlb edən xüsusiyyət mövzuların təsdiqlənməsi üçün onların əvvəlcə qısa motiv şəklində təksəsli başlamasıdır. Fantaziyanın hər bölməsinin inkişafı zamanı Ü.Hacıbəylinin xalq yaradıcılığına və milli məqamlara əsaslanan musiqi dili qorunaraq saxlanılır.

G.Burşteynin “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası mövzuları üzərində fortepiano üçün fantaziya”sı yarandığı vaxtdan başlayaraq, pianoçuların pedaqoji və konsert repertuarına daxil olmuşdur. Fantaziyada Ü.Hacıbəylinin üslubunun xüsusiyyətləri saxlanılmış, musiqi dilinin, milli məqamlara əsaslanan “Koroğlu” operasının intonasiyaları ilə əlaqə yaradılmışdır. Eyni zamanda “Koroğlu”dakı mövzuların əksəriyyəti fantaziyada bir-birinə bağlanaraq, operanın musiqisinin ümumi xarakterini ifadə edir.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı Azərbaycan musiqisində yeni mərhələ yaratmaqla yanaşı, həm də yeni janr xüsusiyyətlərini özündə birləşdirən inkişaf yollarının müəyyənəlməsi istiqamətində də əhəmiyyətlidir. Dahi bəstəkarın yaradıcılığını təşkil edən əsərlər eyni zamanda bir çox janrların da yaranmasına təkan vermiş, milli professional musiqinin əsas meyarlarını müəyyənləşdirmişdir. Məhz Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı sayəsində Azərbaycan musiqisi bütün sahələrdə geniş inkişaf yolunun başlanğıcını qoyaraq, sənətkarlıq zirvəsinə yüksəldi. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı boyu formalaşdırdığı ənənələr Azərbaycan bəstəkarlarının əsaslandığı əsas mənbə kimi hər zaman böyük əhəmiyyətə malikdir və milli professional musiqimizin inkişaf yollarını müəyyənləşdirir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.2. –2017. – 584 s.
2. Əliyeva, F. Üzeyir Hacıbəyli – şəxsiyyət və cəmiyyət / – F.Əliyeva. – Bakı: “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, – 2014. – 368 s.
3. Seyidov, T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı / – T.M.Seyidov. – Bakı: Təhsil, – 2016, – 336 s.

Notoqrafiya

4. Burşteyn, G. Ü.Hacıbəyovun “Koroğlu” operasını temaları üzrə fantaziya. [Notlar]: / – Bakı: Az.Döv.Mus.Nəşr, – 1940. – 40 s.
5. Burşteyn, G. Ü.Hacıbəyovun “Koroğlu” operasını mövzuları üzərində fantaziya. [Notlar]: / – Bakı: Az.Döv.Mus.Nəşr, – 1957. –28 s.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının mövzuları əsasında G.Burşteyn tərəfindən yazılmış fantaziyanın xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. G.Burşteynin “Koroğlu” operasının mövzuları əsasında yazdığı fantaziyanın öyrənilməsi Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının bütün dövrlərdə aktual əhəmiyyət kəsb etdiyinə göstəricisidir. Məqalədə “Koroğlu” operasından istifadə olunmuş “Çənlibel” və “Əhsən qara saçlara” xorları, Nigarın ariyası (II pərdə) kimi musiqi nömrələrinin işlənmə üsulları ifaçılıq baxımından təhlil edilir. Məqalənin elmi yeniliyini G.Burşteynin “Koroğlu” operasının mövzuları əsasında fantaziyanın xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi təşkil edir. Məqalənin elmi əhəmiyyəti isə fantaziyanın təhlilinə və ifaçılıq üsullarının müəyyənləşdirilməsinə əsaslanır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, G.Burşteyn, bəstəkar, işləmə, fantaziya, fortepiano, milli xüsusiyyətlər.

БАГИРОВА Айтен

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибеyli.
старший преподаватель кафедры «Фортепиано, орган и клавесин»

ОСОБЕННОСТИ ФАНТАЗИИ, НАПИСАННОЙ НА ТЕМЫ ОПЕРЫ «КЕРОГЛЫ» УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В представленной статье рассматриваются особенности Фантазии, написанной Г.Бурштейном на темы из оперы Узеира Гаджибеyli «Кероглы». Изучение Фантазии Г.Бурштейна на темы из оперы «Кероглы» подчеркивает актуальностью творчества У.Гаджибеyli во все времена. В статье анализи-

ругаются особенности обработки музыкальных номеров, таких как хоры «Ченлибель» и «Ехсен гара сачлара», а также ария Нигяр (II действие) из оперы «Кероглы». Научная новизна статьи заключается в исследовании особенностей этого произведения на основе тем из оперы «Кероглы». Научная значимость статьи основана на анализе Фантазии и определении приемов ее исполнения.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Г.Бурштейн, композитор, обработка, фантазия, фортепиано, национальные особенности.

BAGIROVA Ayten

Baku Music Academy named after U. Hajibeyli
Senior Lecturer, Department of "Piano, Organ, and Harpsichord"

FEATURES OF THE FANTASY BASED ON THEMES FROM UZEYIR HAJIBEYLI'S OPERA KOROGLU

Summary

This article explores the features of the Fantasy composed by G. Burshtein based on themes from Uzeyir Hajibeyli's opera *Koroglu*. The study of Burshtein's Fantasy highlights the continued relevance of Hajibeyli's work across generations. The article analyzes the treatment of musical numbers such as the choruses *Chanlibel* and *Ahsan Gara Sachlara*, as well as the aria of Nigar (Act II) from the opera *Koroglu*. The scholarly novelty of the article lies in the examination of this particular composition based on the opera's themes. Its academic significance is rooted in the analysis of the Fantasy and the identification of interpretive approaches to its performance.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, G. Burshtein, composer, arrangement, fantasy, piano, national characteristics.

BAYRAMOVA NIGAR

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi, doktorant*

QILMAN SALAHOV YARADICILIĞININ FORMALAŞMASINDA ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ROLU

*Yüz-yüz cavan istedadı qanadlandırıb,
Bir qocaman qartal kimi ucalıb göyə.
Yüz-yüz ömrün yollarında işıq yandırır,
Musiqimiz günəş kimi parlasın deyə.
(Tofiq Bayram "Üzeyirin ev muzeyində düşüncələr")*

Həqiqətən, şəirdə deyildiyi kimi yüzlərlə gənc istedadın parlayıb üzə çıxmasında, musiqi mədəniyyətimizin tarixi inkişafında dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin əvəzsiz rolu olmuşdur. O, musiqidə ilklərə imza atmış və bununla da Azərbaycan professional musiqisinin əsasını qoymuşdur. Məhz bu gün söhbət açacağım sənətkar dahi Üzeyir Hacıbəyli məktəbini keçmiş görkəmli bəstəkar, dirijor, Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblının bədii rəhbəri, əməkdar incəsənət xadimi Qılman Salahovdur. Qılman Salahovun Üzeyir bəylə tanışlığı hələ uşaqlıq illərindən başlamışdır. Bakının Balaxanı kəndində 16 mart 1906-cı ildə dünyaya göz açan Q.Salahov atasını erkən itirmiş və ailəsi ilə birlikdə şəhərə köçmək məcburiyyətində qalmışdır. Q.Salahovun dayısı tar ifaçısı Ağanəsim kişi Üzeyir bəyin yaxın dostu idi. Ağanəsim kişi Qılmanın güclü musiqi duyumu olduğunu dostuna bildirir. Üzeyir bəy də ona violonçel alətində Leopold Rostropoviçin (Mstislav Rostropoviçin atası) sinifində dərs almağı məsləhət görür. Bir il həmin sinifdə təhsil aldıqdan sonra bu alətdə çalmağın uşaq üçün ağır olduğunu görən Üzeyir bəy ona öz iş otağındakı kamançasanı verir və elə həmin gündən Qılman Salahovun kamança alətinə olan sevgisi başlayır. O, ilk öncə Üzeyir bəyin yaratdığı Azərbaycan Dövlət Türk Musiqi məktəbində və daha sonra Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunun (indiki Musiqi Kolleci) kamança sinifində təhsil alır. Tələbə olduğu illərdə texnikumun nəzdində Əhməd Bakıxanov "Solistlər" ansamblını (1927-ci il) yaradır və həmin ansamblı Qılman Salahovu kamança ifaçısı kimi dəvət edir. Qılman Salahov texnikumu bitirəndə Üzeyir bəy ona məktəbdə qalıb notlu kamança sinfi açmağı və burada dərs deməyi məsləhət görür. Qılman ustasının sözündən çıxmır, konservatoriyada təhsilini davam etdirmək

arzusunu ürəyində saxlayıb, pedaqoji fəaliyyətə başlayır. Beləliklə, 1932-ci ildən 1952-ci ilə qədər Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda kamançadan dərs deyir, yeni tədris proqramı hazırlayır.

XX əsrin əvvəllərində dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli xalq musiqisini nota köçürərək 1931-ci ildə Radio Verilişləri komitəsinin nəzdində ilk notlu Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri Orkestrini yaratmışdır. Həmin orkestrin üzvləri arasında Qılman Salahovla yanaşı Səid Rüstəmov, Əllövşət Sadiqov, Bəhram Mansurov, Xosrov Məlikov və başqaları da var idi. Qılman Salahov pedaqoji fəaliyyətini davam etdirməklə yanaşı, orkestrdə kamança çalır, eyni zamanda Radio Verilişləri komitəsində musiqi üzrə baş redaktor vəzifəsində çalışırdı. Bəstəkar Ağabacı Rzayevanın bacısı kamança ifaçısı Ruqiyyə Rzayeva həmin illəri belə xatırlayırdı: “1926-cı ildə Bakıda Radio Verilişləri təzə başlayanda musiqi nömrələrinə çox yer verilirdi. Oxuyanları tar, kamança, qaval üçlüyü müşayiət edirdi. Bu üçlükdə, əsasən, Xosrov Məlikov tar, Qılman Salahov kamança, Xalq Babayev qavalda çalırdılar”. (“Musiqi dünyası” jurnalı, 2001, № 1-2). Yaxşı ki, Qılman Salahovun həyatının o illərindən bəhs edən bir kinoxronikada canlı görüntüsü qalıb. Azərbaycan incəsənətini işıqlandıran bu kinoxronikada 75 yaşlı Cabbar Qaryağdıoğlu “Heyratı” zərbi muğamını tarda Qurban Pirimov, kamançada Qılman Salahovun müşayiəti ilə oxuyur.

Qılman Salahov otuzuncu illərdə respublikada ən yaxşı kamança çalanlardan biri hesab olunurdu və yaddaşlarda “Şüştər”, “Düğah”, “Yetim segah” muğamlarının ən yaxşı ifaçısı kimi qalıb. O, müxtəlif ansamblalarda solist, konsertmeyster kimi fəaliyyət göstərirdi. Hətta, Üzeyir bəyin rəhbər olduğu xora dirijorluq edirdi. Böyük bəstəkarın həyat yoldaşı Məleykə xanım tez-tez deyərdi: “Qılman Salahov Üzeyir bəyin ən tərbiyəli, ən istedadlı, ən sadıq tələbəsiydi...”. Qılman Salahovun Üzeyir bəylə yaxınlığının bir səbəbi də qonşu olmaları idi. Çox vaxt filarmoniyadan birgə çıxıb o vaxtkı Poluxin (indiki Muxtarov küç.) küçəsinə qədər piyada gedərdilər. (“Panorama” qəzeti, 23 aprel, 1996)

Möcüzəli mahnı və rəqslər, aşiq havaları, muğam sənətinin incəlikləri Azərbaycan ifaçıları və xanəndələri tərəfindən xalq arasında səslənmişdir. Bu zərurətdən doğaraq 1936-cı ildə Üzeyir Hacıbəyli M. Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında “Mahnı və Rəqs ansamblı”nı yaradır. Həmin ansambl bədii rəhbər kimi 1938-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli öz assistenti - dirijor, xormeyster, kamança ifaçısı Qılman Salahovu təyin edir. Mahnı və Rəqs ansamblının bədii rəhbəri kimi işləməyə başlayan Qılman Salahov bu ansamblın daha da inkişaf etməsi, tanınması, məşhurlaşması üçün Azərbaycanın bölgələrinə gedib, ordan istedadlı gənc ifaçıları və rəqqasları seçərək ansambl ilə cəlb etmiş, özünün güc və enerjisini ansamblın gündən-günə çiçəklənməsinə sərf etmişdir (S. Hacıbəyov, T. Quliyev Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblı. Bakı şəh. 1959-cu il səh. 11).

Görkəmli musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski yazırdı: “Qılman Salahov xalq musiqi ənənələrinin inkişafı yolunda qüvvə və bacarığını əsirgəməmişdir. Musiqili teatr tamaşalarının təşkilində, Azərbaycanın qədim və poetik adətlərindən sayılan toy şənliklərinin səhnədə canlandırılmasında bilavasitə onun böyük xidmətləri olmuşdur”. (M. Çəmənli “Sənət hekayələri”. Bakı: “Aspoliqraf” 2014, səh. 113) Qılman Salahov bədii rəhbər kimi ansamblın bütün spesifik cəhətlərini nəzərə alıb, həm xor, həm solo, həm də rəqs qrupunun harmonik şəkildə fəaliyyət göstərməsi üçün mahnı-duetlər bəstələyir, gecə-gündüz repertuarın zənginləşməsinə çalışırdı. O, xalq mahnılarını, rəqslərini xalqın dilindən öyrənib nota salmışdı: “Əlimdə sazın qurban”, “Ay gözəl”, “Gəlmə”, “Muleyli”, “Qəşəngi”, “Turacı”, “Lələ”, “Qazağı” və s. göstərmək olar.

1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və İncəsənət on günlükü-dekadası keçirildi. Bu dekadada “Mahnı və Rəqs ansamblı” da öz uğurlu çıxışını etdi. Bu uğurlu çıxışlarına görə sonradan ansambl Dövlət Statusu verilərək Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblı adlandırıldı. Üzeyir Hacıbəylinin təklifi ilə Q. Salahov 1939-cu ildə Moskvada keçirilən I Ümumittifaq İfaçılıq müsabiqəsinin Qılman Salahov (kamança ifaçısı kimi) laureatı olmuşdur. 1940-cı ildə isə Azərbaycan dövləti tərəfindən musiqi sahəsində misilsiz əməyi qiymətləndirilərək Qılman Salahova Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi fəxri adı verilmişdir. 13 iyun 1958-ci ildə isə Azərbaycan SSR Ali Sovetinin qərarı ilə ansambl “Azərbaycanın Əməkdar kollektivi” adı verilmişdir.

1942-ci ildə “Dədə Qorqud” eposu Ə. Dəmirçizadənin librettosu əsasında xoreoqrafik tamaşa janrında hazırlanmışdı. Musiqisi Q. Salahov və C. Cahangirova məxsus olan bu musiqili tamaşadakı rəqslərin cəngavərlik ruhu və çılğın ifaçılıq tərzini cəbhədə olan əsgərlərə böyük ruh yüksəkliyi bağışlamışdı. Vətən müharibəsi illərində “Dədə Qorqud” kompozisiyası rəqs tariximizdə yeni bir mərhələ oldu. Azərbaycan igidlərini səhnədə təmsil edən rəqqaslar düşməyə həm təsiredici ritmlə, həm də

rəqslə, ritmə uyğun melodik sözlərlə, cəngavərlik marşı ilə həmahəng yörgülmüş ecəzkar oyunları ilə onlara təsir edir və düşmənin üzərində qələbəmizə tezliklə nail olmaq üçün əsgərlərimizdə döyüş ruhunu, cəsarəti aşılayırdılar. “Dədə Qorqud”un rəqsləri, ayrı-ayrı döyüş mənzərələri müasir formada işlənərək döyüşçülərdə yeni hücum ruhu oyadırdı. 1944-cü ilin dekabr ayında müharibənin qızğın vaxtında Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənətinin ongunlüyü Gürcüstanda keçirilirdi. 22 dekabr “Zarya Vostoka” qəzetində Gürcüstana gəlmiş Azərbaycan Dövlət Mahni və Rəqs ansamblının “Dədə Qorqud” kompozisiyasının müvəffəqiyyətli çıxışından bəhs edilirdi.

Qılman Salahov ansamblın mürəkkəb, qızğın iş fəaliyyəti ilə məşğul olmasına baxmayaraq, bəstəkarlıqda da öz qələmini sınamışdır. O, məşhur “Nəlbəki” rəqsinin müəllifidir. Bundan başqa “Sevgilim”, “Turacı”, “Lalə”, “Qavalla rəqs”, “Naz eləmə”, “Qəşəngi” rəqslərini yazmışdır. “Qavalla rəqs”, “Naz eləmə” rəqsləri ilə Xalq artisti Əminə Dilbazi bütün dünyanı gəzmişdi. “Naz eləmə” rəqsiylə Xalq artisti Əminə Dilbazi SSRİ-nin Xalq artisti Mahmud Esembayevlə birlikdə Xalq artisti, rejissor Tofiq Tağızadənin çəkdiyi “Əmək və qızılgül” filmində çəkilmişdir. Bundan başqa Qılman Salahov Azərbaycan Xalq Çalgı Alətləri orkestri üçün yazdığı “Bulaq başında” suitası, “Bir bağçanın çiçəkləri”, “Azərbaycan toyu” kimi tamaşalarına yazdığı musiqiləri ilə də tanınırdı. Həmçinin onun yazdığı “Könül verdim”, “Birdənəsən” mahnıları xalqın dillər əzbəri idi. Azərbaycanın Xalq artistləri Əlibaba Abdullayev və Leyla Bədərbəyli “Birdənəsən” rəqsini həm ifa edir, həm də xorun müşayiəti ilə oxuyurdular:

*Anamdan bir yadigar,
Barmağında üzük var,
Gəl onu verim sənə,
Olğınən mənə Nigar*

Azərbaycan Xalq artisti Leyla Bədərbəyli öz xatirələrində belə yazırdı: “Ömrümün ən gözəl çağında oynadığım “Birdənəsən” rəqsi mənim xatirimdən heç vaxt silinmir. Burada mövzu çox maraqlı idi. Çox məzəli, maraqlı oynaq bir rəqs idi. Demək burada biz həm oxuyur, həm də rəqs edirdik. Mənim səsim olmasa da, ancaq Əlibabanın fonunda çox maraqlı görünürdü. Bu ilk addımlarımız sonralar bizi daha çox rəqs sənətimizə bağladı” (Əlibaba Abdullayev, Bakı, “Nurlar” Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi, 2015, s.151).

Professional kamança ifaçısı Qılman Salahov məşhur xanəndələr – Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Seyid Şuşinski, Rübabə Muradova, Şövkət Ələkbərova, Tükəzban İsmayılova ilə birlikdə Azərbaycanın rayonlarında keçirilən konsertlərdə, el bayramlarında, xalq şənliklərində iştirak etmiş, xalqın rəğbətini qazanmışdır.

1959-cu ildə Moskvada II dəfə Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və İncəsənət on günlük-dekadası keçirilmişdi. Dekada da Azərbaycan Dövlət Mahni və Rəqs ansamblının bədii rəhbəri Qılman Salahov başda olmaqla Respublikanın Xalq artistləri - rəqqasə Əminə Dilbazi, Roza Cəlilova, rəqqas Əlibaba Abdullayev çıxış edirdilər. Qeyd edirəm ki, həmin dekadada Xan Şuşinski, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova “Qarabağ şikəstəsi” ni oxumuşdular. Bu dekadada uğurlu çıxış nümayiş etdirdiklərinə görə ansambl tamaşaçıları tərəfindən gurultulu alqışlarla qarşılanmışdır.

Bədii rəhbər Qılman Salahov gecə-gündüz çalışıb Azərbaycan Dövlət Mahni və Rəqs ansamblının daha da inkişaf etməsi üçün ansamblın nəzdində “Sazçı qızlar” ansamblını yaradır. Ansamblın solistləri - Rəhilə Həsənova, Elmira Rəhimova və başqaları şəhər və rayonlarda qastrol səfərlərində öz repertuarları ilə çıxış edirdilər. Onlar Qılman müəllimin Aşıq Məhəmmədin sözlərinə yazdığı “Aşıq mahnısı”, “Aşıqvarı” mahnıları da ifa edirdilər.

Qılman Salahov ifaçılıqla bərabər müəllimlik fəaliyyətini də davam etdirirdi. O, Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda ilk dəfə kamança üzrə not sinfində dərs deyən müəllimlərdən biri olmuşdur. Onun tələbələri Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artistləri Tələt Bakıxanov, Hafiz Mirzəbəyov, Ruziyyə Rzayeva (Ağabacı Rzayevanın bacısı), Firuz Əlizadə və başqaları olmuşdur. Tələbəsi Ruziyyə Rzayeva öz müəllimi haqqında belə yazırdı: “Qılman müəllim tələbələrinə təkcə düzgün çalmağı deyil, kamançanı diz üstə saxlamağı, barmaqların nə vəziyyətdə simlərin üzərində hərəkət etməsini, qolun kamançanın qoluna nisbətən nə vəziyyətdə saxlanılmasına çox fikir verərdi, ən əsas cəhət isə biləng idi. Qılman müəllimi başqa kamança çalanlardan fərqləndirən cəhət onda idi ki, onun qolu sakit dayanıq vəziyyətdə yayı tutmuş biləng isə bir hərəkətlə rəqs edənlərin biləngi kimi arxaya və yana aparmaqla simlərə sürülür, ona görə səs də həzin, ürəyə yatan çıxırdı...” (“Musiqi dünyası” jurnalı, 2001, № 1-2, səh.117-118).

Azərbaycan xalqı xoşbəxtədir ki, professional musiqi mədəniyyətimizin əsasını qoymuş Üzeyir Hacıbəyli kimi dahi bəstəkarın məktəbini keçmiş görkəmli pedaqoq, bədii rəhbər, dirijor, bəstəkar Qılman Salahov kimi yetirməsi xalqımızın yaddaşında bu gün də yaşayır, yaşayacaqdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abdullazadə G. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti. Bakı - "Qartal"- 1996, 288 səh.
2. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün orkestrləşdirmə (metodik tövsiyələr). Tərtib edənlər Ələsgərov S., Abdullayeva S., Bakı, 1999, 47s.
3. Abdullayeva E., "Əlibaba Abdullayev", Bakı, "Nurlar" Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi, 2015, 264 səh.)
4. С.Гаджибеков, Т.Кулиев. Заслуженный Коллектив Азербайджана Государственный Ансамбль Песни и Танца. Типография «Красный Восток» Министерства культуры Азербайджанской ССР. Баку. 1959, Тираж 2000. Заказ. 188. (rus dilində)
5. Çəmənli M., hekayələri. Bakı: "Aspoliqraf", 2014, 568 səh.
6. Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II cild, Bakı, Elm, 1965, 412 səh.
7. İsayadə Ə., Quliyev X., Bəhram Mansurov, Bakı, İşıq, 1982, 43 səh. Məqalədə Qılman Salahovun şəxsi arxivindən də istifadə olunub.

Xülasə

Musiqi mədəniyyətimizin əsasını qoyan dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli 1936-cı ildə yaratdığı "Mahnı və Rəqs ansamblı"na bədii rəhbər kimi öz asistenti Qılman Salahovu təyin etmişdi. 25 il Mahnı və Rəqs ansamblına bədii rəhbərlik edən Qılman Salahov bu ansamblın gündən-günə inkişaf etməsində və Dövlət statusu almasında böyük rol oynamışdır. Qılman Salahov bu ansamblın bədii rəhbəri olmaqla yanaşı həm də görkəmli dirijor, xormeyster, bəstəkar, kamança ifaçısı idi. Bir çox rəqs və mahnıların müəllifi olan Qılman Salahov pedaqoji fəaliyyəti ilə də məşğul olmuşdur. O, Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda "kamança" sinfi üzrə ilk not müəllimi olmuşdur. Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi Qılman Salahovun musiqi mədəniyyətimizin inkişafında özünəməxsus xidmətləri olub.

Açar sözlər: musiqi, mədəniyyət, Mahnı və Rəqs ansamblı, kamança, konsert

БАЙРАМОВА Нигяр

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибеyli,
научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории, докторант

РОЛЬ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСТВА ГЫЛМАНА САЛАХОВА

Резюме

Основоположник азербайджанской музыки Узеир Гаджибейли в 1936-ом году создал ансамбль Песни и Танца. Он передал этот ансамбль своему ассистенту Гылману Салахову, назначив его руководителем ансамбля Песни и Танца. Гылман Салахов 25 лет руководил этим коллективом и довел его до статуса Государственного Ансамбля Песни и Танца. Кроме этого он был хорошим дирижером, композитором и солистом на кяманче. Гылман Салахов написал достаточно много песен и танцев для ансамбля, кроме этого он был педагогом Музыкального Техникума и был первым учителем по нотам класса кяманчи. Гылман Салахов был заслуженным деятелем искусства Азербайджанской Республики и отдал много сил для музыкальной культуры азербайджанского народа.

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

BAYRAMOVA Nigar

Baku Music Academy named Uzeyir Hajibeyli
Researcher at the Research Laboratory, Doctoral Candidate

THE ROLE OF UZEYIR HAJIBEYLI IN THE FORMATION OF GILMAN SALAHOV'S CREATIVITY

Summary

In the early XX century, the founder of Azerbaijani music Uzeyir Hajibeyov in 1936, the year created Song and Dance Ensemble. He gave this ensemble to his assistant Gylman Salakhova appointing him head of the Song and Dance Ensemble. Gylman Salah 25 years and led the team that brought him the status of State Ensemble. In addition, he was a good conductor, composer and soloist on kamancha. Gylman Salah wrote a lot of songs and dances for the ensemble, other than that he was a teacher of music college and was the first musical master class on kamancha. Gylman Salah was Honored Art Worker of Azerbaijan Soviet Socialist Republic, and gave a lot of strength to the music of the Azerbaijani people.

Key words: music, culture, Dance Song and Dance, kamancha, concert

ОТ «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН» ДО «КЕРОГЛУ»: К ВОПРОСУ ЭВОЛЮЦИИ ФАКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

«От «Лейли и Меджнун» до «Кероглу» – название известной статьи Узеира Гаджибейли от 16 марта 1938 года. Сам Узеирбек не случайно выделил этот период не только в собственном, но и в отечественном композиторском творчестве в целом, представленном тогда немногими именами. На примере развития оперного жанра в азербайджанской музыке этого периода он, в стремлении подвести итоги достигнутому, констатировал: «Сегодня мы встречаем тридцатилетие азербайджанской оперы новыми произведениями, стоящими на уровне современных требований, предъявляемых к опере». И далее он отмечает: «...я, как композитор, чувствую, какой серьезный творческий путь проделан мною от «От «Лейли и Меджнун» до «Кероглу», какими новыми разнообразными техническими средствами обогатил я свое мастерство...» [5,43].

Период «От «Лейли и Меджнун» до «Кероглу» отмечен процессом эволюции отечественного композиторского творчества - очень интенсивной и ускоренной, вместившей в три десятилетия. Особенностью рассматриваемого периода является то, что он репрезентирован ограниченным числом индивидуальных стилей.³ Начало и подытоживание же его, обобщившееся революционной в национальной музыке «вспышкой» – оперой «Кероглу», связаны, несомненно, с творчеством Узеира Гаджибейли.

Задача нашего выступления - *в самом общем плане представить развитие азербайджанской музыки от «Лейли и Меджнун» до «Кероглу» с точки зрения эволюции фактуры как в творчестве самого Уз.Гаджибейли, так в определенной мере и в азербайджанской профессиональной музыке этого периода в целом.* Для создания более четкой картины рассматриваемой эволюции нами на основе сравнительно-исторического метода исследования соотнесены, сопоставлены ее исходный и завершающий этапы. Они определяются важнейшими фактурными показателями соответственно опер «Лейли и Меджнун» (в основе унаследованными последующими мугамными операми начала века) и «Кероглу» (на примере одного из ее фактурно наиболее развитых номеров).

Исходный этап: мугамные оперы начала века и создание в национальной музыке фактурного письма.

Как фактурный язык ««Лейли и Меджнун», так и других ранних отечественных мугамных опер в целом характеризуется принципом стилистически гетерогенного монтажа: соединением бесписьменной традиции (аутентичного текста мугамной импровизации как знака национального стиля) в мугамных эпизодах с фактурно решенными, неимпровизационными номерами. Эти номера, основанные на жанрово различном цитированном тематизме, стали не только доказательством «совмещения азербайджанской мелодии с нотной записью» [1,176], но и первыми образцами применения в национальной музыке *фактуры как системы, связанной с организацией художественного пространства*, явились результатом модификации, трансформации, национально специфичных звуковых художественно-пространственных представлений, образований в визуальные – письменные. Прообразом последних послужило фактурное письмо европейских композиторов.

В рукописном варианте оперы «Лейли и Меджнун» апреля 1908 года при всей крайней простоте музыкального изложения инновационной для национальной культуры стало само, пусть и элементарное, *фактурное письмо*.

³ Напомним, что если в год создания СК республики в 1934 году на его Учредительном собрании участвовали только три азербайджанских композитора, то в 1937 году численность СК Азербайджана составляла уже 35 человек. Однако значительную часть из них представляли только начинающие свой путь в «большом» искусстве молодые композиторы, музыковеды и исполнители.

Однако самое сложное было придать созданной фактурной ткани национальный смысл, то есть **органично** связать ее в контексте европейских оперных форм с национальными жанрами, с присущими им музыкально-пространственными конфигурациями, а также с национальным стилем как устойчивой совокупностью музыкально-выразительных элементов. И в этом смысле «Лейли и Меджнун» Уз.Гаджибейли стала исходным отечественным образцом фактурного письма, продолженного в ранних мугамных операх⁴, основой для его развития для азербайджанских композиторов-современников Узеирбека и классическим примером для последующих.

На основе предварительно проведенного нами фактурного анализа оперы [см.3] можно заключить, что полирельефность в виде несложных проявлений полиморфизма широко отмечается (исключая мугамные номера) уже в ее рукописном варианте апреля 2008 года. В некоторых эпизодах в музыкальное пространство вторгаются органые пункты, бурдоны, ответвления-подголоски (вплоть до кратких имитационных), октавные, терцовые дублировки, несложное гармоническое сопровождение. Симптоматично, что все эти «вторжения» так или иначе имеют прецедент в азербайджанской народной и устно-традиционной музыкальной практике. То есть элементы национальной жанровой стилистики вошли в фактуру азербайджанской профессиональной музыки уже с первого ее образца.

Фактурные достижения «Лейли и Меджнун» плавно перерастают через некоторые в целом опирающиеся на ее стилистику мугамные оперы и музыкальные комедии начала века в активизирующийся в последующие годы в азербайджанском композиторском творчестве (конец 20-х-первая половина 30-х годов) дальнейший процесс **закрепления освоенных и освоения и развития новых пространственно-музыкальных конфигураций профессиональной музыки в их жанровом разнообразии и связи с национальной спецификой**. Этот процесс представлен сочинениями корифеев того периода, характеризующимися **зрелым индивидуальным стилем**: самого Уз.Гаджибейли (качественно наиболее яркого), З.Гаджибекова, М.Магомаева, А.Зейналлы и А.Бадалбейли (до первых крупных симфонических и других жанров композиторов следующего поколения).

Опера «Кероглу» (1937) с ее разнообразием и зрелостью фактурных образований (помимо ее других музыкально-художественных достоинств) – не только результат развития фактурного стиля самого Гаджибейли. **Это в определенной мере и некое обобщение** за тридцатилетний период фактурного письма в национальной профессиональной музыке и одновременно своего рода базис для его дальнейшего развития.

Для фактурного анализа нами выделен из оперы Антракт к 3 д. как пример одного из наиболее ярких проявлений в гаджибековском творчестве симфонизма в сопряжении с мугамностью и сонатностью. Антракт отличает присущая мугаму масштабная развернутость и тематическая текучесть, связанные с горизонтальным параметром фактуры. Как было отмечено в свое время автором статьи, развертывание музыкальной ткани мугама-дастгяха в горизонтальном параметре обозначается не столько сменами складов, которые редки и носят плавный характер, сколько постоянными перетеканиями звуковой массы в пространстве – ее сгущениями и разрежениями (см.[4]). В этом отношении звуковая ткань Антракта внутренне очень подвижна, разнообразна и изменчива. Поэтому, хотя музыка и уложена в четкую двудольную метрическую структуру, мы ощущаем ее внутреннюю временную свободу, стилистику мугамности, импровизационности.

⁴ Здесь ценными для темы исследования представляются мнения самих авторов дореволюционных опер – Уз.Гаджибейли и М. Магомаева, касающиеся именно их фактурного языка. Эти мнения высказаны ими в числе прочих в дискуссиях 1920-х годов по вопросу развития мугамной оперы. Так, Магомаев отмечает: «Нотный материал наших опер слаб: хоры большинства из них унисонные, инструментовка слабая, гармонизация примитивная» (цит. по 7, 51-52). Чуть позже Гаджибейли напишет: «Основными недостатками азербайджанских музыкально-драматических произведений, написанных в дореволюционные годы ..., были: слабая техническая разработка фактуры, одноголосье, заимствованные мелодии» (там же). И тем не менее Магомаев справедливо заключает: «Мы идем вполне правильно: от простого к сложному, как шли все народы» [7, 49]. По свидетельству Б.И.Зейдмана, «С течением времени Уз.Гаджибеков совершенствуется как композитор. В «Лейли и Меджнун» много изменилось по сравнению с вариантом 1908 года, больше стало записанных и гармонизованных мелодий» (6, 153).

В вертикальном параметре Антракт строится на постоянной вариантности инварианта фактурной ячейки, в которой можно выделить следующие функции голосов:

1) главный голос – рельеф мугамно-импровизационного типа с его краткими триольными ладово-кадансными фигурами, связанными с «лейтмотивом восставшего народа». Отмечается «пронизанность» ими в целом всей музыкальной ткани Антракта (сквозное симфоническое развитие через рельеф фактуры);

2) побочные голоса – ритмически фигурированный органнй пункт;

3) побочные голоса – дублированный выдержанный органнй пункт (педадь)⁵.

Подобная фактурная ячейка (модель, сегмент) близка жанровым моделям мугама: импровизационный рельеф, ладовый устой и ритмический пласт ударного инструмента. Как и в мугаме, она в процессе развития сохраняется в качестве инварианта, вариантно изменяясь при неустойчивом составе голосов и их **функциональной переменности и оркестровой вариантности**. Тем самым в звуковой ткани создается идущая от глубинной мобильности ансамблевого исполнения мугамной импровизации глубинно-мобильная переменность – **диагональный ракурс**.

В композиционном плане Антракт обнаруживает один из типов периодической фактурной переменности, проявляющейся «в функциональных метаморфозах всего фактурного комплекса – этот тип фактурной переменности определяется особенностями музыкальной драматургии» [8,18]. В данном случае переменность связана с драматургией сонатной формы Антракта.

Полиморфизм, объемный склад временами переходит в однокоординатное изложение у струнных – октавно дублированное одноголосие (перед ц.4), а в дальнейших аналогичных фактурных эпизодах (перед ц.9; ц.18) с гармонической опорой на сильные доли такта. Такие смены фактурного изложения (переменность) в экспозиции Антракта становятся связками-водоразделами основных тем экспозиции и в дальнейшем, в связи с симфонической активизацией, уже не возвращаются. В кульминации-репризе возникает регистровая переменность – повышение с последующим постепенным спадом к хору «Ченлибель».

Роль фактуры Антракта в 3-ем акте оперы значительна. Она, наряду с другими его сторонами (образно-эмоциональной, драматургической, ладотональной), подготавливает и непосредственно перерастает, выливается в значительно более сложную фактурную ткань хора «Ченлибель», где в свои права вступает уже имитационный полифонический склад в виде фугато. При этом до конца фугато в оркестре сохраняются лейтмотивные триольные ладово-кадансные фигуры Антракта. Если в Антракте диагональ, глубинно-мобильная переменность создавались **оркестровой вариантностью** голосов, то в «Ченлибель» они обуславливаются уже в основном **полифоническим развитием – имитацией**. Симфонизм проявляется и в сохранении в хоре «Ченлибель» связок-водоразделов – однолинейной фактуры между некоторыми основными вступлениями хоровых голосов.

В целом в эволюции фактуры в творчестве Гаджибейли (как во многом и в творчестве отечественных композиторов) этого исторического периода можно выявить некую общую направленность - путь, идущий от простых фактурных форм к более сложным конфигурациям: от небольших разнотемных подголосков к мотивным имитационным повторам, от одноголосных органнй пунктов, бурдонов к их интервальным и далее аккордовым дублировкам, от несложной гомофонии с «налетом» полиморфности к первым имитационным формам. А главное - ко все большему раскрытию глубины и диагонального параметра музыкальной ткани.

5 О подобных педальях Э.Абасова пишет: «Широко пользовался Гаджибеков выдержанными педальными звуками, подчеркивающими ладово-интонационные опоры. Это нередко приводило к двум тоникам – мелодической (т.е. определяющей национальный лад) и гармонической (т.е. определяющей мажоро-минорную тональность). Таким образом ... возникал элемент полиладовости в будущем широко развитый в творчестве азербайджанских композиторов» [1,189-190.]. К этому необходимо добавить важный вывод И.В.Абезгауз: «Из четырех мелодических опор, которые вырисовываются в «рассеянном» мелосе вступления, только звук *g* не приобретает в дальнейшем тоникальности. Остальные три звука - *fis*, *h* и *e* складываются в характернейшую систему двух кварт, определяющую тональное развитие всего Антракта» [2,166].

Опера «Кероглу», как уже говорилось выше, - не только результат эволюции фактурного письма самого Гаджибейли, но в значительной мере и подытоживание развития фактурного стиля в азербайджанской профессиональной музыке за тридцатилетний период. В индивидуальном стиле композитора, в том числе и фактурном, сложно переплелись общие стилевые приметы этого исторического периода. Гаджибековский стиль вобрал в себя признаки окружающей и действующей на композитора музыкально-стилевой среды – национальной, общей (советской), жанровой, был ориентирован на нее. В целом же названный *период ознаменован выработкой в отечественной профессиональной музыке национального исторического стиля, одним из значимых компонентов которого выступает фактура.*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Баку: Элм, 1985. 199 с.
2. Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М: «Советский композитор», 1987. 232с
3. Байрамалибейли Н. К вопросу о национальной специфике в фактуре оперы «Лейли и Меджнун» Узеира Гаджибейли. // журнал «Музыка и время» №12, 2020. С.24-28).
4. Байрамалибейли Н. Звуковая ткань ансамблевой импровизации дастгяха. //«Müasir musiqişünaslığın actual məsələləri». Elmi məqalələr və materiallar toplusu. Bur.I. Bakı: Elm və təhsil, 2017. – S.234-238.
5. Гаджибеков У. О музыкальном искусстве Азербайджана. //Статьи. Баку: Азербайджанское государственное издательство, 1966. С.38-44.
6. Зейдман Б.И. Опера и балет в Азербайджане. // Азербайджанская музыка. Статьи. М: Музгиз. 1961. С. 376.
7. Исмаилова Г. Муслим Магомаев. Баку: Азернешр, 1975. 124 с.
8. Красникова Т.Н. Фактура в музыке XX века. Автореф. дисс...доктора искусствоведения. М., 2010. 33 с.

Резюме

Статья посвящена вопросу эволюции фактуры в творчестве Узеира Гаджибейли в период от создания «Лейли и Меджнун» до «Кероглу». Для представления более четкой картины указанной эволюции автор, опираясь на сравнительно-исторический метод исследования, вкратце сопоставляет ее исходный («Лейли и Меджнун») и завершающий («Кероглу») этапы. В самых общих чертах обобщаются особенности фактурного языка неимпровизационных номеров мугамных опер как исходных образцов создания в национальной музыке фактурного письма.

Опера «Кероглу» - не только результат эволюции фактурного письма самого Гаджибейли, но в значительной мере и подытоживание развития фактурного стиля в национальной профессиональной музыке за тридцатилетний период. В качестве анализа выделен Антракт к 3 д. оперы как пример одного из наиболее ярких проявлений в гаджибековском творчестве симфонизма в сопряжении с мугамностью и сонатностью. В заключении статьи автор выявляет основную направленность эволюции фактурного языка в творчестве Гаджибейли, выразившуюся в тенденции ко все большему раскрытию глубинного и диагонального параметров музыкальной ткани. В целом же весь период ознаменован выработкой в отечественной профессиональной музыке национального исторического стиля, одним из значимых компонентов которого выступает фактура.

Ключевые слова: У.Гаджибейли, азербайджанская профессиональная музыка, «Лейли и Меджнун», «Кероглу», фактура, стиль, эволюция.

BAYRAMƏLİBƏYLİ Nərimnə

U. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

“LEYLİ VƏ MƏCNUN”DAN “KOROĞLU”YA: ÜZEYİR HACIBƏYLİ YARADICILIĞINDA FAKTURA TƏKAMÜLÜ MƏSƏLƏSİNƏ

Xülasə

Məqalə “Leyli və Məcnun”un yaradıcılığından “Koroğlu”ya qədər olan dövrdə Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında faktura təkamülü məsələsinə həsr edilmişdir. Müəllif bu təkamülün daha aydın mənzərəsini təqdim etmək üçün müqayisəli tarixi tədqiqat metoduna əsaslanaraq onun ilkin (“Leyli və Məcnun”) və son (“Koroğlu”) mərhələlərini qısaca müqayisə edir. Milli musiqidə fakturalı yazının yaradılmasının ilkin nümunələri kimi muğam operalarının improvizasiya olunmayan nömrələrinin faktura dilinin xüsusiyyətləri ən ümumi şəkildə ümumiləşdirilir.

“Koroğlu” operası təkcə Hacıbəylinin özünün fakturalı yazının inkişafının nəticəsi deyil, həm də otuz illik inkişaf dövründə milli peşəkar musiqidəki faktura üslubunu xeyli dərəcədə yekunlaşdırır. Tekstur təhlili olaraq, operanın 3-cü pərdəsinə fasilə Hacıbəyin muğam və sonata ilə birləşən simfonizm fakturasının ən parlaq təzahürlərindən birinin nümunəsi kimi vurğulanır. Məqalənin yekununda müəllif Hacıbəyli yaradıcılığında tekstura dilinin təkamülünün əsas istiqamətini, musiqi parçasının dərin və diaqonal parametrlərinin gətirdikə daha çox açıqlanması tendensiyası ilə ifadə edir. Ümumiyyətlə, bütün dövr yerli peşəkar musiqidə milli tarixi üslubun inkişafı ilə əlamətdardır ki, onun mühüm komponentlərindən biri faktura.

Açar sözlər: Ü.Hacıbəyli, Azərbaycan professional musiqisi, “Leyli və Məcnun”, “Koroğlu”, faktura, üslub, təkamül.

BAYRAMALIBEYLI Narmina

Baku Music Academy named after U.Hajibeyli Candidate of Art,
Leading Researcher of the Research laboratory

FROM "LEYLI AND MAJNUN" TO "KOROGHLU": ON THE EVOLUTION OF TEXTURE IN THE WORKS OF UZEYIR HAJIBEYLI

Summary

The article is devoted to the evolution of texture in the works of Uzeyir Hajibeyli in the period from the creation of "Leyli and Majnun" to "Koroghlu". In order to present a clearer picture of this evolution, the author, relying on the comparative-historical method of research, briefly compares its initial ("Leyli and Majnun") and final ("Koroghlu") stages. In the most general terms, the features of the textural language of non-improvisational numbers of mugham operas are summarized as initial examples of the creation of textural writing in national music.

The opera "Koroğlu" is not only the result of the development of the textural writing of Hajibeyli himself, but also to a large extent a summary of the textural style in national professional music over a thirty-year period. The analysis highlights the Intermission to the 3rd act of the opera as an example of one of the most striking manifestations of symphonic texture in Hajibeyov's work, combined with mugham and sonata. In conclusion of the article, the author identifies the main direction of the evolution of the textural language in the work of Hajibeyli, expressed in the tendency towards an ever greater disclosure of the deep and diagonal parameters of the musical fabric. In general, the entire period was marked by the development of a national historical style in domestic professional music, one of the significant components of which is texture.

Key words: U. Hajibeyli, Azerbaijani professional music, “Leyli and Majnun”, “Koroghlu”, texture, style, evolution.

БАХШИЕВА АЙТЕН

*Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибейли,
заместитель директора по научно-методической работе,
Специальной музыкальной школы-студии,
доктор философии по искусствоведению*

ВЛИЯНИЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ НА ТВОРЧЕСТВО АРИФА МЕЛИКОВА

*Посвящается 140-летию великого классика азербайджанской музыки – Узеира Гаджибейли
и памяти выдающегося композитора Арифа Меликова*

*Азербайджанский народ должен быть счастлив,
потому что у него есть такие талантливые люди,
которые вложили большой вклад в развитие
культуры и искусства Азербайджана.
Ариф Меликов*

Творческое наследие Арифа Меликова:

синтез традиций, новаторство и философия музыки

Творчество Арифа Меликова – это яркий и многогранный феномен в истории азербайджанской и мировой музыки. Его произведения представляют собой сложное переплетение множества музыкальных образов, эмоциональных оттенков и философских концепций. Ариф

Меликов не только продолжил традиции азербайджанской классической музыки, но и значительно расширил её рамки, привнес в неё новаторские элементы, что позволяет рассматривать его творчество как своеобразное слияние Востока и Запада. В его музыке можно наблюдать стремление к синтезу традиций народной и академической музыки, что является важной частью не только азербайджанской музыкальной культуры, но и современного мирового музыкального искусства в целом.

Одним из важнейших аспектов, который лежит в основе творческого становления Меликова, является влияние великого Узеира Гаджибейли – основоположника азербайджанской композиторской школы. У.Гаджибейли сыграл ключевую роль в формировании национальной музыкальной идентичности, и его идеи о синтезе народных и классических музыкальных традиций стали основой для дальнейших исследований и композиторской деятельности его последователей, в том числе и Арифа Меликова. Гаджибейли заложил фундамент, на котором строились новые подходы в музыке, и Меликов стал одним из тех, кто продолжил и развил этот путь, при этом привнося элементы современного музыкального языка.

У.Гаджибейли осознанно и методично исследовал возможности синтеза азербайджанской народной музыки с достижениями западной музыкальной традиции. В своем творчестве Гаджибейли использовал элементы мугама и фольклорной музыки, соединяя их с симфоническими и оперными формами европейской музыки, что позволило ему создать уникальные произведения, не имевшие аналогов в музыкальной культуре того времени. Ариф Меликов, в свою очередь, продолжил этот процесс, но на более высоком уровне синтеза, углубив взаимодействие народной музыки с современными тенденциями мировой классической традиции, соединяя национальные традиции с композиторским мышлением своего времени.

С первых лет своего творческого пути Меликов проявлял глубокое уважение к наследию Узеир бека. В своей музыке он не только использовал элементы мугама, но и развивал их в контексте симфонической формы, что является ярким примером художественного продолжения идей великого композитора. Как отмечал сам Меликов, музыка Гаджибейли была важным элементом его воспитания, и любовь к этой музыке сопровождала его всю жизнь. У.Гаджибейли оставил огромное наследие, включая создание азербайджанской оперы, разработку научных основ музыкальной теории, а также организацию первых оркестров народных инструментов и многоголосных хоров, что в дальнейшем оказало значительное влияние на развитие музыкального образования в Азербайджане.

С большой любовью и признательностью Меликов отзывается об У.Гаджибейли: «Музыка Гаджибекова... Какой азербайджанец с самой колыбели не слушал и не полюбил его чарующую музыку! И любовь к этой музыке растёт у нас с каждым днем все больше и больше. В моей семье ее пели все. ...Грандиозна роль Гаджибейли в становлении современной профессиональной азербайджанской музыки. Пользуясь огромной популярностью и всеобщим признанием, он оставался скромным, чутким, внимательным человеком... Судьба каждого человека волновала его. Каждому, кто знал его, он отдал частицу своего тепла, так много отпущенного ему самой природой. И сегодня, когда мы еще и еще раз говорим о замечательных делах, гениальной музыке, о том, что ее знают, любят, мы просто повторяем азбучные истины. Музыку Гаджибейли любят далеко за пределами нашей республики. И наша миссия – приобщать к музыке Гаджибейли еще многих людей, не знающих её. И каждый новый человек, полюбивший У.Гаджибейли, обязательно полюбит и тот народ, сыном которого он является». [10] Арифа Меликова с полным основанием можно считать творческим продолжателем художественных и эстетических принципов У.Гаджибейли.

Как известно, многогранная творческая деятельность У.Гаджибейли сыграла решающую роль во всех областях музыкальной культуры Азербайджана. «С самого начала своей деятельности У.Гаджибейли был глубоко убежден, что единственно правильным путем развития новой азербайджанской музыки может стать лишь синтез национальных музыкальных традиций с прогрессивными течениями европейской музыки. И неслучайно, что творчество композитора является как бы историей постепенного и целенаправленного движения к этой цели». [11, 6]

Путь У.Гаджибейли вел от использования подлинных мугамов к их широкой и органичной разработке на основе классических достижений его композиторского творчества, от одно-

голосной мелодии «дирекциона» («Лейли и Меджнун») к многоголосной партитуре («Кероглы»), от робкого соединения скрипок с тарами – к зрелому оркестровому мышлению.

Ариф Меликов продолжил разработку синтеза западной симфонической традиции с элементами азербайджанского музыкального фольклора, в частности с мугамом. Одним из ярких примеров такого синтеза является Четвертая симфония композитора, в которой мугамные интонации органично вплетаются в структуру классической симфонии. В этой симфонии Меликов использует полифоническое развитие, что отражает его стремление синтезировать элементы западной полифонии и восточной монодической традиции.

Одной из центральных тем творчества Меликова – мугам стал для композитора не просто элементом народной музыки, но философской и музыкальной системой, через призму которой он раскрывает свои глубокие размышления о человеке, мире и природе. Мугам, как форма музыкального произведения, представляет собой процесс развития и кульминации, а его импровизационный характер дает композитору возможность для свободного и динамичного выражения своих музыкальных идей. В творчестве Меликова мугам становится не только музыкальной основой, но и философским инструментом для осмысления жизни.

Особое внимание в музыке Меликова заслуживает использование мугамных интонаций в рамках симфонических и балетных произведений, что является инновацией в контексте симфонического мугамного сочинения. В той же Четвертой симфонии Меликов использует речитативные интонации скрипок, которые напоминают звучание кеманчи, что является явным заимствованием элементов мугама, но при этом они органично вливаются в структуру западной симфонии. Если в шестичастной Второй симфонии современные художественно-стилистические средства (серия, сонористика, алеаторика) соединяются с различными национальными истоками, то в одночастной Четвертой симфонии наиболее ярко видна опора на стиливые черты мугама. Здесь не только используются мугамные интонации, но и сама концепция, раскрывающая философско-лирическую образность симфонии, связана с мугамом. И в композиционном отношении симфония обнаруживает связи с мугамом: в ней используется контрастно-составная форма, как в мугаме. Этот синтез позволяет Меликову создавать музыкальные образы, которые одновременно погружают слушателя в культурное наследие Азербайджана и дают возможность для восприятия музыки через призму глобальных философских и культурных понятий.

От Второй симфонии через Четвертую идут прямые нити к Шестой. В отличие от предыдущих, Шестая симфония имеет программный замысел – «Контрасты», раскрывает образы добра и зла, то есть контрасты в музыке отражают контрасты в реальной жизни. Заключительная музыкально-интонационная сфера Шестой симфонии отталкивается от мугама «Хумаюн» (используется тема из балета «Легенда о любви» в ладе «Хумаюн»). Таким образом, А.Меликов является новатором в области органичного сочетания, взаимодействия и взаимопроникновения мугамных и классических принципов развития.

Одной из особенностей восточного музыкального мышления является импровизационная составляющая, которая играет важную роль в музицировании мугама. В музыке Меликова импровизация приобретает особое значение, она становится не только элементом исполнения, но и важным инструментом для осмысления музыкального материала (здесь, наряду с Четвертой симфонией, можно привести в пример и Скрипичную сонату соло, основанную на ладовой основе «Шур» и развивающуюся импровизационно). В отличие от западной классической музыки, где композитор задает строгие рамки формы и содержания, импровизационная суть мугама дает свободу для творческой фантазии, что позволяет музыке при каждом исполнении звучать по-новому. Это привносит в произведения Меликова элементы динамичного развития и непредсказуемости, делая их особенно привлекательными для восприятия слушателя.

Национальное начало ощущается во всех произведениях Меликова. Творчество Арифа Меликова невозможно понять без учета его философской позиции. В одной из своих бесед с автором статьи композитор отметил: *«Един Аллах и все обращено к Нему, и музыка – одно из средств разговора или общения с Ним»*. Это высказывание отражает глубокую духовность и философский подход, который пронизывает все произведения композитора. Музыка для Меликова – это не просто искусство, но и форма связи с высшими силами, с миром, с природой, с чело-

веческими чувствами. Этот философский подход находит отражение в музыке, где каждый аккорд, каждая интонация несет в себе не только эстетическое, но и глубокое смысловое содержание.

Таким образом, творчество Арифа Меликова представляет собой уникальный синтез национальных и европейских музыкальных традиций. Он стал не только продолжателем, но и новатором в музыкальной культуре Азербайджана, привнеся в неё элементы современного симфонического языка, сохраняющего при этом связь с народной традицией. Музыка А.Меликова, как и его философские размышления, свидетельствует о глубоком уважении к своему культурному наследию и стремлении к гармонии между традицией и современностью. Творческое наследие Меликова, отличающееся глубиной и многогранностью образного содержания, по сей день продолжает оказывать влияние на музыкальное искусство и является важной вехой в истории азербайджанской музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Baxşıyeva-İbrahimova A. Arif Məlikov – tarix və müasirlik. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2020, 312 s.
2. Baxşıyeva-İbrahimova A. Yaradıcı uğurlarla dolu həyat. Arif Məlikov – tarix və müasirlik. // «Musiqi dünyası» jurnalı. 3 (56), 2013, s. 47 – 48.
3. Ələkbərova N. Arif Məlikov. Bakı, Şur, 1993, 32 s.
4. Абасова Э. и Карагичева Л. Слово о Кара Караеве. Сб. статей. Б., Язычы, 1988, с.22
5. Алекперова Н. Ариф Меликов. Б., Ишыг, 1988, с. 159
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., Музыка, 1971, с. 238
7. Бахшиева-Ибрагимова А. Ариф Меликов – как яркая личность современности. Интернет журнал «Гармония», 2010, 4 мая
8. Бахшиева-Ибрагимова А. Роль Узеира Гаджибейли в творчестве Арифа Меликова. «Консерватория», “Milli konservatoriya”. № 4, 2011
9. Буклет об Ариф Меликове Баку, тип.изд. «Коммунист», 1985
10. Меликов А.Д. Бессмертие. - Газ «Вышка», Б., 1975, 13 ноября
11. Оркестровая стилистика в произведениях азербайджанских композиторов. Сб. статей. Б., 1987

Резюме

Творчество Арифа Меликова представляет собой выдающееся явление в истории азербайджанской и мировой музыки. Композитор стал продолжателем идей своего духовного наставника Узеира Гаджибейли, углубив синтез народных традиций (в частности, мугама) с достижениями западной симфонической музыки.

А.Меликов не просто заимствовал элементы фольклора, но трансформировал их в оригинальную художественную систему. В своих произведениях он стремился выразить глубокие размышления о человеке, мире и духовности, используя элементы импровизации, полифонии и контрастной драматургии. Его музыку отличает богатая звуковая палитра, органичное соединение восточной и западной музыкальных культур и философская насыщенность. Симфонии, балеты и другие крупные формы в творчестве А.Меликова раскрывают образы добра и зла, духовной борьбы, любви и судьбы, что делает его музыкальное наследие значимым вкладом в современную музыкальную культуру Азербайджана.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Ариф Меликов, синтез Востока и Запада, мугам, национальные интонации, импровизация, современное композиторское мышление.

BAXŞIYEVA Aytən

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
İxtisas musiqi məktəb-studiyasının
elmi-metodiki işlər üzrə direktor müavini,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ARIF MƏLİKOVUN YARADICILIĞINA TƏSİRİ

Xülasə

Dahi Azərbaycan musiqisinin klassiki Üzeyir Hacıbəylinin 140 illiyinə və görkəmli bəstəkar Arif Məlikovun xatirəsinə həsr olunur

Arif Məlikovun yaradıcılığı Azərbaycanın və dünya musiqisinin tarixinə daxil olan müstəsna fenomeni təşkil edir. Bəstəkar öz məənəvi müəllimi Üzeyir Hacıbəyliyin ideyalarını davam etdirərək, xalq ənənələrinin (xüsusilə muğamın) və Qərb simfonik musiqisinin nailiyyətlərinin sintezini dərinləşdirdi.

A.Məlikiov xalq musiqisi elementlərini mənimsəyərək, onları orijinal bədii sistemyə çevirdi. O, öz əsərlərində insan, dünya və mənəviyyat haqqında dərin düşüncələrini ifadə etməyə çalışdı, improvisasiya, polifoniya və təzadlı dramaturgiyadan istifadə etdi. Onun musiqisi zəngin səs palitrası, Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin təbii şəkildə birləşməsi və fəlsəfi zənginliyi ilə seçilir. A.Məlikovun simfoniyları, baletləri və digər iri həcmli əsərləri xeyir və şər, mənəvi mübarizə, sevgi və tale kimi mövzuları işıqlandıraraq, bəstəkarın musiqi irsini müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə əhəmiyyətli bir töhfə olaraq təqdim edir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, Arif Məlikiov, Şərq və Qərbin sintezi, muğam, milli intonasiyalar, improvisasiya, müasir bəstəkarlıq təfəkkürü.

BAKHSHIYEVA Aytan

Deputy Director for Scientific and Methodological Affairs
of the Specialized Music School-Studio
of the Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli,
PhD in Art History

THE INFLUENCE OF UZEYIR HAJIBEYLI ON THE WORK OF ARIF MALIKOV

Summary

*Dedicated to the 140th anniversary of the great classic of Azerbaijani music
Uzeyir Hajibeyli and in memory of the outstanding composer Arif Malikov*

The creative legacy of Arif Malikov represents an exceptional phenomenon in the history of Azerbaijani and world music. As a follower of his spiritual mentor Uzeyir Hajibeyli, the composer deepened the synthesis of national traditions-particularly mugham – with the achievements of Western symphonic music.

By internalizing elements of folk music, A. Malikov transformed them into an original artistic system. In his works, he strove to express deep reflections on humanity, the world, and spirituality, employing improvisation, polyphony, and contrasting dramaturgy. His music is distinguished by a rich sound palette, the organic fusion of Eastern and Western musical cultures, and philosophical depth.

Malikov's symphonies, ballets, and other large-scale works illuminate themes such as good and evil, spiritual struggle, love, and fate, presenting his musical heritage as a significant contribution to contemporary Azerbaijani musical culture.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, Arif Malikov, synthesis of East and West, mugham, folk intonations, improvisation, contemporary compositional thinking.

CAVADOVA TOFIYƏ

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın

"Fortepiano, orqan, klavesin" kafedrasının dosenti

ÜZEYİR HACIBƏYLİ BƏSTƏKARLIQ MƏKTƏBİNİN MÜASİR DAVAMÇILARININ YARADICILIĞINDA FORTEPIANO MUSIQISI

Üzeyir Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasının 1908-ci ildə premyerası ilə peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin yaranmasının bünövrəsi qoyulan gündən dövrümüzə qədər, bir neçə nəsil bəstəkarlar zəngin irsin ənənələrini davam etdirərək, yeni-yeni uğurlara imza atır və Azərbaycan musiqisini dünya səhnələrində tanıdaraq sevdirmişlər. Üzeyir Hacıbəylinin davamçıları dedikdə, hər bir kəsin fikrində əlbətdə ki, Q.Qarayev, F.Əmirov, S.Hacıbəyov, C.Hacıyev, S.Ələsgərov, T.Quliyev, A.Məlikov, V.Adıgözəlov, X.Mirzəzadə və digər görkəmli şəxsiyyətlər canlanır. Danılmazdır ki, bu dövr Azərbaycan musiqi tarixi və incəsənətinə yeni ruh, bədii dəyişiklər, əsl yaradıcılıq fərdiliyi bəxş edən, milli şüuru dirçəldən intibah dövrü hesab olunur. Lakin razılaşmaq lazımdır ki, Üzeyir bəyin davamçıları və məsləkdəşləri olan Q.Qarayev, C.Hacıyev, S.Ələsgərov, S.Hacıbəyov daha sonralar A.Məlikov, X.Mirzəzadə kimi peşəkar bəstəkar-pedaqoqlar da, bünövrəsi qoyulmuş ənənələri davam etdirərək yeni nəsil gənc, istedadlı və iddialı bəstəkarlar ordusu yetişdirmişlər. Qeyd olunan tarixi dövərdə yaradıcılığa başlayan yeni nəsil bəstəkarları sözün əsil mənasında, yaradıcılıq baxımından xoşbəxt adlandırmaq olar. Onlar ənənələr üzərində yeni müasir musiqimizin yaranmasını və təbliğini öz üzərlərinə götürmüşlər.

Müasir dövr bəstəkarları öz qarşılarına qoyduqları mürəkkəb, konseptual təmayüllərin meydana çıxması, musiqi əsərlərində yeni yazı texnikasının əmələ gəlməsinə səbəb olmuşlar. Bu xüsusiyyət

eyni zamanda dünya çapında XX-XXI əsr tələblərinin həll olunması və istifadəsinə bir növ təkan verir. XX-XXI əsr professional Azərbaycan musiqisi özünün “müasirlik” təmayülü ilə bir çox bəstəkarların yaradıcılığına sirayət etmişdir. Müşahidə etdiyimiz bəstəkar yaradıcılığında neoklassik və neofolklor cərəyanlar, yeni yazı və üslub xüsusiyyətləri əsərlərdə rəngarəng istiqamətlərdə işıqlandırılaraq qələmə alınır ki, bu da dövr və hazırkı bəstəkarlıq mühitini yaradır.

Çağdaş dövrdə Azərbaycan musiqisi inkişaf mərhələsində keyfiyyətə tam yeni bir istiqamətə yönəlmişdir. Məlum dəyişikliklər musiqi sənətində yenilənmənin labüdlüyünü, milli musiqi üslubunun yeni estetik ölçülərə və XX əsrin ikinci yarısında formalaşan qlobal musiqi düşüncə tərzinə uyğunlaşdırılmasının zəruriliyini ortaya qoyur. Yeni yazı, fakturada müasir texniki imkanları və müasir musiqi dilinin ifadə vasitələrini mənimsəmiş gənc bəstəkarların müəyyən qismi, istər daxili estetik hissiyyatın təsiri ilə, istərsə də məqsədyönlü yaradıcılıq niyyəti nəticəsində, xalqın şifahi ənənəli musiqi irsinin üslub xüsusiyyətlərini mənimsəyərək onları müasir kompozisiya sistemlərinə integrasiya etməyə çalışırlar. Üzeyir Hacıbəyli ənənəsi müasir bəstəkar yaradıcılığında müxtəlif janrlarda parlaq şəkildə əks olunaraq, eyni zamanda da, zamanın tələblərinə cavab verən, yeni baxışlı əsərlərin yaranmasına zəmin yaradır. Yaradıcılıqlarına daxil olan lokonik və ya iri həcmli əsərlərdə klassik bəstəkarlıq yazı üslubu müasirlik zəminində mövcud çoxsaylı təmayüllər ilə birləşərək musiqi xəzinəmizi zənginləşdirir.

Azərbaycan bəstəkarlarının hər bir nəslinin nümayəndəsi fortepiano musiqisi sahəsində öz yaradıcılıq qüvvələrini sınımış və dəyərli musiqi əsərləri yaratmışlar. Hazırda, fortepiano musiqisi sahəsində ənənə ilə müasirliyin sintez olunaraq yeni təfsirdə təqdim olunduğu bir zamanda milli bəstəkar yaradıcılığında maraqlı xüsusiyyətlər və yanaşmalar tədbiq edilir. XXI əsrin üçüncü onilliyinin sonuna yaxınlaşdığımız bir dövrdə fortepiano sənətində iki fərqli musiqi sisteminin sintezinə olan maraq nəzərəcarpacaq dərəcədə artmışdır. Belə ki, milli fortepiano musiqisi, həm qlobal musiqi mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsi, həm də Azərbaycan milli musiqi irsinin özünəməxsus və əhəmiyyətli ifadə forması kimi diqqət mərkəzində dayanır. Bu sintez, musiqi yaradıcılığında milli ünsürlərin universal musiqi dili ilə vəhdət təşkil etməsi baxımından yeni bədii-estetik meyillərin formalaşmasına zəmin yaradır. Üzeyir Hacıbəyli bəstəkarlıq məktəbinin müasir davamçılarının yaradıcılığında fortepiano musiqisindən danışarkən, ilk növbədə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, UNESCO-nun “Sülh artisti”, ”Şöhrət” və “Şərəf” ordenli, professor Firəngiz Əlizadənin qələmə aldığı nümunələrə nəzər yetirək. Qara Qarayev bəstəkarlıq məktəbinin yetirməsi olan Firəngiz Əlizadə müxtəlif janrlarda olduğu kimi fortepiano musiqisi sahəsində də incilər qələmə almışdır. Bəstəkarın “Prelüd”, Alban Berqin xatirəsinə ithaf etdiyi Sonata № 1, "Music for Piano", Sonata №2, "Landscape" ("Mənzərə") və s. kimi əsərləri özündə Şərq-Qərb mədəniyyətini birləşdirərək yeni model fortepiano nümunələrini əks etdirir. F.Əlizadənin fortepiano əsərlərinin hər biri vətənimizdən çox-çox uzaqlarda ABŞ, Fransa, Almaniya kimi ölkələrin ən nüfuzlu konsert səhnələrində səslənərək, sənətkarın timsalında Azərbaycan musiqisini təbliğ edir.

“Yeni üslub və təmayüllərin, kompozisiya metodlarının daha geniş bir dairəsi F.Əlizadənin sonatalarında görünür. Dodekafon texnikasında yazılan bu əsərlərin lad-məqam sistemi xalq musiqisindən nə qədər uzaq da olsa, burada muğamın təsiri çox aydın duyulur. Tematizmin inkişaf üsulu, sintaksis, hər hissənin bir rüşeymdən inkişafı, variantşəkilli dəyişməyə uğraması muğam melosunun təşəkkülü üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlərdir. Sonata forması cərəivəsində bəstəkar muğamın “fəaliyyət” və “meditasiya” “müxalifətini” uğurla reallaşdırmışdır.

“Music for piano” əsərində isə, bəstəkar musiqi alətini preparasiya edərək, müxtəlif tembrlərin vəhdəti ilə Şərq musiqisi üçün səciyyəvi səslənməni və ümumiyyətlə, mədəniyyətlərin sintezini əldə edir. Öz quruluşuna görə “Music for piano” əsəri muğam-dəsgahının şöbəsinə xatırladır və burada XX əsrdə Qərbi Avropa musiqisində geniş yayılan aleatorika prinsipi, şifahi ənənəli professional musiqi olan muğamda ifaçı-yaradıcı prinsipi ilə uzlaşır. Yəni, F.Əlizadə bir əsər daxilində Şərq və Qərb mədəniyyətlərini yalnız tembr baxımından birləşdirmir, o, həm də XX əsr Qərb musiqisi üçün səciyyəvi olan aleatorikanın Şərq ifaçılıq üslubu ilə həmahəng nöqtələrini axtarıb tapır. Bəstəkar aleatorika prinsipindən istifadə edərək, musiqiçiyə kompozisiyanın dramaturji inkişafını istədiyi kimi, fərdi şəkildə qurmasına imkan yaradır. Bu zaman ilkin obrazlar çox az şəkildə dəyişir, bu da muğamdan gələn ənənələrlə bağlılıqdan irəli gəlir.” [6, s.19].

Qara Qarayev bəstəkarlıq məktəbinin digər nümayəndəsi, musiqimizin keşiyində duran, dünən ilə bugünümüzü öz yaradıcılığında əks etdirən, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nüma-

yəndələrindən biri – özünəməxsus yaradıcılıq üslubu, yüksək sənətkarlıq səviyyəsi və çoxşaxəli fəaliyyəti ilə seçilən müasir bəstəkarımız Azər Dadaşovdur. O, Humay mükafatına layiq görülmüş, “Xalq artisti” fəxri adına və professor elmi dərəcəsinə sahib olmaqla yanaşı, həm də uzun illər pedaqoji və ictimai sahələrdə fəal iştirak etmiş nüfuzlu şəxsiyyət kimi tanınır. Onun musiqi irsi Azərbaycan bəstəkarlıq sənətində milli və müasir ünsürlərin harmonik sintezini əks etdirir.

Kamera-instrumental musiqi janrlarına müntəzəm müraciət edən bəstəkar fortepiano musiqisi sahəsində də öz üslubunu dolğunluqla reallaşıdırabilmişdir. Bu əsərlərdə müasir fortepiano musiqisinin əsas xüsusiyyətləri bəstəkarın sərbəst ruhlu, zəngin və milli səciyyəli musiqi dili ilə üzvi surətdə qovuşmuşdur. Bu səbəbdəndir ki, A.Dadaşovun fortepiano əsərləri ifaçılıq praktikasında və tədris repertuarında geniş istifadə olunur. Bəstəkarın müxtəlif illərdə qələmə aldığı bir neçə pyes silsiləsi – “6 prelüd”, “6 miniatür”, “Pastorallar” (6 kədərli pyes), “Çiçək üçün” 7 miniatür, “On Azərbaycan rəqsi”, “Üç badam, bir qoz” süitəsi, “Atmacalar” adlı 6 konsert pyesi, “Fəza təranəsi” və “Aliluya” adlanan kompozisiyalar, dörd sonatina, “Prelüdlər, fuqa, postlüdlər” adlı polifonik triptix bu əsərlər sırasındadır. Məzmun, obraz, mövzu anlayışları bəstəkarın fortepiano musiqisində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. A.Dadaşovun fortepiano musiqisində müxtəlif yaradıcılıq illərində qələmə aldığı fərqli janr və forma daxilində, xüsusilə müasir yazı üslubu çərçivəsində klassik ənənələrin qərarlaşdığı əsərlərə rast gəlmək olduqca səciyyəvi haldır. Bu əsərlər olduqca rəngarəng obra-ideya dairəsi ilə bağlıdır. Azər Dadaşovun yaradıcılığında insan və ali qüvvə münasibətlərinin bədii təcəssümü, mənəvi-psixoloji aləmin müxtəlif emosional vəziyyətlərdə ifadəsi xüsusi yer tutur. Onun musiqi əsərləri yalnız emosional zənginlik baxımından deyil, həm də konkret üslub və janr xüsusiyyətlərini daşıyan mükəmməl bədii formalar kimi diqqət çəkir. Bəstəkarın fortepiano üçün yazdığı əsərlər müasir Azərbaycan pianoçuluq məktəbinin formalaşmasında və inkişafında mühüm rol oynamış, bu sahənin zəngin irsində özünəməxsus və dəyərli səhifələrdən birinə çevrilmişdir.

“Bəstəkarın yaradıcılığının əhəmiyyətli hissəsini təşkil edən fortepiano əsərləri çağdaş dövrümüzə Azərbaycan klassik musiqi incəsənətinin parlaq səhifəsini təşkil edir. Bəstəkarın fortepiano musiqisi bu sənətin həm bəstəkar yaradıcılığı, həm də ifaçılıq mədəniyyəti kontekstində inkişafının yeni mərhələsini və müasir təmayüllərini özündə əks etdirir.” [4, s.24].

Fortepiano yaradıcılığına nəzər salmaq istədiyimiz digər bir bəstəkar Elnarə Dadaşovadır. Çağdaş Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin parlaq nümayəndəsi, müasir yazı üslubu ilə xarici ictimaiyyət arasında diqqət qazanan və geniş tanınan, öz yaradıcılığı ilə milli musiqimizin inkişafında müəyyən yenilikçi ideyaları təcəssüm etdirən Xalq artisti, professor Elnarə Dadaşova, görkəmli bəstəkar Q.Qarayevin yetirməsidir.

İ.Aslanova “Elnarə Dadaşovanın kamera-instrumental yaradıcılığı milli ənənələr kontekstində” namizədlik dissertasiyasında bildirmiş ki, *“Müasir tendensiyalar ilk növbədə bəstəkarın yaradıcılığının neofolklor istiqaməti ilə bağlıdır. Azərbaycan musiqisində bu üslub cərəyanının ən görkəmli nümayəndələrindən biri də E.Dadaşovadır”* [1, s.5].

Bəstəkarın fortepiano yaradıcılığında müəlimi Q.Qarayev ənənələri ilə bağlılıq hiss olunduğu iki fortepiano silsiləsini vurğulamaq istərdik. Söhbət prelüdlər silsiləsinə daxil olan dörd dəftərdən və fuqalar silsiləsinə əhatə edən iki dəftərdən gedir. Bəstəkarın yaradıcılığında prelüd janrı xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. E.Dadaşova təxminən otuz illik bir zaman kəsiyində bu janra dəfələrlə müraciət etmiş, onu fərqli bədii-estetik baxış bucağından yenidən işləyərək, fortepiano musiqisində özünəməxsus üslub nümunələri yaratmışdır. E.Dadaşova fortepiano əsərlərində Q.Qarayevdən mənimsənilmiş milli ənənələri davam etdirərək, eyni zamanda da dünya akademik musiqisinin əsas tendensiyalarına uyğunlaşdırmışdır. Forteplano əsərlərində aforistik yazı ədası, minimum ifadə vasitələrinin köməyi ilə füsunkar obraz yaratmaq istedadı tam aydınlığı ilə büruzə edilir. “Azərbaycan muğam ladlarında 21 fuqa” silsiləsində bəstəkarın elmi nəticələri və polifoniya sahəsində bilikləri bir müstəviyə gətirilərək müasir yazı texnikası ilə qələmə alınmışdır.

E.Dadaşovanın fortepiano musiqisi sahəsində qələmə aldığı maraqlı nümunələrdən onun iki royal üçün əsərləri hesab edilir. Bu tip iki royal “forteplano duetləri” bəstəkarın yaradıcılığında arasına müxtəlif illərdə fəal şəkildə qələmə alınır.

Əsərlərin əksər hissəsi birhissəli proqram xarakterli pyeslərdən ibarətdir və yalnız iki nümunə silsilə formasında təqdim olunmuşdur. Hər bir əsər özünəməxsus üslub xüsusiyyətləri ilə seçilir və

fərqli bədii-estetik xüsusiyyətlər daşıyır. “Salam, festival” adlı pyes metodik baxımdan yüksək dəyərə malik bir nümunə kimi fərqlənir: burada ikinci fortepiano partiyası – yəni müəllimə aid hissə – daha mürəkkəb texniki çətinliklər ehtiva edir, əsas tematik material isə şagird üçün nəzərdə tutulmuş birinci partiyada, nisbətən sadələşdirilmiş formada təqdim olunur. “İlk bahar” əsərində isə tam əksinə, hər iki fortepiano partiyası bərabər funksional və texniki yüklə təmin olunmuş, duet balansı və tərəfdaşlıq prinsipi qorunmuşdur. “Subito” pyesində isə ritmik baxımdan oxşar inkişaf epizodları, imitasiyalı ifadə xüsusiyyətlərinə malik polifonik parçalarla növbələşərək, dinamik və çoxlaylı musiqi toxuması yaradır.

Bəstəkarın fortepiano əsərlərində ifadə üsulları müasir tipli yazı formalarına malik olduğu halda, onlarda polifoniyanın ən mürəkkəb və qəliz ifa tələb edən forması, məhz fuqa forması daxilində milli lad təfəkkürünün qanunları ilə parlaq şəkildə aşkar olunur.

Ü.Hacıbəyli bəstəkarlıq məktəbinin orta nəsil davamçılarından Xalq artisti, professor Vasif Allahverdiyevin yaradıcılığında fortepiano musiqisi əsas sahələrdən birini təşkil edir. Onun Gənclik süitəsi (qızı Türkan Allahverdiyevaya həsr olunub), 8 prelüd, “Gül açar” xalq mahnısının mövzusu əsasında variasiyalar, fortepiano silsiləsi, Sonatina, “Sevgi valsı” 2 piano üçün əsərləri maraqlı müasir fortepiano musiqisi nümunəri hesab edilir. Müəllimi görkəmli bəstəkar İ.Hacıbəyovun ənənələrini davam etdirən V.Allahverdiyevin əsərləri dünya çapında çox tanınmışdır. Polifonik təfəkkürə malik olması bəstəkarın bir çox janr sahələrində olduğu kimi fortepiano əsərlərində də nəzərə çarpır. V.Allahverdiyev yaradıcılıq təməlinə Ü.Hacıbəyli bəstəkarlıq məktəbinə söykənən Şərq və Qərb ənənələrinin vəhdətinə nail olaraq, öz dəst-xəttini qoruyub saxlaya bilmişdir. Yaradıcılığında romantizm, neofolklorizm cərəyanlarının cizgiləri aydın hiss olunur. Musiqi dilini və üslubunu səciyyələndirən əsas cəhət klassik formalara dayanaraq türkçülük ideologiyası, Şərq obrazlarının istifadəsi və milliliyin fərdi yanaşma tərzilə təqdim edilməsidir.

Müasir bəstəkarlıq məktəbinin orta nəsil nümayəndələrindən olan Lalə Cəfərovanın prelüdləri, sonata və s. əsərləri gənc ifaçıların repertuarında geniş yer tutur. A.Məlikov sinfinin yetirməsi olan bəstəkarın fortepiano əsərlərinə nəzər yetirsək, ilk növbədə gözə çarpan məqam – ifaçılıq baxımdan çətin olmasıdır. Bu hal bəstəkarın həm də pianoçu olması ilə bağlıdır. Əsərlərin klassik forma və məzmun qaydalarına əsasən yazılması diqqəti cəlb edir. L.Cəfərovanın yaradıcılığına səciyyəvi olan milli folklor nümunələrindən – aşığı musiqisi, muğam intonasiyalarının istifadəsi, milli lad əsası, metroritmik dəyişkənlik, təzadlı dinamik inkişaf və s. kimi xüsusiyyətlərin təzahürü aydın görünür.

Bəstəkarların yaradıcılığında milli musiqi ənənələri ilə klassik dünya musiqi məktəbinin ifadə vasitələrinin üzvi şəkildə sintez olunması onların musiqi dilinin yenilənməsinə və zənginləşməsinə səbəb olmuşdur. Forteplano üçün yazılmış əsərlər yüksək texniki potensiala malikdir və ifaçının peşəkar hazırlıq səviyyəsinə, fiziki dayanıqlığına, musiqi materialını çevik və məharətlə ifadə etmək bacarığına ciddi tələblər irəli sürür. Ardıcıl şəkildə təqdim olunan mürəkkəb passajlar ifaçıdan həm texniki cəhətdən çeviklik, həm də musiqi dramaturgiyasını dolğun şəkildə təqdim etmə bacarığı tələb edir. Müasir bəstəkarların fortepiano əsərlərinin hər biri çağdaş Azərbaycan pianoçuluq məktəbinin formalaşması və inkişafında əhəmiyyətli rol oynamış, bu sahədə fərdi və orijinal töhfələr vermişdir.

Hal-hazırda dünya musiqi səhnələrini, müsabiqələrini fəht edən gənc bəstəkarlarımızın da yaradıcılıq axtarışları olduqca maraqlıdır. Onlardan Firudin Allahverdi, Kəmalə Əlizadə, Ayaz Qəmbərli, Səid Qəni, Tahir İbişov, Fərid Fətullayev, Vüqar Məmmədzadə və başqalarının fortepiano musiqisinə olan marağı, yaradıcılıqlarında yeni istiqamət və yazı üsullarının şərhini büruzə etdirir. Gənc bəstəkarlardan beynəlxalq müsabiqələr qalibi olmuş A.Məlikovun yetirməsi Ayaz Qəmbərlinin fortepiano musiqisinə olan marağı da diqqəti cəlb edir. Onun “Altı eskiz”, “Rezonans”, “Sentyabr buludları”, “İlgim”, “Altı uşaq pyesi” kimi əsərlərində yüksək peşəkarlıq özünü göstərir. A.Qəmbərlinin əsərlərində postmodernizm konsepsiyasına uyğun müxtəlif ideya-məzmunlu musiqi fikrinin yenilənməsi daima nümayiş etdirilir. Onun əsərləri vətənimizdən başqa Avstriya, Amerika kimi ölkələrin müxtəlif şəhərlərində səslənərək bəstəkarla qalibiyyət gətirmişdir.

Beləliklə fortepiano musiqisi sahəsində Üzeyir Hacıbəyli bəstəkarlıq məktəbinin müasir davamçılarının yaradıcılığına nəzər saldıqda məqalə çərçivəsində nisbətən yaşlı, orta və gənc nəsil bəstəkarların fortepiano əsərlərinə müraciət etdik. Əsərlərinə diqqət yetirdiyimiz bəstəkarların fortepiano musiqisi sanki rəngarəng şəbəkənin müstəqil rəng poitrasını özündə ehtiva edərək, müasir zamana inteqrasiya olunur.

Nəticə etibarilə qeyd etmək olar ki, XXI əsrdə dünya fortepiano musiqisinə xas olan əsas bədii-estetik meyillərdən biri – üslub plüralizmi, yəni müxtəlif dövrlərə və musiqi üslublarına aid ifadə vasitələrinin qarşılıqlı dialoqu, yeni forma axtarışları və avanqard yanaşmalar, fərdi qavramada Azərbaycan fortepiano sənətində də öz təzahürünü tapmışdır. Müasir bəstəkar yaradıcılığı çərçivəsində bir musiqi əsərində bir neçə üslubun sintezi müşahidə olunur, bu zaman forma, harmoniya, faktura və ifadə vasitələri kompleks şəkildə bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədə işlənir. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi bu inkişaf mərhələsində fortepiano janrı sahəsində bir sıra yenilikçi və novator nailiyyətlərə imza ataraq öz estetik axtarışlarını genişləndirmişdir. Bütün bu xüsusiyyətlər dahi Üzeyir Hacıbəylinin irsindən qaynaqlanan ənənələrin çağdaş milli musiqi düşüncəsində davam etdirildiyini və yaradıcı şəkildə inkişaf etdirildiyini bir daha sübut edir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Aslanova L. “ Elnarə Dadaşovanın kamera-instrumental yaradıcılığı milli ənənələr kontekstində” / Avtoreferat, Bakı, «Mütərcim», 2024
2. Dadaşzadə, Z. Elnarə Dadaşova / Bakı: “Şərq-Qərb”, 2015
3. Babayeva M. Azər Dadaşovun kamera musiqisinə bir baxış // Mədəniyyət.Az. 2015, № 3.
4. Xankişiyeva İ.“Xalq Artisti Azər Dadaşovun fortepiano musiqisinin üslub xüsusiyyətləri” «Mütərcim», Bakı, 2023.
5. Qulamova, J.E. Dahi bəstəkarın sənət ənənələri yaşayır // Mədəniyyət. – 2013.
6. Mikayılova S.“Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində “Şərq-Qərb sintezi problemi” / Aftoreferat, Bakı, «Mütərcim» 2018.
7. Сафарова З. Музыкальная наука Азербайджана (XIII-XIX века). Баку, 2013, 432с.
8. Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку, “Шур”, 1992, 310 с.

Xülasə

Məqalədə müasir Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisi müasirlik və ənənə sintezi çərçivəsində milli musiqi mədəniyyəti üçün böyük əhəmiyyət kəsb edən bədii hadisə kimi təhlil edilmişdir. Məqalədə müasir musiqinin üslub yenilikləri, cərəyanları və yazı xüsusiyyətləri baxımından, Üzeyir Hacıbəyli bəstəkarlıq məktəbinin müasir davamçılarının yaradıcılığında fortepiano musiqisi araşdırılmışdır. Bu istiqamətdə mühüm xidmətləri olan bəstəkarların rolu müəyyən edilmiş, bir sıra əsərlərin ümumi və özünəməxsus cizgiləri açıqlanmışdır. Geniş janr diapozonu ilə seçilən müasir bəstəkarların fortepiano yaradıcılığına nəzər salınmış və tədqiq edilmişdir.

Nümunələr əsasında demək olar ki, Ü.Hacıbəyli ənənələri müasir davamçıları tərəfindən yüksək tutularaq, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yeni inkişaf mərhələsini təmsil edir.

Açar sözlər: Ü.Hacıbəyli, davamçılar, müasirlik, fortepiano musiqisi, yaradıcılıq, ənənə.

ДЖАВАДОВА Тофия

БМА имени У.Гаджибейли

доцент кафедры «Фортепиано, орган, клавесин»

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРЕЕМНИКОВ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В статье анализируется фортепианная музыка азербайджанских композиторов как художественное явление, имеющее большое значение для национальной музыкальной культуры в контексте синтеза современности и традиции. Фортепианная музыка в творчестве современных преемников композиторской школы Узеира Гаджибейли рассматривается с точки зрения стилевых поисков, тенденций и приемов написания музыки XXI века, определяется роль композиторов, оказавших важные заслуги в этом процессе. А также в результате последовательного анализа выявляются общие и уникальные особенности ряда произведений. Рассмотрены и изучены фортепианные произведения современных композиторов, отличающиеся широким жанровым диапазоном.

На основе примеров можно сказать, что традиции У.Гаджибейли высоко ценятся современными преемниками и представляют собой новый этап развития азербайджанской музыкальной культуры.

Ключевые слова: У.Гаджибейли, преемники, современность, фортепианная музыка, творчество, традиция.

PIANO MUSIC IN THE WORKS OF MODERN SUCCESSORS OF THE COMPOSER SCHOOL OF UZEYİR HAJIBEYLİ

Summary

The article analyzes the piano music of Azerbaijani composers as an artistic phenomenon of great importance for the national musical culture in the context of the synthesis of modernity and tradition. Piano music in the works of modern successors of the composer school of Uzeyir Hajibeyli is considered from the point of view of stylistic searches, trends and techniques of writing music of the 21st century, the role of composers who have made important contributions to this process is determined. And as a result of consistent analysis, common and unique features of a number of works are revealed. The piano works of modern composers, distinguished by a wide genre range, are considered and studied.

Based on the examples, it can be said that the traditions of U. Hajibeyli are highly valued by modern successors and represent a new stage in the development of Azerbaijani musical culture.

Key words: U.Hajibeyli, successors, modernity, piano music, creativity, tradition.

CƏFƏROVA LALƏ

*Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası
"Nəfəs və zərb alətləri" kafedrasının professoru,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Əməkdar müəllim*

DNK-NİN MELODİYASI VƏ MUSIQİ TERAPİYASI

Hələ kiçik yaşlarımdan məni maraqlandıran belə bir suallar var idi ki, insan kimdir və hardan yaranmışdır, nə üçün yaranmışdır. Bu sual hər zaman məni narahat edib. Bunun cavabını mən də kosmoqoniya, astrologiya, eqzoterika və bununla bağlı digər elmlərində axtarmışam. Bu günə kimi bu elmləri məimsəyirəm. İnsan özünün meydana gəlməsi sirrinə, həyat və ölümün sirlərinə məhz orda – kosmosda izahat tapmaq ümidindədir. İnsan özü-özünü kosmos vasitəsi ilə dərk etməyə cəhd göstərir. Adına şüurlu insan deyilən bir fenomeninin cavabını kosmosun sirlərində axtarmaq gərəkdir.

Hal hazırda yer kürəsinin və bəşəriyyətin keçid dövrünü yaşayırıq. Bu, hər 26.000 ildə bir dəfə baş verir. Bu, yerin və bəşəriyyətin yeni ölçüyə kvant keçididir. Elmi ekspertlər artıq bir neçə ildir ki, yerin kvant keçidindən danışirlər. Bir çox insanlar bunun nə olduğunu bilmirlər, lakin onlar vaxtın sürətləndiyini, günün bir anın içində keçdiyini, hadisələrin sürətlə bir-birinin ardınca getdiyini və ruhun bir növ sarsıntı keçirdiyinin şahidi olurlar. Alimlər artıq üzərində gəzdiyimiz planetin başqa ölçüdə yaşamağa başladığını təsdiqləyiblər. **Kvant keçidi isə** – planetin və onun əhalisinin materiyasının sıçrayışlı bir proses şəklində keyfiyyətə yeni və astral dünyaya keçidi deməkdir.

Kosmos mövzusu, yəni, insan və kosmos arasındakı münasibət insanların şüurunu həmişə narahat edib. **"Kosmos" termini**, qədim yunan fəlsəfəsində, dünyanın bir quruluş olaraq nizamlanmış bir bütövü kimi qəbul olunur. Belə bir rəy var ki, Pifaqor, kainatda mövcud olan nizama əsaslanaraq, "kosmos" terminini ilk dəfə istifadə edən şəxsdir. Qədim yunan qavrayışında kosmos varlığın son dolğunluğunun həyata keçirilməsi idi. Kosmos müasir incəsənətdə yaradıcılıq interpretasiyasında əsas obyektlərindən birinə çevrilir. Artıq "bədi kosmizm" istiqaməti formalaşır – ən müxtəlif istiqamətli elmi əsərlər üçün həqiqətən bu tükənməzdir.

Makro və mikrokosmosun birliyi ideyası hələ qədim Misir fəlsəfəsində yaranmışdır. Eramızın II və III əsrində Hermetizmin ən qədim yazılı abidələrinin - "Hermes Trismegista Kitabları"nın əsasında dayanır. Burada ən məşhurları "Pimandr", "Asklepiy", "Məryəm Ana" və "Hermesin Tat ilə söhbətləri" qədim yazılı abidələridir.

Adına şüurlu insan deyilən bir fenomenin cavabını yuxarıda dediklərimiz kimi uzaq keçmişdə yaşayıb yaradmış görkəmli alimlər də kosmosun sirlərində axtarmışlar. Elmi tədqiqatlar get-gedə artıq dərəcədə bu yolun doğruluğunu təstiq edir. Əgər insan canlı kosmosunun ayrılmaz hissəsidirsə, canlı

zərrəciydirsə və deməli onun sirlərindən biridirsə o özünü dərk etmək vasitəsi ilə kosmosun sirlərini açmağa cəhd edir. İnsan, onu maraqlandıran əsas məsələ - yəni, insanı sakitləşdirən, həyacanlandıran, rıqqətə gətirən musiqinin yaranma köklərini də kosmosa bağlamışlar. Belə alimlərdən biri müasir zamanımızın görkəmli rus alimi, bioloqiya elmlər namizədi (1969), dalğa denomunun yaradıcısı Pyotr Qaryayev idi. O, səsin gücünü, onun insan şüuruna güclü təsirini artıq elmi təcrübələrinin nəticəsi sayəsində sübut etmişdir. P.Qaryayev artıq səs dalğalarının insan genetikasına təsir edib, hətta onu dəyişdirmək qüdrətinə malik olduğunu elmi kəşfləri ilə təsdiqlədi.

Böyük təəssüf hissi ilə demək istəyirəm ki, yer üzündə təkrarı olmayan bu alim 2020-ci ildə nəməlun səbəblərdən dünyasını dəyişmişdir. Bu alim səs dalğaları vasitəsi ilə genetikaya təsir etmə sirrini tapmışdı. Onun dediklərinə görə hər bir insanın öz melodiyası var. Bu alimin dediklərinə görə, əgər hər hansı bir yaşlı insanın kiçik yaşında olan şəklini, yəni tam sağlam olduğu halında şəkəldirdiyi şəklini xüsusi lazer şüası vasitəsi ilə oxuyub onun genetikasına təsir edib, adamı cavanlaşdırmaq olar. Hətta ölümsüzlüyün belə çarəsini tapmışdır. Və o bunu əvvəl siçanların üzərində daha sonra insanların üzərində təcrübədən keçirib və bunun çox böyük effektinin şahidi olub. İndi isə zamanəmizin böyük alimi Pyotr Qaryayevin dediklərindən bir neçə sitat gətirək:

*“Bunu biz öz təcrübələrimizdə özümüz görmüşük. Mətnləri təşkil edən DNK nukleotidlərinin (nukleotidlər - fosfor efirləri olan üzvi birləşmələrdir) ardıcılığı gözəllik qanunlarına uyğun şəkildə qurulmuşdur. Hər nukliotiv və hər hərfin genetik mətnin özünə məxsus spekteri var. Özünün təmizlik spekteri var. DNK nın cəmi 4 hərfi var. **Danın, qanın, siəzin timin.** Əgər siz bunları insan nitqinin kilaqərz kHz diapazonuna çevirsəniz, bu zaman malekulun DNK-sını, not sətirində olan notlar kimi səsə çevirsəniz, o da gözəl bir musiqiyə çevriləcək. Çünki DNK – gözəllik qanununa görə qurulmuşdur. Musiqi də gözəllik qanununa uyğun qurulmuşdur. Əgər siz onu səhv daxil etmisinizsə, belə deyək Transgenik manipulyasiyalar səbəbindən **kakofoniya** yaranır. Kakofoniya isə insanları məhf edir. Ümumiyyətlə, dünyada hər bir şey gözəllik qanunları əsasında yaradılıb. Lakin gözəllikdən başqa **xaos** da var. Hansı ki, biosistem buna qarşı çıxır. Əgər belə bir xaos molekulun içinə daxil olsa, bunun nəticəsində gəndə zülal xaosu olduğu ortaya çıxar. Bu isə insanın xəstəliyinin və hətta ölümünün səbəbinə çevrilə bilər”[10].*

Qeyd etmək istəyirəm ki, DNK hər bir insanın quruluşunu müəyyən edən kodlardır. Yəni hər bir insanda yüzlərlə kod mövcuddur və bunların hər biri insanın quruluşunu müəyyən edir. Məsələn biri insanın xarici görkəmini, digəri saçının rəngini, başqa biri insanın boyunu müəyyən edir. Ən əsası isə DNK GENETİK-dir. Yəni sənin valideynlərinə hər hansı bir kod varsa, bu kod mütləq səndə də olacaq. Beləliklə, adını çəkdiyimiz görkəmli alim deyir ki, normal genlər çox gözəl melodiya verir. Hər bir insanın öz melodiyası var. Bunu alim öz təcrübələrində hər hansı bir insanın qanının bir damlasından informasiyanı əldə etdikdən sonra, bu informasiyanı musiqiyə çevirməyin mümkünliyünü deyir.

Yenə görkəmli alimdən bir sitat: O deyir:

“Təbiətdə olan hər bir şey gözəlliyin harmoniyasında quryulub. Bu isə xaosun əksidir. Misal üçün Pliad bürcünün ulduzlarından birinin informasiyasını oxuduq. Bu ulduzun şəklini çəkib onu lazerlə oxuduq. Müəyyən bir alqoritmə görə gözəl bir musiqi aldıq. Mən bu musiqini bəstəkarlara göztərdim. Bəstəkarlar bunun qeyri-adi heyratəmiz musiqi olduğunu bildirdilər. Onlar bunu fantastik gözəl bir musiqi olduğunu etiraf etdilər”[10].

Beləliklə, deyilənlərdən belə nəticə çıxartmaq olar ki, ətrafımızda olanların hər biri, hətta kosmosda olan hər bir planetin öz melodiyası var. Kosmosun musiqi harmoniyası normal tarazlaşmış vəziyyət deməkdir. Çünki burada kosmos mövcud olan hər bir şeyin ondan qidalandığı bir yerdir. Yeri gəlmişkən qeyd etmək istəyirəm ki, hal hazırkı müasir zamanda, astral aləmlə kontaktda olan insanların çoxaldığını görürük. Belə insanlar, ruhlarını fiziki bədənəndən ayırır, astral aləmdə səyahət etmək qabiliyyətinə malikdirlər. Yeri gəlmişkən deyim ki, belə kontaktda olan insanlardan birinin astral səyahəti vaxtı, kainatda planetlərin hərəkəti zamanı verdikləri səsləri mən əldə etdim və bu səslərin üzərində işləyərək, simfonik orkestr üçün “Sumela” Poemamı bəstələdim. Bu əsər 2024-cü ildə Bəstəkarlar İttifaqının 90 – illik yubileyi münasibətilə Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında səsləndi. Qeyd edirəm ki, musiqi kosmizmi hər zaman filosoflar kimi, digər bəstəkarların əsərlərində də təmsil olunur. Belə bəstəkarlardan A.N.Skryabin, S.V.Raxmaninov, A.K.Lyadov, N.A.Rimski-Korsakovu nümunə göstərmək olar.

Beləliklə, tam əminliklə deyə bilərəm ki, musiqi etika və daxili gözəllikdən ayrılmazdır. Musiqi göylərin yerin və kosmosun harmoniyasıdır. Göylər, təbiət insana həyat verir insan bunun qarşısında acizdir. Göylər təbiət insana ehtiraslardan pay verir insan bundan qaça bilməz. Böyük musiqi odur ki, hamı fərəh hissi ilə onu dinləyir. Bildiyimiz kimi hər dövrün öz musiqisi olur. Əmin amanlı bir dövrün musiqisi sakit və xoşagələn, həyacanlı dövrlərin musiqisi əsəbləşdirici, məhf olan dövlətin musiqisi isə kədərli, qəzəbli və hirsli olur.

Kitay mifologiyasına görə “Lyuyşi çunsyu” müəlliflərinə görə bir dövlətin musiqisi nə qədər həyacanlı olarsa, o dövlətin xalqı da həyəcana gələr əsəbləşər və dövlətdə qarşılıq olar. Və o dövlət dağılmağa və məhfə məhkumdur. Məhv olan bir dövlətin, tarix səhnəsindən çıxan bir xalqın musiqiçi ola bilməz. Olsa da akkosmik olaraq, musiqinin əsas keyfiyyəti olan harmoniyadan məhrum olar. Qarma-qarşılıqlı, tutqun dövrlərin musiqisi bağırçıya bənzəyir. Belə musiqini dinləyən hər kəsin ürəyi, gözləri, qulaqları təlaşa düşər və bütün bədəni sarsılma dərəcəsinə gələr. Belə musiqi zövqsüz musiqidir və belə musiqidən həzz almaq olmur. [9]. Eləcə də, Misir, Hindistan mifologiyasında, incəsənətində, dinində, tanrı, kosmos, təbiət və insanın bir-biri ilə ayrılmaz əlaqəsi qəbul olunduğu kimi, Azərbaycanda da filosof və alimlərin, şairlərinin əsərlərində kosmos və ətraf aləmin bir biri ilə ayrılmaz əlaəsi təsvir olunur. Belə ki, orta əsrlərdə avropa mədəniyyətinin dərin tənəzzülə uğradığı bir dövrdə, Yaxın və Orta Şərqdə böyük alimlər, filosoflar, ədəbiyyat və incəsənət xadimləri qızgın səmərəli fəaliyyət göstərmişlər. Xaqani Şirvani və Nizami Gəncəvi kimi dahi sənətkarların yaşayıb - yaratdıqları XII yüzillikdə dünyanın üç nəhəng filosofu – Eynəlküzat Miyanəci, Şihabəddin Yəhya Sührəvərdi, daha sonra isə Səfiəddin Urməvi bəşər elmi fəlsəfi fikirlərinin zənginləşməsində müstəsna rol oynamışdır.

Şihabəddin Yəhya Sührəvərdi (1155) Azərbaycan filosofu, sufi, işraqilik fəlsəfi məktəbinin banisidir. Şihabəddin Sührəvərdinin həyatı yaradıcılığı və fəlsəfəsi öz dövründən başlayaraq bu günədək yaxın və orta şərq müəlliflərinin diqqət mərkəzindədir. XIX əsrin ortalarında avropa şərqşünaslarından Ferdinand Vüstenfeld, Hammer Purqştal kimi alimlər ilk mənbələr əsasında Azərbaycan filosofunun həyatı və əsərlərindən söz açmışlar. Sonralar H.Ritter, L.Massinyon və başqa görkəmli tədqiqatçılar onun əsərlərini fəlsəfi doktrinalarını tədqiqat obyektinə seçmişlər. Bu sahədə fransız alimi A.Korbinin böyük xidməti – araşdırmaları, tərcümələri, nəşrləri xüsusi qeyd edilməlidir. Sührəvərdinin kitabları ərəb, ingilis və türk dillərində də görkəmli filosoflar – Əbu Rəyyan, Seyid Hüseyn Nəsr, Məcid Fəxri tərəfindən təbliğ edilmişdir.

Şihabəddin Yəhya Sührəvərdinin elmi fəlsəfi əsərləri içərisində “İşıq heykəlləri” traktatı özünəməxsus yer tutur. Bu əsərdə heykəllərin sayının 7 olmasını böyük alim, qədim Şərq dini fəlsəfi fikri ilə bağlamış, burada yeddi planet haqqında fikirlər ön plana çəkilmişdir. Əslində 7 sayı ilk növbədə cisimlərin növləri ilə əlaqədardır. Efir, hava, su, torpaq və ünsürlərin 3-cü törəməsi – mineral, bitki, heyvan. Bütün bunlar isə işıq obyektidir, qəbulediciləridir. Müəllifin fikrincə Işıqlar işığı elə Haqqın özüdür. “İşıq heykəlləri” traktatında 5-ci heykəl, 1-ci fəsildə Sührəvərdi cəməvi cisimlərdən, onların hərəkətindən, xüsusiyyətindən, səslərdən bəhs edir [7, s. 32]. Qeyd edim ki, musiqi sənətində xüsusi xidmətləri olan Azərbaycan filosoflarından biri də Səfiəddin Urməvidir.

Səfiəddin Urməvi (1216) mənşəcə Güney Azərbaycandan olan, Şərq aləmində fəlsəfənin, riyaziyyatın, tibbin, məntiqin, astronomiyanın mahir bilicisi olmaqla bərabər, həm də istedadlı musiqiçi idi. Musiqi sənətini öyrənməklə yanaşı, Səfiəddin xəttatlıqda da böyük uğur qazanır. O gözəl ifaçı, istedadlı bəstəkar və pedaqoq idi. Səfiəddin 1252-ci ildə, hələ Bağdadda sarayda ikən "Kitab-əl Ədvar" adı ilə məşhur olan musiqi risaləsini tamamlayır. Bu risalə, on beş fəsildən ibarət olaraq, ərəb dilində yazılmışdır. Qeyd edək ki, bu əsərdə qaldırılan musiqi nəzəriyyəsi məsələləri bu gün də aktualdır. Burada çağdaş oxucunu muğamlardan bəhs edən doqquzuncu fəsil, daha çox maraqlandıra bilər. Bu risalədə adı çəkilən 12 muğam dəstgahının adlarından çoxu bizə məlumdur: Belə ki, Rast, Üşşaq, İraq, Nəva, İsfahan, Əbu Salik ("Busalik"), Zirafkənd, Rəhavi, Zəngülə, Buzurq, Hüseyni və Hicaz. 11-ci və 12-ci fəsillərdə Səfiəddin öz sevimli udunu burada təsvir edir. On beşinci fəsil isə, musiqinin not yazısına həsr edilmişdir. Bu isə musiqiçi və musiqişünasların sonrakı nəsiləri üçün xüsusilə maraqlıdır. Səfiəddin Urməvi eyni zamanda Şərəfiyyə" risaləsinin də müəllifidir. [11].

Səfiəddin sisteminə görə, musiqi, hərfi-ədədi üsulla yazılırdı. Ərəblərə məxsus olan "əbcəd" sisteminin hərfləri səslərin şərti yüksəkliyini bildirirdi. Rəqəmlər isə onların uzunluğunu təyin edirdi. Nümunə olaraq, qeyd edək ki, yarımtonlardan az intervalların işarəsi kimi T, C, B və s. hərfləri ilə ifadələnirdi. Ladların adı,

melodiyanın quruluşu və ritmləri isə özəl olaraq rəqəmlərlə qeydə alınır. Məlumdur ki, "müasir Qərb not sistemi" yarımtonlardan kiçik intervalların yazıya alınmasına imkan vermir. Elə buna görə də, muğamların, eləcə də ümumən Şərq musiqisinin bütün səs incəliklərini çatdırmaqda çətinlik törədir. Bəlkə də elə buna görə XIX əsrin sonlarına qədər Şərqdə, Urməvi sistemindən geniş istifadə olunmuşdur.

Azərbaycan professional musiqisinin banisi Ü.Hacıbəyli, öz əsəri üzərində işlərkən böyük miqdarda kitablar arasında məhz "Kitab əl-Ədvar"ın xüsusi əhəmiyyət kəsb etdiyini anlayır və bu kitabın foto surətini Nurosməniyə kitabxanasından gətizdirərək bu əsəri araşdırmışdır. Hacıbəylinin yazdığı "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" əsəri quruluşuna, üslubuna görə "Kitab əl-Ədvare" çox yaxındır. Xüsusilə də lad sistemi nəzəriyyəsində "Kitab əl-Ədvar"ın ona təsiri böyükdür. Bu əsər, Urməvinin risaləsinin elmi müddəalarını müasir Azərbaycan musiqi elminin tələblərinə cavab verən səviyyədə davam etdirmişdir. Ona görə də "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları"nı yeni dövrün risaləsi adlandırmaq olar.

Ümumiyyətlə, bu elmi əsərləri tədqiq və təhlil etdikcə onlar arasında oxşarlıqların çox olduğunu görürsən. Deməli, XX əsrdə Azərbaycanda Səfiəddin Urməvinin ənənələrini yaşadan və onun bu sahədə xələfi, davamçısı Üzeyir Hacıbəyli olmuşdur. Üzeyir Hacıbəyli, əsərinin "Tarixi məlumat" hissəsində yazırdı: "Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə doğru özünün yüksək səviyyəsinə çatmış və on iki sütunlu, altı bürclü "bina" (dəstgah) şəklində iftixarla ucalmış və onun zirvəsindən dünyanın bütün dörd tərəfi: Əndəlisdən Çinə və Orta Afrikadan Qafqaza qədər geniş bir mənzərə görünmüşdür... Musiqi binasının möhkəm təməlini təşkil edən 12 sütun 12 əsas muğamı və 6 bürc isə 6 avazatı təmsil edirdi" [8, s.17].

Bir neçə illər öncə əlimə keçən tarixi mənbəyə görə, insan bədəninin 12 ulduzla bağlı olduğu haqqında məlumat əldə elədim İnsan bədənini, bütöv göylərə, ürəyini torpağa bənzətmiş, ağılı isə planetlər kimi hər yerə uçur, emosiya və arzuları isə buludlara bənzədilib. Hələ uzaq keçmişdə müdriklərimiz də musiqinin köklərini kosmosda axtarmışlar. Belə ki, XVIII əsr Turan, İran, Hindistan ustadlarının yazdıqlarına görə, daha uzaq keçmişdə müqəddəs müdriklər tərəfindən öyrənilmiş 7 əsas avazə, yeddi planetlə bağlı idi. Müdriklər Allaha etdikləri dualarla və bəzi yeməklərdən imtina etmək kimi üsullarla günahlardan təmizlənmiş müqəddəslər idi. Onlar yeni doğulmuş uşaq tək günahsız imiş və onların ruhu asanca bədəndən ayrılarmış. İndiki zamanda bu, ruhun astral aləmə uçması kimi qəbul olunur. Planetlərin və ulduzların obrazları onların ruhunda təəssüratlanır və müdriklər hər biri, özünü planetlərin birinə həsr edər və həmin planetlərin avazını öyrənirmiş. Qədim mənbələrə görə 7 müdriklərdən birinin adı "Zat" olmuşdur. Onun şagirdlərinin adları – Fat, Ər, Fen, Em, Cem, Ser olmuşlar. Fat Zatin şagirdi, Er Fenin şagirdi, Ser Erin şagirdi, beləcə biri digərinin şagirdi olub. Beləcə, Zat - Günəsin, Fat - Veneranın, Cem - Merkuri, Em - Ayın, Fen – Marsın (mərrix), Ər – Yupiterin, Sar - Saturn planetlərinin avasını öyrənir. Müdriklərin dediklərinə görə, hər planet dövr edərkən, insan qulağının qəbul edə bilməyən, insanın bu səsə dözə bilmədiyi dəhşətli bir səslə avasə verir. Zatin dövründə həmin avazələr onu öyrənən müdriklərin adları ilə, məsələn; Zatek, Emlek və s. adlandırıldı. Daha sonralar isə bunlar hazırda işlətdiyimiz adlar ilə, belə ki, Ay planetinin verdiyi – Rast avazı, Merkuri planetinin verdiyi – Dükah avazı, Venera – Segah, Günəş – Cahargah, Mars – Nəva, Yupiter planetinin verdiyi avaz- Hüseyini adlandırılırdı. Qədim mənbədə 7 əsas səsin yaranması haqqında belə rəvayət var ki, Zat əvvəl öz avasını oxuyur və onunla birlikdə Fat öz avazını oxuyur. Zat görür ki, qulağa xoş gəlir. Beləcə Cem və Em də birlikdə Zat və Fata qoşularaq, hərə öz alasını verərək kvartet oxuyurlar. Lakin Fen də onlara qoşulub öz avazəsini verərkən, Zat qulağa xoş gəlməyən bir səslənmə eşidir. O, özü hamıdan böyük ustad olmasına baxmayaraq, belə qərara gəlir ki, birinci avazı o verməməlidir. Beləliklə, birinci Em, sonra Cem, ardınca Fat avazə verir. Özü Zat isə Fatdan sonra mərkəzdə durur (yəni klaviatürada "sol" notu). Daha sonra Fen, Ər. Ser öz avazələrini oxuyurlar. Beləliklə 7 avazə (7 not) birlikdə qulağa xoş səslənir. Müdriklər daha sonra daha digər avazələri tapmışlar. Onlar bu avazələri bir – birindən ayırmaqda çətinlik çəkmiş və ona görə də planetlərə müraciət etmişlər. Çünki bir qayda üzrə fırlanan planetlər, öz evlərində yüksəkliyinə görə eyni avazı verirlər. Ona görə də müdriklər planetlərin köməyi ilə yeddi əsas avazı ayırmış və müxtəlif ölçülərinin müəyyən edərək həmin avazları verən tütək düzəltilmişlər. Beləliklə, 7 əsas avazə var və ondan kənara çıxmaq olmaz. Daha sonra bu müdrik ustadların 6 şagirdi olub. Bexa, Enis, İlias, Firidun, Eseti, və Xyt.

Həmin şagirdlər müəllimlərindən lazımi bilik topladıqdan sonra hərəsi yeddi avaz verən tütək götürüb hərə bir yerə gedir. Hind və Turan ustadlarının dediklərinə görə Emin şagirdi avropaya gəlir. Yəni Frəngistana. Ona görə "Rast" avazı avropa xalqı üçün əsas olan avazə idi. Müdrik ustadlar əlavə

edirlər ki, avropalıların təkcə musiqisi deyil, hətta adi danışmaları, söhbətləri belə rast avazı üstündə gəlir. Dava-dalaş, qışqırıq rəhəbi məqamında, bərişliqləri isə pənceyğah məqamında olur. Türk xalqları əsasən saz aləti ilə ifa edərmişlər və onların nitqi, adicə söhbətləri “Dükah” üstündə, dalaşmaqları “Mühəyyər”, bərişliqləri isə “Səba” məqamı üzərində olar. Ərəblərin söhbəti “Segah” üstündə, dalaşmaqları “Şahnaz”, bərişliqləri isə “Hicaz” məqamının üzərində səslənir. Beləcə hər xalqın özünün xüsusi muğamları var. Onu da qeyd edək ki, bu avazələrin hər birinin adı hər ölkədə müxtəlif cür adlanır. Məsələn türk xalqlarında Rast, Dügah, Segah kimi avazələr İranda “Eqyax” kimi səslənir və s. Onu da qeyd edək ki, Məqam tipli melodiya, müəyyən lad ilə xarakterizə olunur. 12 klassik ilkin tipli melodiya var.

Müqəddəs müdriklərin şagirdlərindən olan Eseti, ilk dəfə qanun alətini ixtira edib. Bu alətin xarici görkəmini bir şəhərin yuxarıdan olan görünüşünə bənzədib. Həmin alətə də həmin şəhərin adını verib. 7 simləri, 7 borudan ibarətdir. 7 əsas avazə verir.

Müdrək Firudin simli alət – Çəngi ixtira edib xarici körəmini bir quşa bənzədir. O da həmin quşu bir budağa qonaraq 3 avazə üzərində oxuduğunu görür. Bu avazələr – segah, düğah, rast üzərində olur.

Müdrək Xut isə tulum alətini yaradıb. Çobanlar bu alətdə ifa ediblər. Xarici görkəmi isə bir adama bənzəyir və ona tütək köməyi ilə yeddi avazə qoyulur.

Beləcə hər müdriklərin 6 şagirdi olub. Onlarında yenə 6 şagirdi və s. Beləcə 6 müdrək toplaşib deyirlər: Bizim ustadlarımız yer kürəsində hər yurdun öz 6 avazını toplamışlar. Biz isə göstərilən hər bir yurda öz şöbəmizi təqdim etməliyik. Həmin melodiyalara yaşadıkları ölkənin, onun şahlarının adlarını qoyurdular. Musiqidə həmin şöbələri də “makam” adlandırırdılar. cəmi 12 klassik makam var idi. Qalan 6-sını 3 müdrək - Sukrat, Kəlan və Şit bəstələmişdilər. Bu makamlar avazələrdən qollara ayrılımış, şaxələnməmiş şöbə tipli melodiya idi.

Əlbəttə ki, bu siyahını daha çox uzatmaq olardı, lakonik olaraq demək olar ki, müdrək Zat və onun şagirdləri “rast”dan, “tiz – hüseyin” qədər 16 avazı öyrənmişlər, əlbəttə ki, yarım tonlarsız. Onlar hər xəstəni onun hansı bürcün altında doğulduğunu müəyyənləşdirmiş və həmin bürcün müəyyən planətə uyğun olan avazı ilə müalicə etmişlər. Eyni zamanda hər bir insan dörd təbii ünsürdən birini – bunlardan torpaq, hava, od, su kimi təbii ünsürlərdən birini özündə cəmləşdirir. Belə ki, müqəddəs müdriklərin bəstələdikləri məqamlar təsadüfi deyil ki, xarakterinə görə də bir-birindən fərqlənirdilər. Məsələn, rəhəvi makamını bəstələyən odlu olan Turxanan təbiəti od ünsürü ilə bağlı idi. Cünet su ilə bağlı “mühəyyər”, Muzis hava ilə bağlı “Şahnaz”, Şahbədər su ilə bağlı “Acəm”, Noyza isə torpaq ilə bağlı “Tahir” məqamını bəstələmişdilər. Burada hər bir müdrək öz təbii ünsürünə uyğun makam bəstələmişdir.

Beləliklə, hava, odun ruhun qəlbidir. Su isə torpağın həyatıdır. Hava insanın qəlbini alovlandıraraq onu yuxarı göylərə çəkir. Torpaq isə əksinə, onu cəlb edir. Əgər təbiəti odla bağlı olan bir insan üçün torpaq və su ilə bağlı bir makam çalılırsa bu onun xoşuna gəlməz. Ona görə bir – birinə 2 əks təbii istiqamətdə olan təbii ünsürlər arasında qalan insan, planetin üzərində düz torpağa şaquli istiqamətdə gəzər. Buna aşağıdakı kimi izah etmək olar:

Od ünsürü ilə bağlı adamlar həmişə hava ilə bağlı makamları xoşlayarlar. Əksinə eləcə də su ünsürü ilə bağlı adamlar isə torpaqla uzlaşırlar.

Müdriklərin öyrətliyinə görə ay planeti xərcəng bürcü üzərində rast avazə verirdiyi halda, həmin planet buğa bürcünün üstündə isə tamam ayrı bir avazə – Rahəvi avazını verir. Bunun xüsusi cədvəli var ki, bu cədvəldə hansı bürcün hansı makama uyğunluğu qeyd olunub və hər bir insanın hansı bürc altında doğulmuşsa bu cədvələ uyğun öz makamını səsləndirərsə fiziki bədənini sağalda və cavanlaşdırar bilər. Bu cədvəldə hər bir planetə uyğun olaraq bürcün öz makamı verilmişdir.

Beləliklə, əvvəldə deyilənlərdən nəticə çıxararaq qeyd edək ki, makro və mikro kosmosun birliyi ideyası, insanın yaranma sirri və onun canlı kosmosun ayrılmaz hissəsi olması kimi fikirlər, hər zaman alimləri maraqlandırmış, bu yolda onlar, böyük kəşflərə imza atmışdır. Artıq müasir zamanəmizdə Pyotr Qaryayevin təcrübələrinə əsasən hətta səs vasitəsilə insan genetikasına təsir edərək onu müalicə etmək kimi uyğunluğu görə bilərik.

ƏDƏBİYYAT SİAHISI:

1. "Avesta", A.O. Makovelski, Bakı, 1960 (rus dilində), s. 34
2. Абдуллазаде, Г.А. Музыка, Человек, Общество: / Г.А. Абдуллазаде. Баку: Язычы, - 1991. - 245 с.
3. Abdullazadə, G.A. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti: tarixi - fəlsəfi təhlili / G.A. Abdullazadə. – Bakı: Qartal, - 1996. -288 s.

4. Qorxmaz Əlilicanzadə. Azərbaycan muğamının tarixi köklərinə yeni nəzəri baxış "Musiqi dünyası" № 2(63) 2015.
5. Mahmydov.P.H. Dini möcüzələr varmı ? // Mahmydov.P.H. Bakı – Azərnəşr, 1987. 54 s.
6. "Muğam "şumer" deyilən Azəri türkünün milli mədəni sərvətidir", Təriqət Vəli Azərtürk., SIETL., ABŞ., 2001., s. 4
7. Şihabəddin Yəhya Sührəvərdi "İşıq heykəlləri". Bakı – Elm, 1989. 48 s.
8. Üzeyir Hacıbəyli. Xalq musiqisinin əsasları: // Hacıbəyli Ü.– Bakı: 2020, 173 s.
9. <https://www.Belcanto.ru> kitmusic. "Китайская музыка" Е. В. Виноградова. А. Н. Желуховцев. Музыкальная энциклопедия, 1973 – 1982
10. <https://www.youtube.co> Пётр Гаряев: музыка ДНК Исцеляющие ноты ДНК, волновой геном.
11. <https://az.wikipedia.org> Səfiəddin Urməvi.

Xülasə

Hal hazırda yer kürəsinin və bəşəriyyətin keçid dövrünü yaşayırıq. Bu, hər 26.000 ildə bir dəfə baş verir, yerin və bəşəriyyətin Yeni ölçüyə kvant keçididir. Elmi ekspertlər artıq bir neçə ildir ki, yerin kvant keçidindən danışirlar. Bir çox insanlar bunun nə olduğunu bilmirlər, lakin onlar vaxtın sürətləndiyini, günün bir anın içində keçdiyini, hadisələrin sürətlə bir-birinin ardınca getdiyini və ruhun bir növ sarsıntı keçirdiyinin şahidi olurlar. Alimlər artıq üzərində gəzdiyimiz planetin başqa ölçüdə yaşamağa başladığını təsdiqləyiblər. Kvant keçidi isə - planetin və onun əhalisinin materiyasının sıçrayışlı bir proses şəklində keyfiyyətə yeni və astral dünyaya keçidi deməkdir. Bu keçid təbii ki, sosial aləmdə insan şüuruna, elmin inkişafına böyük təsir edir. Belə ki, hələ qədim zamanlardan Şihabəddin Yəhya Sührəvərdi, Səfiəddin Urməvi kimi Azərbaycan filosofları xadimləri səsin gücü, onun insan şüuruna güclü təsirini artıq o zamanlar təsdiq etmişdilər. Müasir alimlər isə artıq səs dalğalarının insan genetikasına təsir edib, hətta onu dəyişdirmək qüdrətinə malik olduğunu elmi kəşfləri ilə sübut etdilər. Belə alimlərdən biri də müasir zamanımızın görkəmli rus alimi Pyotr Qaryayev idi.

Açar sözlər: kvant keçidi, DNK-nın melodiyası, P.Qaryayev, Ş.Y.Sührəvərdi, S.Urməvi, muğam, kosmos.

ДЖАФАРОВА Лала

Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибеяли
доктор философии по искусствоведению, профессор,
заслуженный учитель

МЕЛОДИЯ ДНК И МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ

Резюме

В настоящее время мы живем в переходный период для Земли и человечества. Это происходит раз в 26 000 лет, квантовый переход Земли и человечества в Новое измерение. Научные эксперты уже несколько лет говорят о квантовом переходе Земли. Многие люди не знают, что это такое, но они становятся свидетелями ускорения времени, дня, пролетающего в одно мгновение, событий, происходящих быстро одно за другим, и в душе происходит какой-то переворот. Ученые уже подтвердили, наша родная планета, начала жить в другом измерении. Квантовый переход означает переход материи планеты и ее жителей в качественно новый, астральный мир в виде прорывного процесса. С древних времен азербайджанские философы, такие как Шихабеддин Яхья Сухраварди и Сафиддин Урмави, уже подтверждали силу звука и его сильное влияние на человеческое сознание. Современные ученые своими научными открытиями доказали, что звуковые волны способны влиять на генетику человека и даже изменять ее. Одним из таких учёных был выдающийся российский учёный Петр Гаряев.

Ключевые слова: квантовый переход, мелодия ДНК, П.Гаряев, Ш.Я.Сухраварди, С.Урмави, мугам, космос.

JAFAROVA Lala

Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy
PhD in Art History, Professor
Honored Teacher

MELODY OF DNA AND MUSIC THERAPY

Summary

We are currently experiencing a period of transition for the Earth and humanity. This happens once every 26,000 years, it is a quantum transition of the Earth and humanity to a New Dimension. Scientific experts have been talking about the Earth's quantum transition for several years now. Many people do not know what it is,

but they witness time speeding up, the day passes in an instant, events follow one another rapidly, and the soul undergoes a kind of shock. Scientists have already confirmed that the planet we walk on is beginning to live in another dimension. Quantum transition means the transition of the matter of the planet and its population to a qualitatively new and astral world in the form of a leapfrog process. This transition, of course, has a great impact on human consciousness and the development of science in the social world. Thus, since ancient times, Azerbaijani philosophers such as Shihabeddin Yahya Suhrawardi and Safiaddin Urmavi had already confirmed the power of sound and its strong influence on human consciousness. Modern scientists have already proven with their scientific discoveries that sound waves have an impact on human genetics and even have the power to change it. One of such scientists was the prominent Russian scientist of our time, Pyotr Garyayev.

Keywords: quantum transition, DNA melody, P. Garyayev, Sh.Y. Suhrawardi, S. Urmavi, mugham, space.

ДУЙШЕНАЛИЕВ ЖУМАБЕК
*Научный сотрудник отдела фольклора и истории,
теории музыкального искусства Научно-исследовательского центра
традиционной культуры и искусства НАН КР*

СВЯЗЬ ГРУППОВОГО ПЕНИЯ С ТРАДИЦИОННОЙ ЖИЗНЬЮ И ОБРЯДАМИ В КЫРГЫЗСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Все исследователи Кыргызской народной музыки с большим вниманием отметили, что жанр «кошок» среди кыргызского народа является общенародным. А.Затаевич записал музыку 16 скорбей и написал объяснение. Здесь вам нужно сосредоточиться на одном факте. Среди музыкальных корреспондентов А.Затаевича было 14 женщин и только 2 мужчины. Этот факт говорит о том, что среди женщин народов Кыргызстана распространен траур. А.Затаевич дает этому жанру ночное определение: «...оплакивание-это скорбная песня, исполняемая женщинами с целью напомнить о тех, кто был в жизни, о том, что только близкие умершего оплакивают с сильной скорбью...» [1: с.383]. В. Виноградов записывает три образца оплакивания и упоминает еще один жанр, то есть «плач», выполняющий ритуальную функцию свадебного обряда. «...Оплакивание, – говорит он, – это песня, которую произносят или поют, когда девушка выходит замуж или выражает горе умершему...» [2: с.152].

Оплакивание часто выполняется женщинами. Женский плач имеет четкую, выразительную и достаточно развернутую форму. Иногда элегия может достигать размеров стихотворения. Также существует понятие «плач» (Д.Ж.), которое мужчины и дети могут выражать через песни. Эти песни принципиально отличаются от женских «оплакивающих» мелодий. По звучанию мотив также не похож на женский плач. Пение мужчин, подростков и маленьких детей, как правило, в народе не воспринимается как «плач». Его чаще называют «өкүрүү-слагор». Более конкретно, мы можем сказать, что это «крик» в грустной манере. Мелодическое описание траура обычно характерно для небольшой, легко запоминающейся мелодии. Ритмически она проста, оригинальна и ограничена в диапазоне, начиная с восходящего, неизменного рефрена, который является особенностью исходной мелодической фразы, создавая глубокое дыхание.

Время плакать в память о умершем, умершем человеке продолжалось до тех пор, пока не пришло время скорби. Через год состоялась «годовщина» умершего. «Годовщина» носила торжественный характер. «...Гости приходят, чтобы вспомнить умершего человека, женский хор повторяет первый мотив несколько раз, плача в память об умершем человеке...» говорит А. Затаевича. [1: с.385]. Помимо песен, выражающих скорбь по умершим, в древности существовали и веселые «свадебные» песни. В кыргызском музыкальном фольклоре свадебные песни занимают основное место. Первое упоминание о свадебных песнях встречается в произведениях Алишера новаи. В эпическом комедийном произведении многих тюркских народов «Алпамыш» мы можем упомянуть пение двух женщин, поющих «джар-джар».

В свитке свадебных песен песня «джар-джар» занимает центральное место в ключевом эпизоде. У кыргызов это свидетельствует о том, что сама песня носит характер «гонки» или

«соревнования». Это место, где группы гостей и хозяев, ожидающих их прибытия, ведут между собой диалог.

Группы различаются по полу и возрасту. Молодые парни и девушки обмениваются взглядами, как жених и невеста или поют о них. Девичье произношение песни «джар-джар» имеет лирический характер и исполняется в минорном ладу, в то время как детские половинки звучат весело и юмористично на мажорном ладу, создавая контраст с предыдущими исполнениями.

Можно утверждать, что формирование жанра началось в архаический период и связано с полемикой и обрамлением. Состязание эндогамных племен под брачным покровом напоминало «гонку». В этом контексте группа девушек встречает невесту, выступая в роли её защитниц, в то время как молодые парни, как правило, находятся на стороне жениха. Они поют общее слово «джар-джар» одновременно, создавая единый музыкальный поток.

Русские этнографы конца XIX века оставили множество оригинальных рукописей о кыргызских свадьбах. В одной из них Э.Алексеев представляет интересное описание. Рассказывая о многочисленных прощальных вечеринках кыргызов, он отмечает: «...невеста, в более широком смысле слова «свидание» (Ж.Д), пела девичью песню «джар-джар» в сопровождении своих подруг...» [4: с.87]. Песенный конкурс также проводился между обрученными и домовладельцами, точнее, между родителями и родственниками невесты. Их главная цель заключалась в том, чтобы превзойти вторую группу, продемонстрировав лучшее, красивое и выразительное пение, а также остроумные и занимательные текстовые вариации песен. Это также служило прикрытием для второй группы в виде «унижения» через песенное соревнование. Проводы в деревне жениха сопровождались большим ритуалом. Женский свадебный плач А.Затаевича «подружка невесты», написан в смешанном размере и в мажорном лидийском ладу, повышенной IV ступени.

Доктор искусствоведения, профессор К.Дуйшалиев в своей записи о песне «Кыз-узатуу» описывает ее следующим образом: «... свадебные песни исполняются, в основном, близкими родственниками невесты. Их содержание можно охарактеризовать как плач, так как, рассказывая о положительных качествах девушки жениху, исполнители видят в ней свою собственную дочь. Это как бы передает заботу о ней с этого момента. Песня исполняется в традиционном стиле, напоминающем песню-оплакивание. По своему стилю и интонационной оригинальности она мало чем отличается от общеизвестного обрядового песню-оплакивание и распространена в южных и северных регионах Кыргызстана. Песня звучит в умеренном темпе и имеет грустное настроение» [5: с. 25].

При исполнении данной песни активное участие принимают девушки и женщины с стороны невесты. Один свидетель, наблюдавший подобное событие в городской среде, описывает его так: «...Около часа ночи меня разбудил голос сопрано в верхнем регистре. Эта женщина исполняла мелодию. Затем к ней присоединился женский хор. Я увидел в окне большую толпу женщин с фонарями в руках. Перед группой шла женщина, которая начинала оригинальный припев, ...все пели... тележка с невестой приближалась...» [6: с. 106].

Иногда при исполнении «джар-джар» в Ошской и Джалал-Абадской областях мужчины не присоединяются к пению. В этих регионах женские «половинки» часто исполняются невестой и ее подругами.

Редкие элементы коллективного пения в кыргызском фольклоре, сопровождающие свадьбы и погребальные обряды, известны фольклористу А.Затаевичу. Он вспоминает, что в древней жизни кыргызов существовала песня «Тушоо кесүү – Tushoo kesuu», которая исполнялась детьми для выражения своих желаний и с целью достижения чего-то важного. Празднование обряда «Тушоо кесүү-Tushoo kesuu» начинается с того, что ноги ребенка обвязываются черной веревкой, а маленькие дети бегут от места назначения к месту празднования. Тот, кто первым приходит к финишу, перерезает веревку, к которой была привязана нога ребенка, острым ножом. Победивший ребенок получает подарки от родителей виновника торжества. (Иногда родители детей также участвуют в этом соревновании.) Затем ребенка впускают в дом, и, хлопая в ладоши, гости поют песенку «Tushoo kesuu». Пожилые люди могут благословить ребенка, выражая ему свои пожелания. Кроме того, через сорок дней после рождения новорожденного в семье проходит праздник «чилдэ-чыгаруу», на котором гости собираются, чтобы пожелать малышу и его родителям радости, удачи и благополучия, а также исполнить песню «Бата».

О трудовых песнях в различных импровизациях во время труда кыргызов упоминал А.Эйхгорн в 80-е годы XIX века. К сожалению, музыкальные произведения, записанные нотной записи, не содержат текстов. Эти песни, как правило, исполнялись девушками, занимающимися домашним хозяйством. Труд, культура и музыка в философии кочевников неразрывно связаны друг с другом.

Жизнь скотоводов тесно связана с окружающей природой и природными явлениями, в отличие от крестьян, чья жизнь больше подвержена циклам смены сезонов. Календарных песен в жизни кыргызов не так много. Одним из самых известных является праздник «Нооруз», который отмечают восточные народы в день весеннего равноденствия. Этот праздник получил название «Нооруз».

Существуют материалы о стабильно закрепленных (фиксированных) вариантах ноорузских песен, а также информация о том, что в конце XIX века был выпущен специальный буклет под названием «Рай Нооруза». Например, известный собиратель фольклора русского народа Н. Гродеков в своей книге «Рай Нооруз» описывает канонизированные новогодние пожелания, составляющие основное содержание буклета. В вступительном разделе упоминается, что «Новый год» (речь идет о Ноорузе, Ж.Д.) состоит из одной или двух тематически повторяющихся и структурно одинаковых мелодий, которые помогают запоминать текст песни. Мы сталкиваемся с нотными материалами, написанными без полного разъяснения [7: 58].

Проанализировав источники вышеуказанной нотной литературы, автор выдвигает гипотезу о том, что элементы группового сольного исполнительства в кыргызском фольклоре появились в эпоху палеолита, при реализации традиций различных жизненных обрядов. Во многих случаях подобные обряды сопровождались образцами диалогического, антифонного пения участников. Особенно в свадебных песнях «Джар-Джар» был похож на куплетные формы айтыша в порядке вопросов и ответов. В традиционной практике сохранились традиции индивидуального и группового исполнения. Ведьма сопровождалась репликами членов племени, которые присутствовали во время пения. Эти же техники использовались для сопровождения ритуалов скорби, которые заканчивались коллективным хором и женским плачем, озвучиванием.

При совместном пении у некоторых певцов наблюдались отклонения, искажения и отклонения от основного мотива в сторону другого. Затем монодии в искусственном создании вариаций «...многослойность, появляются «элементы» первого многоголосия [8: с. 26]. Из-за этого создается многоголосие с антифонной и неточной интонацией. Почти во всех последующих песнях "Джар-Джар" мы встречаем в ансамбле элементы, характерные для самых высоких культурных образцов исполнения. Мы наблюдаем наполненность верхних конечных звуков, полное соответствие Лада адекватной интонации в куплете и припеве. Мы знаем, что здесь возникает не просто групповое пение, а целенаправленное унисонное исполнение. Еще одну краткую информацию о Кыргызской народной музыке до Октябрьской революции приводит известный востоковед Н.Зеланд, в своем этнографическом очерке кыргызы «...кыргызы, сидя поодиночке, украшают и поют то, что видят и что помнят ...я также видел, как они пели с другим хором...» [9: с.56].

В кыргызском музыкальном фольклоре развитие многоголосия было обусловлено эволюцией инструментальной музыки народных инструментов [1: 45]. Например, в работе А. Затаевича «Кыргызские инструментальные пьесы и напевы» (номер 181, пример №10, запись Токчоры Жолдошева) «внутренняя, скрытая полифония» в одноголосной мелодии проявляется лишь через опорные звуки между двумя параллельными линиями. В народном инструментальном произведении «Секетбай» (пример №11) скрытое развитие мелодии может варьироваться, и, хотя оно отчасти напоминает пример №181, можно заметить, что существует несколько различных несоответствующих тонов. Различные ритмические описания мелодии, где две или три гласные наибольшим образом используются в форме гетерофонии, становятся особенно заметными.

Таким образом, в кыргызской народной инструментальной музыке выделяются двухголосия, формирующихся на основе следующих оснований:

Нисходящие кварты или квинты создаются для основной мелодии, которая повторяется в качестве одной из мелодий (пример №12).

Повторение мелодии в верхнем или нижнем регистре осуществляется в сочетании с бурдонирующими голосами одинаковой высоты (пример №13).

Вспомогательные голоса с элементами полифонии также присутствуют (пример №14).

Таким образом, можно констатировать, что три упомянутых типа двуголосной музыки используются в инструментальной музыке в различных сочетаниях.

Таким образом, эволюция кыргызского музыкального фольклорного исполнительства, как видно, по непонятным причинам перестала развиваться в контексте основного направления. В результате «консервированное» групповое пение осталось лишь в форме ритуала. Для активного изменения образа жизни в большинстве случаев требовалось интенсивное и эффективное воздействие. В практике народного пения было необходимо в кратчайшие сроки восстановить традиции индивидуального исполнения и разработать подходы к сольному пению. Это изменило статистику жанра и потребовало импульса и стимула для дальнейшего динамичного развития. Движущей силой этого стали социально-экономические изменения конца XIX века, оказавшие влияние и на наше время.

Следовательно, групповая певческая трансформация, ориентированная на обрядовую форму и поддерживаемая централизованной социализированной силой, претерпела значительные утраты, что привело к возникновению качественно нового жанра народного творчества – рабочей массовой песни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Затаевич А.В. Кыргызские инструментальные пьесы и напевы. – М.: 1971. – С. 385.
2. Виноградов В. Токтогул Сатылганов и кыргызские акыны. – М.: 1952. – С. 45.
3. Алексеев Э. Есть ли у якутов многоголосия? Советская музыка. 1967. №5, - С. 87.
4. Дүйшалиев К.Ш. Кыргызская народная песня. Исследование. – М.: Сов. композитор. 1982. – С. 25.
5. Лыкошин Н. Полжизни в Туркестане. – Пгд., 1917. -106-б.
6. Виноградов В. Музыкальная культура Кыргызской ССР. – М.: 1957. – С. 56-60.
7. Гродеков Н.И. Киргизы и каракиргизы Сырь-Дарьинской области. – Ташкент. 1889. – С.58.
8. Гринберг В.И. Социально-характерные черты развития культуры Казахстана в 20-х середине 30-х годов. Автореф. Дис...канд. искусствоведения. - Ташкент, 1984. – С. 26.
9. Зеланда Н. «Кашгария и перевалы Тянь-Шаня. Путевые записки» (Записки Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества, Книжка IX), Омск, 1888. С. 56.

Резюме

Эволюция кыргызского музыкального фольклорного исполнительства, как видно, по непонятным причинам перестала развиваться в контексте основного направления. В результате «консервированное» групповое пение осталось лишь в форме ритуала. Для активного изменения образа жизни в большинстве случаев требовалось интенсивное и эффективное воздействие. В практике народного пения было необходимо в кратчайшие сроки восстановить традиции индивидуального исполнения и разработать подходы к сольному пению. Это изменило статистику жанра и потребовало импульса и стимула для дальнейшего динамичного развития. Движущей силой этого стали социально-экономические изменения конца XIX века, оказавшие влияние и на наше время.

Ключевые слова: кошок, джар-джар, чилдэ-чыгаруу, өкүрүү, Нооруз

DUISHENALIEV Jumabek

Researcher at the Department of Folklore and History and Theory of Musical Art
Research Center for Traditional Culture and Art, National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic

THE CONNECTION OF GROUP SINGING WITH TRADITIONAL LIFE AND RITUALS IN KYRGYZ FOLKLORE

Summary

The evolution of Kyrgyz musical folklore performance, as it seems, for unknown reasons stopped developing in the context of the main direction. As a result, “canned” group singing remained only in the form of a ritual. For an active change in lifestyle, in most cases, intensive and effective influence was required. In the practice of folk singing, it was necessary to restore the traditions of individual performance and develop approaches to solo singing in the shortest possible time. This changed the statistics of the genre and required an impulse and stimulus for further dynamic development. The driving force behind this was the socio-economic changes of the late 19th century, which have influenced our time.

Keywords: koshok, jar-jar, childe-chygaruu, okuruu, Nooruz

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN "CƏNGİ" ƏSƏRİNİN FORTEPIANO ÜÇÜN İŞLƏMƏSİNİN NİGAR USUBOVANIN METODİKASI ƏSASINDA ÖYRƏNİLMƏSİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı nəinki Azərbaycanda, eləcə də bütün Şərq aləmində yeni bir mərhələnin başlanğıcını təşkil edir. Üzeyir bəyin dünyagörüşü, yaşadığı mühit onu daim yeniliklərə doğru istiqamətləndirirdi. Dahi bəstəkar müraciət etdiyi hər sahə və hər janr ilə milli professional musiqimizdə yeni səhifə açmağa nail olmuşdur. Bu baxımdan 1931-ci ildə Ü.Hacıbəyli tərəfindən yaradılan Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni mərhələnin başlanğıcı oldu. İlk dəfə olaraq, notla çalınan orkestrin yaranması professional musiqi sahəsində yeni əsərlərin yazılmasını, milli çalğı alətlərinin ifaçılıq imkanlarına uyğun repertuarın mövcudluğunu tələb edirdi. 1930-cu illərin əvvəllərində Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1 saylı "Şur" və 2 saylı "Çahargah" fantaziyalarını yazmaqla, repertuarı zənginləşdirməyə başlayır. Eyni zamanda Ü.Hacıbəyli orkestrin tərkibinə fortepianonu daxil etməklə, Azərbaycan musiqisinin xüsusiyyətlərini Qərb ənənələrinə uyğunlaşdırmağa çalışaraq, səslənmədə zəngin çalarlar yaratmağa nail olmuşdur. Maraqlısı budur ki, Ü.Hacıbəyli orkestrin tərkibinə xalq çalğı alətlərini daxil etməklə, musiqi sənətimizdə ümumavropa klassik musiqisinə xas irihəcmli formaların tətbiq edilməsinin imkanlarını üzə çıxartmışdır. Bütün bu yanaşmalar isə Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında qəhrəmanlıq mövzusunun təcəssümü ilə eyni səviyyədə əks olunmuşdur. Xüsusilə, Ü.Hacıbəylinin Böyük Vətən müharibəsi illərində yazdığı əsərlərdə milli ruh mərdlik və vətənpərvərlik mövzusu ilə qovuşaraq, onun əsərlərinin əsas məzmununu təşkil etmişdir. Bu baxımdan bəstəkarın yaradıcılığında cəngi rəqsinə müraciət olunması xüsusilə diqqəti cəlb edir. Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli "Koroğlu" operasında cəngi rəqsinin ritmlərindən istifadə edərək, əsərin qəhrəmanlıq ruhunu daha da artırmış və milli dəyərlərin əhəmiyyətini aydın şəkildə ifadə etmişdir. Ü.Hacıbəylinin məhz cəngi rəqsinin xüsusiyyətlərinə müraciət etməsi də təsadüfi deyildir. Belə ki, cəngi qədim ənənələrə malik olan Azərbaycan xalq musiqisinin bir növü olan rəqslərimizin xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir. Azərbaycanın xalq mərasimlərində, xüsusilə bayram şənliklərində və ov zamanı səslənən rəqslərdən biri olan cəngi igidlilik, mərdlik kimi motivlərin daşıyıcısıdır. Qəhrəmani mübarizə ruhu cəngi rəqsinin əsas məzmununu təşkil etməklə yanaşı, həm də mərasimlərdə kütləvi şəkildə keçirilən oyunlar zamanı gənclərin öz bacarıqlarını, əzmkarlığını da göstərməyə imkan yaratmışdır. "Cəngi" musiqisinin sədaları insanları qəhrəmanlığa və döyüş əzminə ruhlandırır. Həmçinin, idman yarışlarında, xüsusilə güləş meydanlarında, hərbi yürüslərdə cəngi musiqisinin ritmlərindən istifadə edilir. Bir çox aşiq havalarında da cəngi rəqsinin ritmlərinə rast gəlinir. Belə ki, cıdır meydanlarında, igid pəhləvanların yarışları zamanı cəngi rəqsinin sədaları eşidilir. Xalq mərasimlərində cəngi əsasən zurnaçılardan ibarət musiqi qrupu tərəfindən səsləndirilir. Qeyd edək ki, "Koroğlu" dastanında da cəngi rəqsinin xüsusiyyətləri özünü göstərir və "Cəngi Koroğlu", "Misri Koroğlu" kimi rəqslər deyilənlərə nümunədir.

Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, bəstəkar yaradıcılığına cəngi rəqsi Ü.Hacıbəyli tərəfindən gətirilmişdir. İlk dəfə cəngi rəqsinin xüsusiyyətlərini "Koroğlu"da istifadə edən bəstəkar Böyük Vətən müharibəsi illərində yenidən bu rəqsə müraciət edir və həmin illərdə xalqı ruhlandırmaq, onlarda döyüş əzmi yaratmaq üçün cəngi rəqsinin təsiri böyük idi. Ü.Hacıbəylinin 1941-ci ildə xalq çalğı alətləri üçün yazdığı "Cəngi" əsəri onun yaradıcılığında qəhrəmanlıq mövzusunun parlaq ifadəsidir. Bu barədə professor Fərah Əliyeva yazır: *"Azadlığı uğrunda əsrlərlə mübarizə aparan Azərbaycan xalqının qəhrəmanlıq duyğularını, enerjisini musiqidə əbədiləşdirən Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq irsinin əhəmiyyəti təkcə musiqi sənəti, ümummədəniyyət miqyasında deyil, həm də milli istiqlal məfkurəsi kontekstində böyük və əzəmətlidir"* [2, s.8-9]. Bəstəkar bu əsəri bir müddət sonra fortepiano üçün işləmişdir. Ü.Hacıbəylinin "Cəngi"si marş-rəqs tərzində yazılmış əsərdir. Qeyd edək ki, "Cəngi" rəqsinin tar, kamancha, qanun, zurna və digər alətlər üçün işləmələri mövcuddur. Qəhrəmanlıq ruhunu aşılayan bu əsər daha sonralar isə böyük simfonik orkestr üçün də köçürülmüşdür.

"Cəngi" rəqsinin fortepiano üçün işləməsi 1956-cı ildə nəşr edilmiş və pianoçuların repertuarına daxil olmuşdur. Nəzərdən keçirdiyimiz həmin nəşrin redaktoru isə bəstəkar Boris Zeydman olmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” əsəri Əməkdar incəsənət xadimi, görkəmli pedaqoq Nigar Usubovanın da pedaqoji repertuarına daxil olmuşdur. N.Usubova tədris prosesində müxtəlif bəstəkarların əsərlərinə müraciət edərək, tələbələrdə professional musiqi zövqünü formalaşdırmağa çalışırdı. N.Usubovanın yaradıcılığı ilə tanış olarkən, onun pedaqoji repertuarında dünya və müasir dövr Qərb bəstəkarları ilə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin üstünlük təşkil etməsi özünü göstərir. Belə ki, N.Usubovanın pedaqoji repertuarına Q.Qarayevin “24 prelüd”ü, Musa Mirzəyevin “Sonata-kapriçcio”su ilə yanaşı, Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” əsərinin fortepiano üçün işləməsi də daxil olmuşdur. N.Usubovanın sinfini bitirmiş və hazırda Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “İxtisas fortepiano” kafedrasının dosent, Əməkdar müəllim Firəngiz Hacıyeva tələbəlik illərində “Cəngi” əsərinin fortepiano üçün işləməsini ifa etmişdir. Nəzərə çatdıraq ki, N.Usubovanın digər tələbələri tərəfindən də “Cəngi” əsərinin ifa olunması faktı bizə məlum olsa da, məqalənin yazılışı zamanı onlardan yalnız Firəngiz Hacıyeva ilə əlaqə yaratmaq mümkün oldu. Ona görə də əsərin ifası ilə bağlı Nigar xanımın tövsiyələri F.Hacıyevanın qeydlərinə əsaslanır.

N.Usubovanın tövsiyə və göstərişləri əsasında “Cəngi”ni ifa edən F.Hacıyeva bu əsərin öyrənilməsinə müəlliminin xüsusi diqqətlə yanaşmasını bildirmişdir. F.Hacıyeva Nigar Usubovanın bu həssaslığının bir neçə amillərdən qaynaqlandığını bildirmişdir. Firəngiz xanımın fikrincə, N.Usubova bütün əsərlərin ifasına xüsusi həssaslıqla yanaşsa da, onun “Cəngi”yə olan münasibəti ilk olaraq, Ü.Hacıbəyli şəxsiyyətinə və yaradıcılığına olan məhəbbəti ilə bağlı idi. Belə ki, N.Usubova məhz Ü.Hacıbəylinin təklifi ilə Moskva Konservatoriyasına təhsil almağa göndərilmişdi və vaxtilə professor A.Qoldenveyzerin sinfində ifaçılıq bacarıqlarını inkişaf etdirməsinə görə, Nigar xanım mənəvi baxımdan Ü.Hacıbəyli qarşısında böyük məsuliyyət hiss edirdi. Digər tərəfdən, əvvəlcə xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış əsərin fortepiano üçün işləməsində N.Usubova “Cəngi”nin orijinal xüsusiyyətlərinin saxlanılmasına çalışır, milli musiqi elementlərinə xas olan intonasiyaların düzgün şəkildə səsləndirilməsinə üstünlük verirdi. Bütün bu deyilənlər “Cəngi”nin öyrənilməsi zamanı N.Usubovanın hiss etdiyi məsuliyyətin və verdiyi göstərişlərin əsas səbəblərini müəyyənləşdirirdi.

Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” pyesinin işləməsi “Allegro moderato” tempində, 4/4 ölçüdədir. Çahar-gah məqamına əsaslanan bu əsər milli qəhrəmani ruhun parlaq ifadəsi kimi əhəmiyyətlidir.

“Cəngi” üçhissəli formada yazılıb, insanda əzəmətli milli ruhu, qürur hissələrini oyadan musiqi dilinə malikdir. Əsər giriş mövzusu ilə başlanır. Giriş mövzusu unison şəkildə keçərək, əzəmətli və təntənəli səslənmə tərzini yaradır.



Fortissimo ahəngində başlanan giriş mövzusunun musiqisi təntənəli ruh yüksəkliyinə malikdir. Giriş mövzusunda xanənin güclü təqtisində pauza verilməsinə baxmayaraq, əsərin qəhrəmani məzmunu melodiya əzmkarlıq və təntənəli hissələr bəxş edir. Səkkiz xanədən ibarət giriş mövzusunun səslənməsi sanki milli musiqi aləti olan zurnanın idman yarışlarında olan ifasını xatırladır. Eyni tematik motivin təkrarlanması qəhrəmani ruhun təsdiqlənməsinə əsaslanır. Onaltılıq notların arasıkəsilməz fasiləsiz inkişafı təntənəli ruhu daha da qabarıq ifadə edir. Firəngiz xanımın bildirdiyinə görə, N.Usubova giriş hissəsində pyesin təntənəli əzəmətini göstərmək üçün tələbələrə, xüsusilə də əsərin ifaçısı olan F.Hacıyevaya elə ilk xanələrdən başlayaraq, əsərin xarakterini emosional hissələrlə canlandırmağı tövsiyə edirdi. “Əzəməti və təntənəni canlandırmaq” – Nigar xanımın əsəri ilə bağlı ən böyük tövsiyəsi idi. Nigar xanımın əsərin ifası ilə digər tövsiyəsi milli ruhu dərindən dərk edərək, təntənəli səslənməyə üstünlük verməsi idi. Nigar xanım bildirirdi ki, girişin ilk xanələri artıq əsərin obrazlar aləmi haqqında təsəvvürü formalaşdırmalıdır. Nigar xanım əsərin məzmunu haqqında danışmağı sevirdi və

cəngi rəqslərinin xalq yaradıcılığında hansı xüsusiyyətlərə malik olmasını bildirirdi. Nigar xanımın ən çox təkrarladığı ifadə əsərin müharibə illərində yazılaraq, düşməyə qarşı vuruşan insanlarda ruh yüksəkliyi yaratması idi. Bu baxımdan N.Usubovanın əsərin bədii obrazlılığı ilə bağlı tövsiyəsi ifa zamanı düşməyə qarşı əzmkarlıq göstərən insanların iradəsini canlandırmaq idi.

Üçhissəli formanın birinci hissəsi (9-cu xanədən başlayır) əsas melodik materialın səslənməsini ifadə edir. N.Usubova bu hissədə olan temp dəyişikliyi sanki “nəfəs almadan” ifa etməyi məsləhət görürdü. Nigar xanım əsərin obrazlı məzmununun məhz birinci hissədə təsdiqlənməsi fikrini bildirir, qəhrəmani mövzunun daha aydın şəkildə ifadə olunmasını irəli sürürdü. Xüsusilə, birinci hissədə on-altılıq notların punktir ritmlə səslənməsi qəhrəmani məzmunu daha çox qabarıq əks etdirir. Bu hissədə forte ahənginin üstünlük təşkil etməsi və sol əl partiyasında akkordlu fakturanın keçməsi əsas melodik xəttə olan canlı və hərəkətli ifadəliliyi daha da gücləndirir. Mövzunun ardıcıl şəkildə, cüzi dəyişikliklə yenidən təkrarlanması əsas qəhrəmani mövzunun təsdiqlənməsi funksiyasını yerinə yetirir. Eyni melodik motivin daha sonra bir qədər genişlənərək oktava yuxarı təkrarlanması isə pyesin məzmununa cəsarət dolu əzmkarlıq bəxş edir. Mövzunun xarakterinin və inkişaf xüsusiyyətlərinin tədricən sağ əl partiyasında verilməsi orta hissənin başlanğıcını hazırlayır. Orta hissə *mf* ahəngində başlayaraq, sanki cəngi səslənən zaman uzaqdan gələn əks-sədanın verilməsini xatırladır. Mi bekar səsinin dəfələrlə təkrarlanması, bir növ, cəngi səslənən zaman milli çalğı aləti olan zurnanın ifasını yada salır. Orta hissədə melodik xəttin inkişafı sağ əl partiyasında keçir. Sol əl partiyası isə sanki zərbi alətlərin eyni ritmik fiqurasıyalarının saxlanılmasına əsaslanır. Daha sonra hər iki əl partiyasında oxşar melodik materialın səslənməsi və eyni ritmik formulların verilməsi orta hissənin melodik materialını birinci hissənin melodiyasına yaxınlaşdırır. Orta hissə iki dəfə təkrarlandıqdan sonra üçüncü hissə başlayır. F.Hacıyevanın bildirdiyinə görə, N.Usubova orta hissənin başlanğıcında olan dəyişikliyin göstərilməsinə xüsusi əhəmiyyət verirdi. Nigar xanımın tövsiyəsinə əsasən, orta hissənin başlanğıcında temp və melodik baxımdan olan dəyişiklik ifa zamanı xüsusilə vurğulanmalıdır. O, əsərin qəhrəmani ruhunun dərinliklərinin məhz orta hissədə göstərilməsini daha uyğun hesab edirdi. Bu səbəbdən orta hissənin başlanğıc xanələrinin kənar hissələrdən daha fərqli olmasını qeyd edirdi. F.Hacıyeva qeyd edir ki, Nigar xanım əsərin hər xanəsində olan hər hansı bir fərqliliyin vurğulanmasına çalışırdı.

Üçüncü hissə birincinin melodik materialının dəyişilmiş şəkildə təkrarlanması ilə başlanır. N.Usubova əsərin repriza əhəmiyyəti daşıyan üçüncü hissəsinin ifası zamanı həm əsas melodik xətti, həm də müəyyən dərəcədə özünü göstərən dəyişiklikləri vurğulamağı tövsiyə edirdi. F.Hacıyeva bildirir ki, Nigar Usubova əsərin coşğun və əzəmətli xarakterinin daşdığı əhəmiyyətin reprizada kulminasiyaya çatmasını göstərməyə üstünlük verirdi. Eyni zamanda Nigar xanım fortepianoda orkestrin tam tərkibdə ifası zamanı əldə olunan səslənmə tərzini yaratmağa çalışırdı.

N.Usubova ifa zamanı hər bir səsin, hər bir vurğunun aydın şəkildə eşidilməsini də tələb edərək, pedallizasiyaya xüsusi diqqətlə yanaşırdı. Əsərin coşğun xarakterini nəzərə alaraq, Nigar xanım hesab edirdi ki, pedalın xanənin güclü hissələrində götürülməsi təntənəli xarakterin daha aydın nəzərə çarpmasına imkan verir. Bununla yanaşı, o, digər səslərin də tələb olunduğu şəkildə səslənməsinə diqqətlə yanaşırdı.

“Cəngi”nin ifası zamanı Nigar xanımın əhəmiyyət verdiyi digər yanaşma əsərin kiçik koda əhəmiyyəti daşıyan hissə ilə tamamlanması idi. Nigar xanım əsərin giriş hissəsinin melodiyasına əsaslanan koda ilə tamamlanmasını daha aydın şəkildə göstərməyə üstünlük verirdi. O, hesab edirdi ki, bu xüsusiyyət əsərin obraz-emosional aləminin daha aydın ifadə olunmasına yönəlməklə yanaşı, həm də əzəmətli xarakterin, qəhrəmani döyüş ruhunun tərənnümü ilə bağlıdır. Dinamik işarələrin dəqiqliklə və vaxtında ifa olunmasını Nigar xanım nəzarətdə saxlayırdı. Məlumdur ki, əsərin xarakterindən irəli gələrək, burada daha çox forte və fortissimo ahənglərindən istifadə olunmuşdur. Bunu nəzərə alan Nigar xanım ifa zamanı bədii obrazlılığın əhəmiyyətini gücləndirmək üçün dinamik işarələrin ahənglərinə riayət edilməsinə diqqətlə yanaşmış, əsərin fortepiano üçün işləməsinin not mətnində göstərilən dinamik işarələrinin dəqiqliklə yerinə yetirilməsinə əhəmiyyət vermişdir. Nigar xanım əsərin son iki xanəsində verilən akkordların obrazlar aləminin əzəmətini göstərmək məqsədilə istifadə olunmasını bildirərək, onların həm fortissimo ahəngində, həm də aksentləri nəzərə alaraq, təntənəli səslənmə yaratmasını göstərməyi mütləq şəkildə tövsiyə edirdi. Qeyd edək ki, “Cəngi” əsərinin çahargah məqamına əsaslanması isə gənc pianoçulara milli musiqinin məqam xüsusiyyətlərini hiss edərək ifa etməkdə əhəmiyyətli təsir göstərir.

Dahi Üzeyir Hacıbəylinin 1940-cı illərdə yazdığı “Cəngi” əsəri hazırda həm pedaqoji, həm də konsert repertuarında uğurla ifa olunur. Lakin bu ifaların arasında ən maraq doğuranı “Cəngi”nin məhz Üzeyir Hacıbəylinin öz ifasında səslənən variantıdır [6]. Bərpa olunduqdan sonra internet resurslarına daxil edilən bu video-materialda Ü.Hacıbəylinin “Cəngi”də ifadə etmək istədiyi bütün ifaçılıq üsulları, bədii obrazlılığın xüsusiyyətləri, qəhrəmani və coşğun xarakter öz əksini tapmışdır. Ü.Hacıbəylinin ifasında “Cəngi” həm də bəstəkarın xalq musiqisinə olan böyük rəğbətini, qəhrəmani mövzunu əzmkarlıqla ifadəsini və əsərin ən mükəmməl ifaçılıq üsullarını, ən əsası isə milli ruhun canlandırılmasını göstərir.

Beləliklə, “Cəngi” əsərinin fortepiano üçün işləməsinin Nigar Usubovanın metodiki tövsiyəsi əsasında ifası təntənəli və əzəmətli qəhrəmani xarakterin, eləcə də milli ruhun canlandırılması istiqamətində dəyərli nümunədir. Eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin “Cəngi”si doğma vətənimizin şanlı qələbələrinin də tərənnümü kimi səslənərək, ifaçılarda bu hisslərin aydın təcəssümünə imkan yaradır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.2. –2017. – 584 s.
2. Əliyeva, F. Üzeyir Hacıbəyli – şəxsiyyət və cəmiyyət / – F.Əliyeva. – Bakı: “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, – 2014. – 368 s.
3. Hacıbəyov, Ü. Cəngi. [Notlar]: / – Bakı: Azərnəşr, – 1956. – 7 s.
4. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası / – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007. – 264 s.

Saytoqrafiya

5. Üzeyir Hacıbəylinin ifasında “Cəngi” əsəri. [Elektron resurs] / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hB6HK6dtPug>

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin “Cəngi” əsərinin fortepiano üçün işləməsinin Nigar Usubovanın metodikası əsasında öyrənilməsinin xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Məqalədə “Cəngi” əsəri ilə bağlı N.Usubovanın tövsiyələri onun tələbəsi olmuş Firəngiz Hacıyevanın qeydləri əsasında işıqlandırılmışdır və bu xüsusiyyət məqalənin aktuallığını müəyyən edir. Məqalənin elmi yeniliyi Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” əsərinin fortepiano üçün işləməsinin N.Usubovanın metodikası əsasında təhlil olunmasıdır. “Cəngi” əsərinin ifa edən gənc pianoçulara N.Usubovanın metodiki tövsiyələrinin verilməsi isə məqalənin elmi əhəmiyyətini təşkil edir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, işləmə, fortepiano, təfsir, milli xüsusiyyətlər

ЭЙВАЗЗАДЕ Гюнель

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли
старший преподаватель кафедры «Фортепиано, орган и клавесин»

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ОБРАБОТКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ «ДЖАНГИ» ПО МЕТОДИКЕ НИГЯР УСУБОВОЙ

Резюме

В представленной статье рассматриваются особенности изучения фортепианной обработки произведения Узеира Гаджибейли «Джанги» на основе методики Нигяр Усубовой. В статье освещаются рекомендации Н.Усубовой относительно произведения «Джанги», основанные на основе замечаний ее студентки Фирангиз Гаджиевой, что и определяет актуальность статьи. Научная новизна статьи заключается в анализе фортепианной обработки произведения У.Гаджибейли «Джанги», на основе методики Н.Усубовой. Научная значимость статьи заключается в предоставлении методических рекомендаций Н.Усубовой молодым пианистам, исполняющим произведение «Джанги».

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, исполнительство, фортепиано, интерпретация, национальные особенности

EYVAZZADE Gunel

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli
Senior Lecturer, Department of “Piano, Organ, and Harpsichord”

FEATURES OF STUDYING THE PIANO ARRANGEMENT OF UZEYIR HAJIBEYLI'S “JANGI” BASED ON NIGYAR USUBOVA'S METHOD

Summary

This article examines the features of studying the piano arrangement of Uzeyir Hajibeyli's work *Jangi* based on the methodology of Nigyar Usubova. The article highlights Usubova's recommendations regarding

Jangi, as documented in the notes of her student, Franghiz Hajiyeve, which defines the relevance of the research. The scientific novelty of the article lies in the analysis of the piano arrangement of *Jangi* through the lens of Usubova's pedagogical approach. The academic significance of the article is in presenting Usubova's methodological recommendations for young pianists performing *Jangi*.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, performance, piano, interpretation, national characteristics.

ƏHMƏDOVA-YUSİFOVA KÖNÜL
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi tədqiqat laboratoriyasının
böyük elmi işçisi, sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” OPERASINDA TƏLXƏK OBRAZI

Bu il dahi bəstəkarın doğum tarixindən 140 il ötəcək. Azərbaycan Respublikasının Milli Himnini yazan ölməz sənətkarın anadan olan günü – 18 sentyabr 30 ildir ki, müstəqil Azərbaycanımızın Milli Musiqi Günü kimi qeyd olunur. Dahi insan haqqında artıq illərdir ki, fundamental araşdırmalar aparılır, yazılır, yaradıcılığı təhlil olunur. Əsrlər keçsə də xalqımızın tarixi və mədəniyyətində silinməz iz qoymuş dahi Üzeyir bəy haqqında hər zaman yazılacaq və daim araşdırmalar aparılacaqdır.

Musiqi mədəniyyətimizin incisi, Şərqin ilk operası “Leyli və Məcnun” və ümumi altı muğam operası, musiqili komediyaları, yaradıcılığının zirvəsi “Koroğlu” operası, “Sənsiz”, “Sevgili canan” romansları və digər əsərləri tarix yaşadıqca istər yerli, istərsə də xarici səhnələrdə səslənəcəkdir. Məlumdur ki, onun “Arşın mal alan” operettası, “Koroğlu” operası müxtəlif xarici dillərdə, müxtəlif səhnələrdə tamaşaya qoyulmuşdur. 2013-cü ildə UNESCO-nun Baş Konfransının 36-cı sessiyasında bu operettanın dünya səviyyəsində qeyd edilməsi haqqında qərar qəbul edilmişdir.

Həmçinin dahi Ü.Hacıbəylinin elmi-nəzəri məqalələri, xüsusilə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi fundamental əsəri XX əsrin milli musiqi elminin təməlini qoymuşdur. O, Şərqdə ilk Musiqili Teatrın və ilk Konservatoriyanın, həmçinin ilk Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin və Azərbaycan Dövlət Xorunu yaratmışdır. Üzeyir bəyin gördüyü işləri sözün əsl mənasında saymaqla bitirmək olmaz.

Şifahi xalq ədəbiyyatımızın dəyərli nümunəsi, ən məşhur qəhrəmanlıq dastanlarından olan “Koroğlu”ya əsaslanan, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qiymətsiz incilərindən olan “Koroğlu” operası 1937-ci il aprelin 30-da quruluşçu rejissor İsmayıl Hidayətzadə tərəfindən Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının səhnəsində, dahi Üzeyir Hacıbəylinin dirijorluğu ilə səsləndi. Quruluşçu rəssam isə Rüstəm Məmmədov idi. Milli, bəşəri mədəniyyətə malik operanın artıq 88 ili tamam olur. Beş pərdəli bu sənət şedevri operanın libretto müəllifləri Məmməd Səid Ordubadi və Heydər İsmayılov idi.

Koroğlu obrazının əvəzsiz ifaçısı, Azərbaycanın peşəkar vokal sənətinin banisi Bülbül olmuşdur. Bülbül yazıb: “... “Koroğlu” operasının klavirini teatra təhvil verdi. Bu, bizim opera sənətimizin bayramı oldu. ... Mən teatrımızın səhnəsində xalq qəhrəmanı Koroğlu rolunda 400 dəfədən çox çıxış etmişəm. Hər dəfə bu rolu ifa edərkən Üzeyir bəyin sənətinə valeh oluram. Bu operanın uvertürasına mən dəfələrlə qulaq asmışam. Uvertüra başlananda insanı cüşa gətirir. Elə bir musiqi həvəskarı tapırlarmı ki, bu musiqi parçaları onu həyəcana gətirməsin? Bu uvertüra operanın qəhrəmanı kimi səslənir, bütün hadisələrin tərcümanı kimi qəbul olunur” [6, s.113].

Digər rolların ilk ifaçısı isə Gülarə İsgəndərova – Nigar, Məmmədağlı Bağırov – Həsən xan, Hacıbala Hüseynov – Həmzə bəy, Qəmər Almaszadə – rəqqasə, Qulam İsgəndərov isə Təlxək olub. Q.İsgəndərov 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti dekadasında canlandırıdığı Təlxək obrazına görə 1940-cı ildə Azərbaycan Əməkdar artisti fəxri adını almışdır.

Şirvanda tanınmış xanəndə olan Məşədi Kazımın oğlu Qulam 1901-ci il Şamaxının Sarıtorpaq məhəlləsində anadan olmuşdur. Yanvarın 31-də Şamaxıda baş vermiş dəhşətli zəlzələdən sonra onlar Bakı şəhərinə köçmüşdür. Erkən yaşlarda atasını itirən, dayı himayəsində yaşayan Qulam keşməkeşli uşaqlıq dövrü sürmüşdür.

Genetik istedadın sahibi Qulam İsgəndərovun səsi əlbəttə yüksəklərdən gəlməyə bilməzdi. Qulam müəllimin şəcərəsində professional musiqi ilə məşğul olan oğlu Abdulla İsgəndərovu, nəvəsi Akif İsgəndərli Kamal oğlunu, nəticəsi Aynur İsgəndərli Akif qızını göstərmək olar.

O, 1930-cu ildən Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının solisti olmuşdur. İfa etdiyi rolları izlədikdə bu sənətkarın böyük istedad sahibi olduğunu söyləmək olar. Üzeyir bəyin “Leyli və Məcnun” operasında Məcnunun atası, “Əsli və Kərim” operasında Şah, “Arşın mal alan” operetnasında Vəli, M.Maqomayevin Şah İsmayıl operasında Rəmmal, F.Əmirovun “Sevil” operasında Balakışi, S.Rüstəmovun “Durna” musiqili komediyasında Dursun və s. rolları canlandırır.

Respublikanın Xalq artisti Gülxar Həsənova xatirələrində Qulam İsgəndərov haqqında söyləyir: “Qulam sənətinə qarşı çox tələbkar insan idi. Mən “Koroğlu” operasında Xanəndə qız, o isə Təlxəyi oxuyurdu. Çox gözəl təlxəy rolu oynayır. Dekadada orden aldı, sonra əməkdar ad aldı. M.Maqomayevin Şah İsmayıl operasında bəzən Vəziri, bəzən isə Rəmmalı oynayırdı. Bu iki surət bir-birindən təməmilə ayrılırdı. Bu insanda çox böyük aktiyor qabiliyyəti var idi ki, oynadığı surətlərin xarakterlərini dəyişirdi. “Arşın mal alan”da Telli ilə Vəli rollarında tərəf müqabili olub. Orada elə çıxışlarımız olub ki, baş rollar bir kənarda qalırdı, üstünlüyü biz götürürdük” [Azərbaycan TV-si].

Onun “Koroğlu” operasındakı Təlxək obrazı xüsusi vurğulanmalıdır. İkili rolu ilə seçilən Təlxək həm xanlara kömək edir, həm də saray mühitünü ələ salır. Onun ifa etdiyi məzəli mahnı operada hadisələrin inkişafında əsas yer tutaraq, dönüş nöqtəsi yaradır. Məhz onun verdiyi məsləhət ilə Koroğlunu ələ keçirə bilirlər.

Bu qəhrəmani epik opera növünə aid olan “Koroğlu”da satirik-yumaristik obraz olan Təlxək, əslində öz hazırcavablığı və ağılı ilə saray zadəganlarından kifayət qədər üstündür. Lakin gerçəklikləri söyləmək üçün özünü gülünc vəziyyətə salmağa məcbur olur, daxilindəki nifrəti, kini kinayəli sözlərlə, atmacalarla ifadə edirdi.

Bu obrazın musiqi xasiyyətnaməsinin açılmasında Ü.Hacıbəyli meyxana janrından istifadə etmişdir. Belə ki, zərb alətinin səciyyəvi metroritmik fiqurla müşayiəti ilə rəqətiativ söyləmə bəstəkarın meyxana janrına əsaslandığını söyləməyə əsas verir. Qeyd etdiyimiz xüsusiyyət meyxana ilə yaxınlığın dərhal nəzərə çarpan əlamətidir. Lakin, bəstəkarın Təlxək obrazında meyxananın bədii prinsiplərinə müraciətinin daha dərin kökləri vardır.

Operanın librettosunda II və IV pərdədə Təlxək obrazı ifa edir:

Kimdir mənə çağıran?
Ha, ha, ha!...

Axı necə mən gülməyim
Bu cür axmaq sözlərə;
Dəli edib Koroğlu,
Salıb sizi düzlərə.
Koroğlunun üstünə
Göndərsiz min əsgər,
Amma onu tutmağa
Kifayətdir bir nəfər.

Bir nəfər!

Koroğlunun bir atı var, (2 dəfə)
Qırat deyərlər adına. (2 dəfə)
Qırat yaman gündə yetər (2 dəfə)
Koroğlunun imdadına. (2 dəfə)
Koroğlunun imdad?na, hey!...
Koroğlunun imdadına. (2 dəfə)

Bir nəfər igid gərək, (2 dəfə)
Atın oğurlasın onun. (2 dəfə)
Bu kələk yaxşı kələk. (2 dəfə)
Afərin ustadına! (2 dəfə)
Afərin ustad?na, hey!...
Afərin ustadına! (2 dəfə)

Bura gəlcək tutun onu, (2 dəfə)
Bağlayın əl-ayağın. (2 dəfə)
Bu kələk yaxşı kələk.
Afərin ustadına! (2 dəfə)
Afərin ustadına, hey!...
Afərin ustadına! (2 dəfə)

Nay, nay, nay!...
Mən demədim bəsdir ona bir nəfər?!
Getsə kifayətdir Ömər ya Səfər;
Mən deyən oldu yenə də müxtəsər,
Bəxtəvərəm, bəxtəvərəm, bəxtəvər.
İstədilər göndərlər üstünə on min pələng,
Mənsə dedim bəsdir ona getsə keçəl Həməzə bəy.

Operanın ikinci pərdəsində səslənən Təlxəyin partiyasında zərb alətlərinin ostinat ritm-formulunun müşayiəti ilə rəqətiativin söylənməsi, meyxananın səciyyəvi ritmik xüsusiyyətlərinin əks olunması aydındır. A.Rəhimova bu xüsusiyyətləri aşağıdakı şəkildə açıqlayır: “Əksər hallarda meyxana səkkiz

və on bir hecalı olur. Təlxəyin reçitativini isə, birinci misranı istisna etmək şərtilə, yeddi hecalıdır. Birinci misranın səkkiz hecalı olması meyxananın səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri, zərb müşayiətinin ritminə rəhbər poetik qurumun xırdalanmasından irəli gəlir. Təlxəyin reçitativini meyxanaya bənzədən, o qədər, quruluş xüsusiyyətləri və forması deyil, janr xarakteri, koloritidir. 6/8 metri ən məşhur ritmik fiqurun (“üç badam bir qoz”) müşayiəti yamb və xoreyin “rəqsi”, bəzi misralarda isə Anapest və Daktillərə parçalanması meyxana ovqatını yaradan başlıca amillərdir... Reçitativdə Təlxəyin partiyasının yalnız ritmik bölgüləri göstərilir, səslərin yüksəkliyi qeyd edilmir. Meyxanada olduğu kimi, ritm saxlanılır. İfaçı sözləri deklamasiya edir. Ostinat ritm formullardan ibarət zərb müşayiəti üzərində yamb və xorey bölgüləri meyxananın janr xüsusiyyətlərilə, Təlxəyin hiyləsini açıb göstərən ən gözəl ifadə vasitəsinə çevrilir. Meyxana janrının mahiyyətini təşkil edən qrotesk əhvalı, acı gülüş, rişxənd ovqatı Təlxəyin obrazına tuş gəlir”[5, s.51,52,55].

Təlxəyin mahnısı da olduqca oynaq xarakteri ilə diqqəti cəlb edir. Mahnıda səslənən hey nidasının səslənməsi aşiq sənətindən gələn cəhətdir. “6/8 metr ritmi çərçivəsində yambik və xoreyik ritmikanın yaratdığı “şıltaq” vurğular, orkestr müşayiətində simliylər qrupunun tətbiq etdiyi “pitsikato” üsulu, mahnıda məqam baxımından qısa bir qurum daxilində dəyişkənliyin tətbiq edilməsi, yəni əvvəlcə *si* mayeli seygahın intonasiyaları ilə başlayıb, sonradan *si* mayeli çahargahda tamamlanması, yəni məqam “oyunu” – bütün bu vasitələrlə mahnının musiqisinə aşılarmış oynaqlıq bunun mətnində ifadə edilmiş olduqca ciddi məzmunla təzad təşkil edir ki, bu da Təlxək obrazının mahiyyətinə bir işarədir” [2, s.89].

İkinci pərdədə olduğu kimi dördüncü pərdədə də Təlxəyin partiyası çahargahın məqam-intonasiyasında səslənir. Bu ritm-formul leytritm əhəmiyyətinə malikdir. Meyxana isə bu səciyyədə leytjanr rolunu daşıyır.

Bu satirik obrazı bir çox vokalçılar ifa edib. Muğam “boğazları” ilə Təlxək obrazını canlandıran Gülbala Məmmədovu xatırlaya bilərik. Lakin son illərdə bu rolun ən mükəmməl şəkildə ifaçısı Əliəhməd İbrahimovdur. O, 1956-cı ildə Bakıda anadan olub. Atasını Mikayılın da çox gözəl səsi var idi. Oğlu Əliəhmədin söylədiyinə görə, keçən əsrin 40-ci illərinin ortalarında təşkil olunan muğam müsabiqəsində birinci yerə Azərbaycan Xalq artisti Əbülfət Əliyev, ikinci yerə isə atasını Mikayıl İbrahimov layiq görülüb. Lakin Mikayıl müəllim bu peşəni davam etdirməyib, əvvəlki Azərbaycan Dövlət Universitetinin (indiki Bakı Dövlət Universiteti) “Dil və ədəbiyyat” fakultəsinin məzunu olub. Uzun illər Dövlət Teleradio Komitəsinin Mərkəzi Televiziyasında “Son xəbərlər” şöbəsində müxbir vəzifəsində çalışıb.

Uşaq yaşlarından Əliəhmədin musiqiyə böyük marağı olub. Bakıda 20 sayılı məktəbin 5-ci sinfində təhsil aldığı zaman ifasını dinləyən Azərbaycan Respublikası Dövlət Teleradio Verilişləri şirkətinin “Bənövşə” uşaq xorunun və rəqs ansamblının bədii rəhbəri Əfsər Cavanşirov Əliəhmədi xora dəvət edir.

1977-1982-ci illərdə Asaf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunun (Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kolleci) ifaçılıq fakultəsində təhsil alır. 1982-1988-ci illərdə isə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) həmin fakultənin məzunu olur. 1991-1998-ci illərdə Musiqili Komediya Teatrının, 1993-cü ildən isə *Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının solistidir. 1999-2019-cu illərdə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində, 2019-cu ildən bugünə kimi isə Azərbaycan Milli Konservatoriyasında “Vokal” kafedrasında müəllimdir. Onun dəfələrlə tələbələri ilə birgə konsert proqramı təşkil olunub.*

Tenor səs tembrinə malik vokalçı həm milli, həm də xarici opera tamaşalarında böyük ustalıqla obrazlar yaradıb.

Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında Carçı, Vəli, Nadir, Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasında Abu Həməzə, Süleyman Ələsgərovun “Solğun çiçəklər” operasında Əbdül, Ramiz Mustafayevin “Vaqif” operasında Şaliko, Əsgər, Vəlif Adıgözülovun “Natavan” operasında Catçı, Mirzə Fəna, Zabit və s. rolları, Avropa bəstəkarlarından Qaetano Danizettinin “Luçia di Lammermur” operasından Norman, Cüzeppe Verdinin “Traviata” operasından Qaston, “Otello” operasında Cassio, Cakomo Puççininin “Toska” operasından Spoletta “Çio-Çio San” operasından Qoro, Rucero Leonkavallo-nun “Məzhəkəçilər” operasından Arlekin, Rixard Vaqnerin “Uçan hollandiyalı” operasından Şteyer-man, Jorj Bizenin “Karmen” operasında Remendado və s. obrazlar canlandırır.

2007-ci ildən 2020-ci ilə kimi Almaniyanın mədəniyyət mərkəzlərindən olan Bavariyanın Baddendorf şəhərində təşkil olunan İmmliinq Beynəlxalq yay Opera Festivalının solisti olub. Festivalın bədii rəhbəri Korneliya fon Kersenbrok idi. O, qala konsertində də ifa edib.

Baxmayaraq ki, Əliəhməd İbrahimov ikinci dərəcəli rolları ifa edib, lakin hər zaman yüksək sənət nümunəsi göstərə bilib. Onun ən uğurlu rollarından biri də “Koroğlu” operasında Təlxək obrazıdır. Xalq artisti Sərdar Fərəcovla bu mövzu haqqında söhbətimiz zamanı söylədi: “Əliəhməd bu rolun ən gözəl ifaçısıdır. O, bu rolu yaradıb. Baxmayaraq ki, kiçik bir ifadır, lakin o oxuduqda, yenə də onu dinləməyi arzulayırsan”.

2003-cü ildən bu günə kimi İbrahimov Təlxək rolunu ifa edir. Xalq artisti Baba Mahmudov da onun bu obrazı düzgün şəkildə canlandırıdığını çox bəyənib.

Əgər insanda əsil sənətkar ruhu varsa, o, ifa etdiyi rolun neçənci dərəcəli olduğunun fərdinə varmamalıdır. Yalnız yadda qalan obraz yaratmaq üçün axtarışlar etməlidir. Əliəhməd İbrahimova Təlxək obrazını həvalə etdikdə o bu rolu yadda qalan etmək üçün müəyyən axtaşılar edib. Özü söyləyir: “Fikir-ləşdim ki, dramatik tamaşalarda, operalarda, hətta filmlərdə belə Təlxək obrazının hərəkətlərinə, davranış-larına diqqət yetirmək lazımdır. İlk öncə mən Hüseyn Cavidin “Topal Teymur” pyesində Yaşar Nurinin oynadığı Təlxək obrazını, daha sonra Şeksprin “Kral Lir” faciəsindəki təlxəyi izlədim. Təlxək mürəkkəb bir obrazdır. O, çox ağıllı və iradəli insan olmalıdır. Öncəki və bugünkü bütün məlumatları bilməlidir. Çünki, yalnız təlxək məzəli yollarla hökmdara onun səhvlərini söyləyə bilər. Və bir çox hallarda da hökmdar onun sözlərinə qulaq asır”. Əlbətdə dram əsərində obrazı canlandıran aktiyor sözlərə istədiyi kimi intonasiya, güc, qüvvə verə bilər. Lakin operada, sözün musiqiyə tabe olduğu bu janrdə yeni nə isə etmək mümkün deyil. Həm bu baxımdan, həm də kiçik bir obrazı maraqlı etmək üçün kifayət qədər böyük ustalıq lazımdır. Məhz elə buna görə də Əliəhməd İbrahimovun rolu yadda qalan və çox bəyənildir.

İbrahimovun canlandığı Təlxək obrazını izlədikdə, onun hər dəfə rola təzə bir hərəkət daxil etdi-yini izləyirik. Bu da ifaçının obrazını həm özü üçün, həm də tamaşaçılar üçün yadda qalan və maraqlı edir.

İbrahimov 2017-ci il Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında xidmətinə görə Əməkdar artist fəxri adına layiq görülüb. O, AMK-nın dosentidir.

“Ü.Hacıbəyovun solmaz çiçək kimi indi də tərəvətini, ətrini saxlamış “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər keçdiyi yol bir tək onun 30 illik yaradıcılıq tarixi deyil, həm də Azərbaycan opera-sının, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin şanlı salnaməsidir. Onun həmişə təzə-tər səhifələrini nəsillər zaman-zaman vərəqləyəcək, hər kəlamından, hər pərdə və xalından öyrənəcək, mənəvi qida, estetik zövq alıb, yüksələcəkdir.

Ü.Hacıbəyovdan bizə çox böyük, müqəddəs irs qalmışdır. Bu irs elə tükənməz bir ideya-estetik qida mənbəyidir ki, ondan nəsil-nəsil insanlar faydalanacaqdır”. [1, s.123]

Qarabağın əsilzadə bəy nəsilləri ilə bağlı olan soy-kökü Ü.Hacıbəyliyi həm şəxsiyyət, həm də sənətkar kimi, yaradıcı fəaliyyətin ən yüksək səviyyəsi olan, kimliyinin ayrılmaz tərəfi olan DAHI şəxsiyyət zirvəsinə ucaltdı. Onun publisist, dramaturq, pedaqoq, musiqişünas alim, ictimai xadimi kimi bütün fəaliyyət istiqamətləri əvəzsiz və toxunulmazdır. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin hə-mişəyaşar yaradıcılığına daxil olan “Koroğlu” operası bugündə aktual və müasirdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Aslanov M.S. Üzeyir Hacıbəyov. Bakı: Gənclik, 1977, 128 s.
2. Əhmədova-Yusifova K.İ. Azərbaycan musiqisində komizm. Bakı: AfpoliqrAF, 2024, 240 s.
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Tərtib edən: Tariyel Məmmədov . Bakı: Şərq-Qərb, 2019, 360 s.
4. Hacıbəyli Ü.Ə. “Koroğlu” [Notlar]: 5 pərdəli opera /;Heydər Əliyev Fondu. Bakı: AMDF (Şərq-Qərb), 2008, 470 s.
5. Rəhimova A.E. Azərbaycan musiqisində meyxana janrı. Bakı: “Nurlan”, 2002, 122 s.
6. Üzeyir Hacıbəyov haqqında seçilmiş məqalələr və xatirələr. Tərtib edən: Ə.İsazadə. Bakı: Elm, 1990, 287 s.
7. Абезгауз И.В. Опера “Короглы” Узеира Гаджибекова. Москва: Сов композитора 1987. 229 с.

Xülasə

Məruzədə musiqi sənətimizin və milli operamızın banisi dahi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq zirvəsi olan “Koroğlu” operasında Təlxək obrazının musiqi materialının təhlili və bu obrazı səhnədə canlandıran ifaçılardan bəhs olunub.

Təlxək operada ikili rolu ilə seçilən personajdır. Onun mahnısı operada hadisələrin inkişafında həlledici rol oynayır. Təlxəyin partiyasında meyxananın səciyyəvi ritmik xüsusiyyətləri əks edilib. Lakin, Təlxək obrazında eşidilən meyxananın bədii prinsiplərinin olduğca dərin kökləri vardır.

Təlxək obrazının ilk ifaçısı olan Qulam İsgəndərov və bugün o obrazı canlandıran Əliəhməd İbrahimovun bu rola gətirdikləri yeniliklər haqqında və ümumiyyətlə yaradıcılıq fəaliyyətləri ilə bağlı araşdırma aparılmışdır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, dahi, “Koroğlu” operası, Təlxək, obraz, mahnı, Qulam İsgəndərov, Əliəhməd İbrahimov

АХМЕДОВА-ЮСИФОВА Кенуль

Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли,
старший научный сотрудник
научной-исследовательской лаборатории,
доктор философии по искусствоведению

ОБРАЗ ШУТА В ОПЕРЕ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ «КЕРОГЛУ»

Резюме

В докладе речь идет об анализе музыкального материала образа Шута оперы «Кероглу», которая является вершиной творчества основателя нашего музыкального искусства и национальной оперы великого У.Гаджибейли и об исполнителях, воплотивших этот образ на сцене.

Шут – персонаж, который отличается двойной ролью в опере. Его песня играет решающую роль в развитии событий в опере. В партии шута отразились характерные ритмические особенности мейханы. Однако художественные принципы мейханы, услышанные в образе шута, имеют достаточно глубокие корни.

Здесь были раскрыты привнесённые нововведения первого исполнителя Гулама Искендерова роли шута и настоящего исполнителя этого образа Алиахмеда Ибрагимова, а также в целом их творческой деятельности.

Ключевые слова: Уzeyir Гаджибейли, великий, Опера «Кероглу», Шут, образ, песня, Гулам Искендеров, Алиахмед Ибрагимов.

AHMADOVA-YUSIFOVA Konul

Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy
Senior Researcher
Scientific Research Laboratory
PhD in Art Studies

THE CHARACTER OF JESTER IN UZEYIR HAJIBEYLI'S OPERA “KOROGLU”

Summary

The report focuses on the analysis of the musical material associated with the character of the jester in the opera *Koroghlu*, which is considered the pinnacle of the creative legacy of Uzeyir Hajibeyli, the founder of Azerbaijani musical art and national opera. It also discusses the performers who have brought this character to life on stage.

The jester is a unique figure in the opera, distinguished by his dual role. His song plays a crucial part in the development of the opera's plot. The jester's part reflects the characteristic rhythmic features of **meykhana**. However, the artistic principles of meykhanas, as heard through this character, have deep historical and cultural roots.

The report highlights the innovations introduced by Ghulam Iskenderov, the first performer of the jester role, as well as those of the current performer, Aliahmad Ibrahimov. Their individual contributions and artistic careers are also examined.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, great composer, *Koroghlu* opera, jester, character, song, Ghulam Iskenderov, Aliahmad Ibrahimov

ƏHMƏDOVA SVETLANA

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
“Fortepiano” kafedrasının baş müəllimi*

ÜZEYİR HACIBƏYLİ İRSİNİN DÜNYA MİQYASINDA QORUNMASI VƏ TƏBLİĞİNDƏ NƏRGİZ ƏLİYAROVANIN FƏALİYƏTİNƏ DAİR

Tarixdə meydana gələn nadir şəxslər sırasında Üzeyir Hacıbəylinin özünəməxsus yerin tutması danılmaz faktdır. Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin yaranmasında və inkişafında, o cümlədən mədəniyyətin irəliyə doğru tərəqqi etməsində öz sənətkarlıq qüdrəti ilə çox səmərəli işlər görmüş görkəmli bəstəkarımızın irsinin qorunması və davam edilməsi daim aktualdır. Buna misal olaraq Əməkdar Elm Xadimi Əhməd İsazadənin fikrinin təqdimi yerinə düşər: “Böyük bəstəkarın ilk

dəfə əsrimizin başlanğıcında eşidilən yaradıcılıq səsi indi də öz təsir və tərəvətini itirməmişdir. Bəstəkar və dramaturq, publisist və alim, müəllim və ictimai xadim olan Üzeyir Hacıbəyov bizim mill iftixarımız və şöhrətimizdir. Onun irsinin ...öyrənmək, geniş xalq kütlələrinə çatdırmaq vacib məqsədlərdən biridir” [2,s.3]. Bu məramla Azərbaycan bəstəkarları, musiqişünasları və ifaçıları dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin mədəniyyətimizin çoxşaxəli sahələrindəki əvəzsiz xidmətlərini araşdırıb, mənimsəyib daimi inkişafda olan milli musiqimizdə innovativ tərzdə tətbiq edirlər.

Azərbaycan musiqisinin klassikinə adına mütəmadi olaraq müxtəlif formatda tədbirlər keçirilir. 1995-ci ildə Respublikamızın Prezidenti tərəfindən imzalanmış fərmana əsasən hər il bəstəkarın ad günündə 18 sentyabr tarixində “Üzeyir Musiqi Günü” qeyd edilir. 2009-cu ildən isə başlayaraq hər il ənənəvi olaraq 18 sentyabrdan başlayan və bir müddət davam edən “Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivalı” adlı geniş miqyaslı tədbir keçirilir. Bu festivalda dünyanın müxtəlif ölkələrindən və millətlərindən nümayəndələr iştirak edirlər: Rusiya, Gürcüstan, Slovakiya, Latviya, Bolqarıstan, Türkiyə, İsrail, Fransa, Almaniya, İsveçrə, Avstriya, Hollandiya və başqaları. Onlar ölkəmizin müxtəlif səhnələrində çıxış edirlər. Keçirilən festivallar çərçivəsində Ü.Hacıbəylinin əsəri ilə yanaşı azərbaycan və xarici bəstəkarların müxtəlif janrlarda yazılmış kiçik, eləcə də iri həcmli əsərləri səslənir. Bu yaradıcı yanaşma xalqların bir-birini daha yaxşı tanımaları üçün, təzə əlaqələrin yaranmasına və inkişafına, eyni zamanda müvəffəq diskursların əldə edilməsinə kömək edir. Mədəni sərhədlərin genişləndirilməsi məqsədi ilə keçirilən tədbirlərlə yanaşı mütləq şəkildə genişmiqyaslı qlobal səviyyədə maarifləndirici işlərin görülməsi olduqca vacibdir. Deyilənlərlə yanaşı, bizi narahat edən bir vacib amilin xüsusi qeyd olunması da zəruridir. Danılmaz faktdır ki, qədim dövrlərdən bu günə qədər qonşu ölkəmizin nümayəndələri Azərbaycan bəstəkarlarına mənsub olan musiqi nümunələrini, xalqımızın musiqi yaradıcılığının incilərini plagiat edərək internet informasiya platformalarında, konsertlərdə, müxtəlif çap nəşrlərində öz adlarından təqdim edirlər. Bu mənfi prosesin dəlilini çox saylı materiallarda izləmək olar. Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti, pianoçu Nərgiz Əliyeva bu problemə dair bəzi əldə etdiyi məlumatları öz video çıxışında təqdim edərək vurğulayır: “Plagiatda əsas məsələ müəllifin göstərilməməsidir...Hesab edirəm ki, biz Azərbaycanlılar...*proaktiv olmalıyıq...öz mədəniyyətimizi dünyaya bəyan etməliyik*...Düşündüm ki, bu problem geniş müstəviyə çıxarılmalıdır. Ona görə Nyu-Yorkda Azərbaycanın tarixində ilk dəfə Beynəlxalq Bəstəkarlar Müsabiqəsi təsis etdik”. [5]

Amerikanın Nyu-York şəhərində yaşayan professor, Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, tanınmış pianoçumuz N.Əliyeva musiqi və maarifçilik fəaliyyəti ilə geniş məşğul olur. O tez-tez ölkə daxilində və xaricdə Qərbi Avropa bəstəkarlarının məşhur musiqi əsərlərini konsertlərdə ifa edir. Lakin, belə tədbirlərdə pianoçumuz xarici tamaşaçıları ilk növbədə və məqsədyönlü şəkildə bəstəkarlarımızın yaradıcılığı ilə tanış edir, milli peşəkar və xalq musiqimizin xüsusiyyətlərindən danışır, bununla da Azərbaycanın musiqi mədəniyyətini təsdiq və təbliğində böyük rol oynayır. N.Əliyeva qeyd edir: "Mən həmişə çalışıram ki, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri müxtəlif millətlərin musiqiçiləri tərəfindən ifa olunsun ki, gələcəkdə onlar Azərbaycan musiqisini də öz konsert proqramlarına daxil etsinlər. Eyni zamanda məqsədim Azərbaycan musiqisinin dünya mədəniyyətində öz yerin tutduğunu göstərməkdir".[6]

Bu sahədə fəaliyyət dairəsini genişləndirmək məqsədi ilə N.Əliyeva “Milli Musiqi və Qlobal Mədəniyyət Cəmiyyəti”nin (NMGCS) təsisçisi, rəhbəri və prezidenti oldu. İdarə heyətinin üzvləri: Afa Dvorkin, Cəmilə Cavadova- Spitsberq, Amina Fiqarova, Blagomira Lipari. N.Əliyevanın təklifi ilə və Mədəniyyət Nazirliyi, Diaspora iş üzrə Dövlət Komitəsi, Xarici İşlər Nazirliyi, Azərbaycanlı-Amerikalı musiqi fondu, Azərbaycan Respublikasının ABŞ-da səfirliyi, BMT-nin nəzdində Azərbaycanın Daimi Nümayəndəliyi təşkilatların dəstəyi ilə ilk dəfə “Beynəlxalq Bəstəkarlıq Müsabiqəsi” adlı qlobal musiqi layihəsi 2021-ci ildə start aldı. 4 ardıcıl keçirilmiş müsabiqələrin bəzi məlumatlarını təqdim olunmuş cədvəldə izləmək olar (şə.k.1). Hər müsabiqə bir mövzuya həsr edilmişdir. Bəstəkarlar müsabiqənin tələblərində göstərilən musiqi nümunələrindən istifadə etməklə öz orijinal əsərlərini yaratmışdılar. Ən yaxşı əsər Azərbaycanda sentyabrın 18-də Musiqi Günündə ifa olunur və mükafatlandırılan bəstələr N.Əliyevanın təşkilatının saytında yerləşdirilir, eləcə də ABŞ-ın nüfuzlu kitabxanalarında qeydiyyatdan keçirilir. Bu müsabiqənin fərqli cəhəti ondan ibarətdir ki, təqdim olunan əsərin adında mütləq orijinal melodiya və onun Azərbaycan yaradıcılıq irsi ilə əlaqəsi göstərilməlidir.

Nümunə.1

Tarix (il)	Mövzu	Ölkə	İştirakçılar	Qaliblər	Münsiflər
2021	<i>Üzeyir Hacıbəyli</i> “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan”, “Koroğlu”	35	50	I yer -Marius Dias-Kolumbiya II yer -Türkar Qasım-zadə-Azərbaycan III yer - Metyu Perrett-İngiltərə	Sədr-Firəngiz Əlizadə Azərbaycan, Reyko Fyutinq (Almaniya-ABŞ), Nilufər Nourbakş-(ABŞ)
2022	<i>Fikrət Əmirov:</i> “Azərbaycan kapriçiosu”, “Sevil”, “1001 gecə”, “Kor ərəbin mahnısı”, “Mən səni araram”, “Lirik rəqs”	23	35	I yer -Lin Sen-Çin II yer -Jared Destro-ABŞ, III yer - İrakli Areşidze-Gürcüstan Roman Czura-Alma-niya	Sədr-Xose Sereb-Riyer (Uruqvay-ABŞ), Paola Prestini(ABŞ), Rəhilə Həsənova (Azərbaycan)
2023	“Ən yaxşı ifa vidioçəkiliş formatında” - müsabiqənin əsasnaməsində qeyd olunmuş əsərlərdən birinin ifası	22	54	I yer - <i>Marius Diasın Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlunun ariyası”</i> mövzusunda olan əsərin ifaçıları: Fabian Panisello (dirijor, İspaniya), İsaak Qalan (bariton, İspaniya), Sofiya Salazar (fleyta, Venesuela), Sın Cu Mun (klarnet, Cənubi Koreya), Sara Valensiya (violin, İspaniya), Anastasiya Averyanova (cello, Rusiya), Dunkan Qif-fort-fortepiano, Avstraliya) II yer - <i>Sen Linin “Ələddin və sehirli çıraq”</i> əsərinin ifaçısı: Svetlana Qolobova (fortepiano, Ukrayna) III yer - <i>AriyaTorkar-Burinin “Şuşa səslə-nir...”</i> əsərin ifaçıları: Anya Şrofner-fleyta, Avstriya), Andraz Yaqodiç (klarnet, Sloveniya), Katarina Milisavleviç (violin, Serbiya), Salar Qaffarbejuey (Cello, İran) Yoxanes Dunze (C.bass, Avstriya)	Sədr-Nərgiz Əliyeva (Azərbaycan), Aleksandr Snitkin (Litva-ABŞ), Blaqomira Lipari (Bolqariya-ABŞ)
2024	<i>Azərbaycan xalq mahnıları:</i> “Sarı gəlin”, “O xal nə xaldır”, “Şuşanın dağları”, “Girdim yarın baxçasına”, “Çal, oyna”, “Laçın”, “Tut ağacı boyunca”, “Şuşa ceyranı”, “Bu qala daşlı qala”, “Aman tello”	22	37	I yer - Kian Ravai (ABŞ), II yer - Ceyhun Allahverdiyev (Azərbaycan), III yer - Xuanxo Villaroya Qrau (İspaniya)	Sədr-Melinda Vaqner (ABŞ), Cəlal Abbasov (Azərbaycan), Sonci Xonq (Çin-ABŞ)

Birinci bəstəkarlıq müsabiqəsinin Ü.Hacıbəyli yaradıcılığına həsr olunmasının bir tarixçəsi var. N.Əliyeva vidioçarxında deyir: “Bu vidionu görmüsünüz? Arno Babacyanyanın “Vaqarşapat” rəqsi

Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” musiqili operettasından mənimsənilib... Araşdırmalar göstərir ki, Babacıyanyan bu əsəri 1943-cü ildə yazıb, və bu melodiyanın erməni bəstəkarı Komitasa məxsus olduğunu iddia edir...Komitasa erməni mənşəli etnoqraf-bəstəkar olub, o ...Qafqazda xalq mahnılarını toplamaqla məşğul olub.1916-cı ildə həmin bu melodiyanı 6 rəqs əsərində istifadə edib...Üz. Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyası isə 1910 ildə Komitadan 6 il öncə yazılıb və 1911 ildə Bakıda səhnəyə qoyulub.” (nüm.2) [7,8,9].

Nümunə.2



N.Əliyeva bir Azərbaycan vətəndaşı olaraq belə neqativ halı cavabsız qoya bilməzdi. Pianoçu bəstəkar Lalə Cəfərova müraciət edərək, Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasının melodiyası əsasında fortepiano kompozisiyasının yaradılmasını xahiş etdi. Öz növbəsində L.Cəfərova piano üçün gözəl “Fantaziya” əsərini yaratdı (nüm.3, 3a-orta hissə, lirik mövzu). [10]

Fantasy
On Themes of Uzeyir Hajibeyli

Lale Aghajanova
(Azerbaijani)
Dedicated to Azeri Abkhazians

Allegro

nüm.3

Molto mosso

nüm. 3a

Ü.Hacıbəyli musiqisini təbliğ etmək məqsədi ilə N.Əliyeva çoxsaylı konsertlərində “Fantaziyanı” uğurla ifa edir. Bununla yanaşı, pianoçu dahi Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığının kütləviləşdirilməsi və daha geniş miqyaslara çatdırılması prosesinin vacibliyini dərk edərək, “Beynəlxalq Bəstəkarlıq Müsabiqəsi” adlı global musiqi layihəsinin 1-ci müsabiqəsini Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığına ithaf edir. Bununla bağlı AMEA-nın müxbir üzvü, professor Zemfira Səfərovanın fikrini vurğulamaq yerinə düşər: “Üzeyir Hacıbəyli sənəti Azərbaycan dühasının dünya mədəniyyət xəzinəsinə bəxş etdiyi ən nadir incilərdəndir” [1,s.29]. N.Əliyeva rəhbərlik etdiyi təşkilat komitəsi ilə birgə bəstəkarın çoxşaxəli musiqi irsindən eyni zamanda Azərbaycan sənət xəzinəsinin parlaq incilərindən olan “Koroğlu” operasından, “Arşın mal alan” və “O olmasın, bu olsun” operettalardan 10 melodiya seçilir.[şəx.4]

Nümunə.4

Koroğlu	Müqəddimə	Koroğlunun ariyası	Gülçöhrənin ariyası	
Arşın mal alan	Əsgərin ariyası	Qızların xoru	Gülçöhrənin ariyası	Asyanın mahnısı
O olmasın, bu olsun	Məşədi İbadın mahnısı	Xor “Deyirlər ki, toy olacaq”	Xor “Gedək, gedək qaziya deyək”	

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında daha çox səhnə əsəri (opera, operetta və s.) mövcuddur. Onların səhnələşdirilməsi üçün böyük konsert salonları və çox ifaçı tələb olunur. Müxtəlif ölkələrdə təşkil olunan konsertlərdə müsabiqə çərçivəsində Ü.Hacıbəylinin melodiyları əsasında bəstələnən yeni əsərlərin təqdiatının rahat təşkil edilməsi üçün, müsabiqənin rəhbər heyəti əsasnamədə iki xüsusi tələbi qeyd etdilər: bəstələnən əsər 15 dəqiqəlik vaxt müddəti və 5 ifaçıdan çox olmamalıdır. Eyni zamanda, müsabiqənin tələblərində heç bir üslub və ya yaş məhdudiyyəti nəzərdə tutulmamışdır. I müsabiqənin qaliblərinin əsərləri haqqında qısa məlumatın verilməsi məqsədə uyğun olar.

Kolumbiyalı Marius Dias müsabiqədə **“Aria of Koroglu”** əsəri ilə **I yerin** qalibi odu. Bu bəstəkar haqqında qısa məlumat verək. M.Dias 1985-ci ildə Boqotada (Kolumbiya) anadan olub. O, 2002-2015-ci illərdə Havanada (Kuba) Ali İncəsənət İnstitutunda Musiqili Bəstəkarlıq üzrə Bakalavr və Kuba Mədəni Prosesləri üzrə Magistr dərəcəsi alıb. 2020-ci ildən o, Reina Sofia Musiqi Məktəbinin IF Beynəlxalq Fondunun bəstəkarlıq kafedrasında professor Fabian Panisello da təhsil alıb. O, Santo Domingo Vəqfi və Albeniz Fondu tərəfindən təqaüdlərə layiq görülüb. Bəstəkar, dirijor, pianoçu, redaktor, pedaqoq və sənədli rəssam, 2009-cu ildən məmləkətində Fundación Colarte Café-yə rəhbərlik edir və Gabinete Musical Esteban Salas: the Sincopado Habanero (Kuba) rəqəmsal xəbər bülleteni redaksiya komandasının üzvüdür. Kuba Milli İncəsənət Məktəbində, Kolumbiya Milli Pedaqoji Universitetində və Kolumbiyanın INCCA Universitetində dərslər demişdir. O, həmçinin kubalı bəstəkarlar Alfredo Diez Nieto və Leo Brouwerin redaktoru və kopirayteridir.

M. Dias müsabiqəyə təqdim etdiyi *“Aria of Koroglu”* adlı əsəri vokal və ansambl üçün (flute piccolo, violin, cello, piano) bəstələnib. Partiturada müəllif Məmməd Səid Ordubadi və Həbib İsmayilovun librettosundan ingilis və azərbaycan dillərində istifadə edib (şək.5). Dualıq ansambl alətlərinin musiqi mətnlərindəki təzadların artmasında da özünü göstərir. Beləliklə, bəstəkar bu maraqlı üsullarla əsərdə sanki Nigara həsrət qalan və zalım xanı məğlub etmək həvəsində olan Koroğlunun hisslərini açıqlayır. Bundan əlavə, Marius Diasın bəstəssində Ü.Hacıbəylinin eyniadlı operasından melodik sitatlar serial, modal, mikrotonal və spektral elementlərin qarşılıqlı əlaqədə olduğu transformasiya olunmuş və müasir səslə təqdim olunur.[11]

Nümunə.5

Aria of Koroglu
On Themes of Uzeyir Hajibeyli

Marius Diaz
1 Prize Winner
(Colombia)

Moderato $\text{♩} = 10$ *Moriente* $\text{♩} = 14$

Flauto Piccolo Violini Violoncelli Koroglu Piano



Azərbaycanlı Türkar Qasimzadə müsabiqədə **“Gulchohra Admits...”** əsəri ilə

II yerə layiq görülmüşdür. T. Qasimzadə 1988-ci ildə Bakı şəhərində anadan olub. Professor, Xankəndidə yerləşən Qarabağ universitetin incəsənət fakültəsinin dekanı. Bakı Musiqi Akademiyasının bakalavr dərəcəsinə bitirib. Müəllimləri-Xəyam Mirzazadə, İsmayıl Hacıbəyov, Aydın Əzimov. 2007-2015 il ABŞ-da Manhattan Musiqi Məktəbində (Manhattan School of Music) magistratura dərəcəsinə yiyələnmişdir. ABŞ Ohayo ştatında yerləşən Sinsinnati Universitetinin (University of Cincinnati) doktoranturasını bitirmişdir. Azərbaycanda ADA universitetində, Azərbaycan Milli Konservatoriyada, Bakı Musiqi Akademiyasında müəllimlik fəaliyyəti göstərib. Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetin rektorun müşaviri, eyni zamanda “Cadenza” orkestrinin bədii rəhbəri olub. Bəstəkar müsabiqədə “Gulchohra Admits...” əsəri ilə II yerin qalibiyyət hissələrini paylaşrkən demişdi: “Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Bəstəkarlıq Müsabiqəsinin qalibləri sırasında olmaqdan şərəf duyuram...Üzeyir bəy, ruh işığın bələdçimiz, sənə olan sevgimiz əbədi.”[13] Əsər fleyta, soprano, violin və cello üçün yazılmışdır.[12] T.Qasimzadə “Gulchohra Admits...” əsərində müasir musiqidə bəstəkarlıq texnikasından istifadə etdiyinə görə, izahat vərəqədə hər bir ifa üsulu üçün ayrıca izah və şərhlər verib.(nüm.6,6a,6b)

Nümunə.6

Gulchohra Admits... *On Themes of Uzeyir Hajibeyli*

Turkar Gasimzade
II Prize Winner
(Azerbaijan)

nüm.6a

Flute

Play the note mixed with air sound. The quality of the air sound is more important than the exact pitch.

Gradual timbral change of the given note.



Harmonic glissando with *ribatuto* on



Natural harmonics based on the indicated pitch notated with diamond.



Slap tone



flutter tongue



Jet whistle



[i] Percussive attack with the articulation of the given letter



Wider pitch bend gradually becoming less wider.



Double tongue articulation of improvised notes mixed with air sound. Pitches are not important.

Soprano



Sing the given note with using only the half of your voice.



the highest possible pitch



fast motion glissandos between close intervals (not higher than minor 3rd) gradually becoming a steady pitch, either staying at its place or gliding up or downwards depending on the situation.



Growing sound effect



hit the tambourine with your hand



articulate "XE" loudly without any pitch level



on the guiro slide very fast the small drum stick



hit the ground with your heel



sing with adding lot of "air" sound to the pitch



hit the guiro with a stick and let it *richochet* for the given amount of time



flexaton

İngiltərədən olan Metyu Perret “Murmurs From Mashadi İbad” əsəri ilə III yerin qalibi oldu.(nüm.7,7a)[14]. İngilis bəstəkarı 2021-ci ildə anadan olub. Birmingemdə böyüyüb. Metyu Perret əsərlərini yaradarkən, Asiya və Afrikanın ənənəvi musiqisi ilə yanaşı, müasir klassik musiqinin biliyinə əsaslanır. Bakalavr təhsilini London Kral Musiqi Akademiyasının Morqan Hayesin sinfində başa vurub.

Murmurs from Mashadi İbad

On Themes of Uzeyir Hajibeyli

Matthew Perrett
III Prize Winner

Calmo ♩ = 40

nüm.7



nüm.7a

Mürəkkəb və ciddi müsabiqə Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığının xaricdə populyarlaşmasına, onun dinləyicilərinin coğrafiyasının genişlənməsinə və bəstəkarın musiqisinin beynəlxalq səviyyəyə çatdırılmasına öz töhfəsini verib. Onu da vurğulamaq lazımdır ki, Ü.Hacıbəylinin musiqisi bəzi musiqiçilərdə o qədər güclü təəssürat yaratmışdır ki, onlar müsabiqədə iştirak etmədən belə, musiqi banisinin gözəl melodiya nümunələrindən ilham alaraq yeni musiqilər yaratmaqda davam edirlər. N.Əliyarovaya müsabiqəsində bu faktla bağlı belə açıqlama verib: "...Bu yaxınlarda müsabiqənin qalibi Marius Diasdan məktub aldım. O... Üzeyir bəyin musiqisinə necə aşiq olmasından danışır. Müsabiqə bəstəsindən əlavə... o, Ü.Hacıbəylinin melodiyasına yeni əsər yazıb." [6]

N.Əliyarovanın verdiyi məlumatlara görə, növbəti "Beynəlxalq Bəstəkarlıq Müsabiqəsi"nin keçirilməsi 2026-cı ilə planlaşdırılır. Ehtimal ki, növbəti müsabiqənin mövzusu türk xalqlarının musiqisi ilə əlaqədar olsun. N.Əliyarovaya və onun rəhbərlik etdiyi "Milli Musiqi və Qlobal Mədəniyyət Cəmiyyəti"nin (NMGCS) əməkdaşlarına Azərbaycan mədəniyyətinin dünyada tanıtmaqda və təbliğ edilməsində, bu mühüm və eyni zamanda çətin işdə yaradıcılıq uğurları, fırvanlıq və fəaliyyətsahəsinin genişlənməsini arzulayırıq.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Bibliografiya "Üzeyir Hacıbəyli"// Tərtib edənlər: Haşimova H., Orucəliyeva R., Aslanbəyova H., Səfərova G., Səlimova N. // M.F.Axundov adına Az.Milli Kitabxanasının mətbəəsi. Bakı.2009
2. İsayadə Ə."Bəstəkarın xatirəsi..." Məqalələr və xatirələr. Az.Dövlət Nəşriyyatı. Bakı.1976.səh.3
3. Абасова Э. Узеир Гаджибеков // Композиторы Азербайджана . I. Б.: Ишyg. 1986
4. В. Виноградов, "Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка", 1938, Москва, Музгиз

SAYTOQRAFIYA

1. <https://www.facebook.com/share/v/1Xyasxj3N7/>
2. <https://br.az/news/12486/20211014110702845/?sfnsn=wa>
3. <https://www.facebook.com/share/v/1Xyasxj3N7/>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=gh-ArEnwB2k>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=8iCl7tUb0f4>
6. <https://www.youtube.com/live/XWkT787DXOo?si=9jFJYM0ZzLJqBK76>
7. <https://www.youtube.com/watch?v=c1nz-RHSDjQ>
8. <https://www.youtube.com/watch?v=J8bKkZ7boBg>
9. <https://www.facebook.com/share/p/16P3AUa288/>
10. https://www.youtube.com/watch?v=8i2_KLY5JSA
11. <https://az.sputniknews.ru/20190709/nargiz-alijarova-otkryla-obshhestvo-v-New-York-421042258.html>
12. http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=229
13. https://az.wikipedia.org/wiki/%C3%9Czeyir_Hac%C4%B1b%C9%99yli_Beyn%C9%99lxlq_Musiqi_Festival%C4%B1
14. <https://uhf.culture.az/>

15. <https://anl.az/down/meqale/azerbaycan/2011/oktyabr/202887.htm>
16. <https://nm-gcs.org/competitors/>
17. <https://nm-gcs.org/about/-the-nmgcs-iv-international-composition-competetion/>
18. <https://nm-gcs.org/nmgcs-3-icc-about/>
19. <https://nm-gcs.org/competitors-3/>
20. <https://nm-gcs.org/nmgcs-iv-icc-pre-selected-melodies/>
21. <https://modern.az/diaspor/488161/iv-beynelxalq-bestekarlar-musabiqesinin-qalibleri-achiqlandi/>
22. <https://azertag.az/xeber/iv-beynelxalq-bestekarliq-musabiqesinin-qaliblerinin-adlari-achiqlanib-3189138>

Xülasə

Dövrümüzdə Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin dünyanın müxtəlif səhnələrində istər azərbaycanlı, istərsə də xarici ifaçılar tərəfindən səsləndirilməsi bir başa Üzeyir Hacıbəylinin peşəkar musiqimizə bəxş etdiyi təməllə əlaqəlidir. Bu təməlin nəticəsində bəstəkarlıq məktəbimizin inkişafı ilə bərabər, mədəniyyətimizin bir çox sahəsində qazanılan uğurlara şahid oluruq. Azərbaycan xalqına xas olan musiqi nümunələrinin (milli folklor, bəstəkarlarımızın əsərləri) XXI əsrdə də bədnam qonşularımız tərəfindən təhrif edilməsi və oğurlanması bizi mədəniyyətimizin təbliği yolunda daha çox iş görməyə, təbliğatın sərhədlərini genişləndirməyə sövq edir. Piano ifaçısı, Əməkdar artist, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Nərgiz Əliyeva mədəniyyətimizin qorunması və təbliği məqsədi ilə Amerikanın Nyu-York şəhərində vətəndaş mövqeyini nümayiş etdirmək məqsədi ilə 2019 ildə “Milli Musiqi və Qlobal Mədəniyyət Cəmiyyəti”nin (NMGCS) adlı cəmiyyəti təsis etmişdir. Yuxarıda vurğulanmış amillərlə bağlı artıq bir sıra müsabiqələr və konsertlər keçirilib. Keçirilmiş I Beynəlxalq bəstəkarlar müsabiqəsi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı ilə bağlı oldu. Məqalədə cədvəl vasitəsi ilə keçirilmiş hər 4 müsabiqə və onun qalibləri haqda məlumat təqdim edilib.

Açar sözlər: Ü.Hacıbəyli, irs, plaqiat, festival, bəstəkarlar, əsərlər, ifaçılar

АХМЕДОВА Светлана

Азербайджанская Национальная Консерватория
старший преподаватель кафедры «Фортепиано»

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАРГИЗ АЛИЯРОВОЙ ОТНОСИТЕЛЬНО СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ВО ВСЕМ МИРЕ НАСЛЕДИЯ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

Тот факт, что в наше время произведения азербайджанских композиторов исполняются как азербайджанскими, так и зарубежными исполнителями на различных сценах мира, напрямую связан с той основой, которую заложил Узеир Гаджибейли в нашу профессиональную музыку. Благодаря такому фундаменту мы являемся свидетелями развития нашей композиторской школы и успехов, достигнутых во многих областях нашей культуры. В XXI веке мы наблюдаем, как наши известные соседи искажают и присваивают музыкальные образцы, которые являются неотъемлемой частью азербайджанского культурного наследия (национальный фольклор, произведения наших композиторов). Это обстоятельство подталкивает нас к более активной пропаганде нашей культуры и расширению её охвата. Наргиз Алиyarova, известная пианистка, Заслуженная артистка и доктор философии по искусствоведению, в 2019 году в Нью-Йорке создала организацию «Национальное общество музыки и мировой культуры» (NMGCS) как платформу для выражения своей гражданской позиции в вопросах сохранения и популяризации культурного наследия. Вследствие изложенных обстоятельств уже состоялись несколько конкурсов и концертов. Одним из них стал I Международный конкурс композиторов, посвященный творчеству У.Гаджибейли. В статье с помощью таблицы представлена информация обо всех 4 проведенных конкурсах и их победителях.

Ключевые слова: У.Гаджибейли, наследие, плагиат, фестиваль, композиторы, произведения, исполнители.

AHMADOVA Svetlana

Azerbaijan National Conservatory
Senior Lecturer Department of Piano

NARGIZ ALIYAROVA'S ACTIVITIES IN PRESERVING AND POPULARIZING THE HERITAGE OF UZEYIR HAJIBEYLI THROUGHOUT THE WORLD

Summary

The foundation that Uzeyir Hajibeyli established for our professional music is directly tied to the fact that Azerbaijani composers' works are now performed on stages around the world by both Azerbaijani and

international musicians. We are seeing the growth of our composer school and the accomplishments in all facets of our culture because of this foundation. Musical samples that are an essential component of the Azerbaijani cultural legacy (national folklore, compositions by our composers) are distorted and appropriated by our well-known neighbors in the twenty-first century. This situation forces us to expand the coverage of our culture and engage in more aggressive propaganda. In 2019, renowned pianist, Honored Artist, and Doctor of Philosophy in art history Nargiz Aliyarova founded the "National Music and World Culture Society" (NMGCS) in New York to voice her civic views on cultural heritage preservation and popularization. A number of competitions and concerts have already occurred as a result of the aforementioned factors. The First International Composers Competition honoring U.Hajibeyli's compositions was one of them. The article provides information about all 4 competitions held and their winners using a table.

Keywords: U.Hajibeyli, heritage, plagiarism, festival, composers, works, performers

ƏLİYEV ƏLİ

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının böyük elmi işçisi*

ƏFƏNDİYEV AYYXAN

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi, doktorant*

XX ƏSRİN 20-40-Cİ İLLƏRİNDƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN İCTİMAİ-SİYASİ FƏALİYYƏTİ

1920-ci il aprelin sonlarında Şərqdə ilk respublikanın – Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin Sovet Rusiyasının XI Qızıl Ordusunun qoşunları tərəfindən məhv edilməsi və bütün Şimali Azərbaycanın tamamilə işğal edilməsi ölkəmizin tarixində böyük dərəcədə dramatik və faciəli bir hadisə olaraq yadda qalmış və bununla da yeni bir dövr Azərbaycanda kommunistlərin 80 illik hökmürlülük dövrü başlamışdır. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin mövcudluğunun tarixi əhəmiyyəti ona görə böyük idi ki, o, Azərbaycançılıq ideyasının əsasını qoymaqda detonator rolunu oynamışdı. Yəni, artıq Azərbaycan xalqı təkcə ümumi Türk etnosunun bir komponenti və Müsəlman aləminin bir hissəsi kimi deyil müstəqil, və qlobal dünya xalqlarının mozaikasında özünəməxsus yerin sahibi kimi qəbul edilməyə başladı. Bu da xalqın təfəkküründə milli özünədərkətmənin ən yüksək səviyyəyə çatması, xalqın beynəlxalq əlaqələr səviyyəsində yerinin əldə edilməsinə imkan yaratdı. Azərbaycan Cümhuriyyətinin faciəvi süqutunun və müstəqilliyin itirilməsinin səbəbləri kimi ölkəmizdə tarixən mövcud olan zəngin neft yataqları, torpağımızın regionda strateji kommunikasiyalar üzərində yerləşməsi, yəni Türk dünyası üçün körpü rolunu oynaması və Sovet ittifaqının o zamankı Britaniya imperiyasının Qafqaz və Orta Asiyada qurmağa çalışdığı təsirinin qarşısını almaq istəklərini göstərmək olar.

Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra ilk 20 il, XX-ci əsrin 20-40-cı illərində Azərbaycan musiqi mədəniyyəti elə bir inkişaf yolu keçmişdir ki, bu gün onu birmənalı qiymətləndirmək çətindir. Bir tərəfdən mədəniyyətin bütün sahələri, o cümlədən musiqi də kommunist ideoloji siyasətinin getdikcə artan təsiri altında idi. Bu şəraitdə yaradıcı fikrin hərtərəfli inkişafından, mədəniyyətin bütün sahələrinin inkişafı üçün imkanların aşkar edilməsindən danışmaq çətindir. Amma şübhəsiz ki, bu çətin dövrdə mədəni inkişafda ciddi uğurlar əldə edilmişdir. Azərbaycan mədəniyyəti hələ də milli həyatın əsasları ilə üzvi əlaqəsini qoruyub saxlayır və gələcək inkişaf üçün güc alırdı. 1922-ci ildə elan edilən Sovet İttifaqı bütün gücləri ilə tabe etdiyi xalqların həyatında və cəmiyyətində kontrol yaratmağa və ilk öncə ədəbi əhatəni öz maraqlarına xidmətə sövq etməyə çalışırdı. Bu səbəblə 1925-ci ildə Sovet Azərbaycanında “elmi cəmiyyət” yaradıldı. Ancaq bu cəmiyyətin üzvlərinin yaradıcılıqları milli-azadlıq ideyası əhatəsində, Cümhuriyyət zamanında formalaşdığı dövrdə kommunistlər üçün onları idarə etmək çətin idi. Qeyd edək ki, bu “problemi” həll etmək üçün 1932-ci ildə İttifaqlar yaradılmağa başlamışdır (ilk yaradılan elə Yazıçılar İttifaqı oldu).

20-ci illərə gədərki dövrdə Azərbaycanın ilk professional bəstəkarı olan Ü.Hacıbəyli artıq şərqdə ilk opera olan “Leyli və Məcnun”(1908) əsərinin, daha sonralar Azərbaycan muğamı əsasında dörd operanın və öz janrında ölkəmizdə ilklərdən olan, məşhur “O olmasın bu olsun” (1910), “Arşın mal alan” (1913) operetalarının müəllifi kimi cəmiyyətdə və xalq arasında tanınırdı.

Bolşeviklərin gəlişindən sonra Üzeyir Hacıbəylinin həyatı tamamilə dəyişdi. Ü.Hacıbəyli hesab edirdi ki, müstəqil dövlətlər Leninin özündən, ümumən bolşevizmdən gələn təhlükə altındadır. O, "Azərbaycan" qəzetindəki məqalələrində bu mühüm məqamı dəfələrlə qeyd edib. Xüsusən 31 mart 1919-cu ildə xalqımızın soyqırımına həsr edilən və "Azərbaycan" qəzetinin 147-ci sayında yayımlanan məqaləsində kommunizmin çar hökumətindən heç də fərqli olmayan bir bəla olacağını qeyd edərək, xalqın üzərinə nə qədər ağır təsir göstərəcəyini bildirirdi (bəstəkar bu qəzetdə "ordən-burdan" təxəyyülü ilə yazırdı). Bununla belə, 1920-ci ildə Azərbaycanın Sovet hökumətinin tabeliyinə keçməsindən sonra Üzeyir Hacıbəyli bütün gücü və biliklərini musiqi incəsənətinin, təhsil və maarifin inkişafına həsr etməyə başladı. Məhz Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqi folklorunun hərtərəfli öyrənilməsi problemini irəli sürmüşdü. "Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Azərbaycan tələbələri üçün yaradılmış və adı dəyişdirilərək Azərbaycan Dövlət Türk Musiqi Məktəbi (AGTMS) adlandırılan musiqi məktəbi yaradılmışdı" [2, 134]. O, məktəbin nizamnaməsini tərtib edərək, 1922-26 cı illərdə ona rəhbərlik etmişdir (onun əsasında Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Kolleci yaradılmışdır). 1921-ci ildə Azərbaycan SSR Xalq Komissarları Sovetinin 26 avqust tarixli xüsusi fərmanı ilə Bakıda Dövlət Konservatoriyası yaradılmış, 1922-ci ildə AGTMS ümumən musiqi sənətinin, xüsusən də şərq musiqisinin bütün sahələri üzrə virtuoz sənətkarların və savadlı musiqiçilərin yetişdirilməsini qarşısına məqsəd kimi qoymuşdur. "AGTMS-də aşağıdakı kafedraları yaradılmışdır: 1) fortepiano; 2) mahnı ifaçılığı; 3) musiqi nəzəriyyəsi, xüsusən şərq musiqisi; 4) orkestr şöbəsi; 5) şərq musiqi alətlərində ifa etmək" [4,1.75.]. 1925-ci ildə türk musiqi məktəbi texnikuma, 1926-cı ildə texnikum konservatoriyaya birləşdirilərək azərbaycanlı tələbələrin sayı xeyli artırıldı.

Ü.Hacıbəyli 1921-1922-ci illərdə Xalq Maarif Komissarlığının musiqi şöbəsinə rəhbərlik etmişdir [4,1.55]. Məhz burada musiqi təhsilinin inkişafı üçün təlimatlar, əsasnamələr, direktivlər işlənib, hazırlanıb və təstiq edilirdi. O, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaranma ideyasını verərək, əsas istiqamətlərini təyin etmiş və onun əvəzolunmaz rəhbəri olaraq uzun illər konservatoriyaya rəhbərlik etmişdir (1928-29,1938-48 illərdə). Elmlər Akademiyası nəzdində İncəsənət İnstitutunun tərtibçisi (formalaşdırıcısı) olmuşdur. Həmçinin, Şərqə ilk musiqi alətləri orkestrinin təşkilatçısı olmuşdur. Üzeyir bəyin Azərbaycan üçün o dövrdə çoxsaylı xidmətlərinin siyahısını hələ çox davam etmək olar.

Sovet dövrünün ən ağır sosial-mədəni şəraitində anlaşılmazlıqlara, hücumlara, "millətçilik" ittihamlarına baxmayaraq, Üzeyir Hacıbəyli ilk növbədə respublikanın yerli əhalisi və cəmiyyəti arasından musiqi kadrlarının hazırlanmasını müdafiə edirdi.

Onun azərbaycanlıların musiqi təhsilinə verdiyi önəm xüsusi diqqətə layiqdir.

Üzeyir Hacıbəyli musiqisinin insan əqli keyfiyyətlərinə, düşüncə və tərbiyəsinə təsir etməsi məsələsini qaldıran ilk insan olmuşdur. O, cəsarətli məsələləri müzakirələrdə açmaqdan heç vaxt çəkinməyən, öz ideallarına sadıq, prinsipial mütəxəssis idi. Üzeyir bəyin əsərlərini (xüsusən operalarını) öz dövründə çox milliyətçi və ənənəvi hesab edirdilər. Musiqisinin vasitəsi ilə Ü.Hacıbəyli nümayiş edirdi ki, Azərbaycan xalqına heç bir yad hökumətin qadağa edə bilməyəcəyi anlayışlar- ənənələrə, vətənə və xalqa sevgi kök salmışdır. O, xalq musiqisi və ümumən şərq musiqisi sahələrinin öyrənilməsi üçün "elmi-nəzəri" və "bədii-praktik" işlərin görülməsini təklif edirdi. Qeyd edirdi ki: "bu istiqamətdə görülməli ciddi və vicdanlı iş nəticədə şərq musiqisinin qərb musiqisi kimi sonundakı, layiqli olduğu fəxri yeri tutmasına imkan yaradacaqdır" [2,26].

Yuxarıda qeyd etdiklərimiz, Üzeyir Hacıbəylinin sovetlər dövründəki fəaliyyəti siyasiətdən daha çox təşkilati və ictimai xarakter daşdığını göstərirdi. "Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan incəsənətində əsl sıçrayış etmiş, milli musiqi mədəniyyətinin bütün təcrübəsini keyfiyyətcə zənginləşdirmişdir" [3,13]. Üzeyir Hacıbəylinin "İncəsənət" jurnalının birinci nömrəsində (Bakı, 1921) dərc olunmuş "Azərbaycanın musiqi və təhsil vəzifələri" adlı məqaləsində yeni musiqi təhsili müəssisələrinin açılmasını, musiqi və teatr işinin genişləndirilməsini təklif edirdi. Məqalədə o, müasir musiqi sənətinin tələblərinə cavab verən milli kadrların hazırlanması məsələsini qaldırmışdır. Xüsusi ilə iti mübahisələr opera sənəti haqda gedirdi. Azərbaycanın o dövrdəki musiqi cəmiyyətində milli musiqinin inkişafı polemikləşdirilmiş idi. Bəziləri ölkədə musiqinin avropa musiqisindən təcrid olunmuş şəkildə yalnız milli musiqi çərçivəsində inkişaf etməsi fikrində dayansalar da, digərləri milli xüsusiyyətləri inkişaf etdirməklə formaca milli əhəmiyyətə görə avropa musiqisi yazmaq lazım olduğunu qeyd edirdilər.

"1934-cü il iyulun 31-də Xalq Komissarları Soveti Azərbaycan Sovet Bəstəkarları İttifaqının (SSB) yaradılması haqqında qərar qəbul etdi. Bu birliyə 22 üzv və namizəd daxil idi. İttifaqın vəzifələri

rinə Azərbaycan bəstəkarlarını birləşdirmək, onun üzvlərinin sosial-məişət şəraitini yaxşılaşdırmaq, yaradıcılıq gecələri, debatlar təşkil etmək və beləliklə, formaca milli yeni musiqi əsərlərinin yaradılmasına kömək etmək daxildir” [5, l. 1-2]. 1935-ci il iyunun 19-da keçirilən müşavirələrin birində Üzeyir Hacıbəyli kütləvi mahnılara, marşlara, musiqi ədəbiyyatına olan tələbatdan danışarkən qeyd edirdi ki, “metodik tərəfi nəzərə almaq lazımdır, bəzi tarzlının (üslubların A.Ə) təbiəti insana rahatlaşdırıcı təsir göstərir. [6. 45]. 1937-ci il fevralın 15-də Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan SSR-i Bəstəkarlar İttifaqının Sədri vəzifəsinə seçilir və ömrünün sonuna kimi bu vəzifədə çalışır.

Qeyd edək ki, 1936-cı ilin ortalarından Azərbaycanda ədəbiyyat, incəsənət və elm işçilərinin kütləvi həbsləri başlandı. Repressiya illərində əsas ittihamlardan biri də “millətçilik”, “panislamizm” və “pantürkizm” ittihamları idi. Böhtan və mənasız ittihamların qurbanları şairlər Hüseyn Cavid, Mikayıl Müşviq, Əhməd Cavad, yazıçılar Yusif Vəzir Cəmənzəminli və bir çox başqa ədəbiyyat xadimləri oldu. İftiralara baxmayaraq, “1937-ci ildə “Koroğlu” operasına görə Azərbaycan SSR Xalq Komissarları Sovetinin qərarı ilə Üzeyir Hacıbəyliyə Xalq artisti adı verilməsi qərara alınıb” [7, l.282]. Qeyd edək ki, “Koroğlu” operasının 30 aprel 1937-ci ildə səslənməsi Üzeyir bəyi ittifaqın ən sevilən bəstəkarlarından birinə çevirir. Göründüyü kimi, repressiyanın ağır illərində Üzeyir Hacıbəylinin həyatını fəal ictimai həyat və yazdığı musiqi əsərləri xilas edib. Bu ağır dövrdə onu təkcə Azərbaycanda deyil, Sovet İttifaqının bütün respublikalarında tanıyırdılar.

1938-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli “Koroğlu” operası ilə yanaşı, Stalinin sevimli operettası olan “Arşın mal alan” operettasını da Moskvaya gətirir. Stalinin göstərişi ilə 1945-ci ildə Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” əsərinin Azərbaycanda film-də adaptasiyası baş vermişdir. Bu film sovet dövründə lentə alınan ən yaxşı filmlərin “qızıl siyahısına” daxil edilmişdir. 1946-cı ildə bəstəkar bu filmin musiqisinə görə Stalin mükafatına layiq görülmüşdür.

Üzeyir bəyin təşkilatçı kimi ustalığı özünü 1937-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan musiqisinin 10 günlüyünə hazırlıqlarında da göstərib. Ongünlüyə hazırlıqla bağlı Üzeyir Hacıbəyli deyib: *“Hesab edirəm ki, ongunlük müddəti ərzində Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin tamaşasını təşkil etmək lazımdır. Düşünürəm ki, musiqili orkestrin birgə çıxışları ilə yanaşı, müstəqil çıxışı da olmalıdır”* [7, l.306]. Beləliklə bu bizim Xalq Çalğı Alətləri kimi bildiyimiz orkestrin təşkilində ilk addım olur. Moskvada keçən ongunlükdən sonra mərkəzi mətbuatı səhifələrində Sovet musiqisinin əsas xadimlərinin rəyləri və cavabları dərc olundu, Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığını yüksək qiymətləndirilirdi. “Komsomolskaya pravda”, “Bakı işçisi”, “Kommunist”, “İzvestiya” və başqa qəzetlər Üzeyir Hacıbəylinin fəaliyyətinə və yaradıcılığına, “Koroğlu” operasına, “Arşın mal alan” operettasına bütöv məqalələr həsr edirdi. “Koroğlu” və “Arşın mal alan” tamaşalarında Sovet İttifaqının ən yüksək rəhbərləri: İ.V.Stalin, V.M.Molotov və s. K.E.Voroşilov iştirak edirdi. Üzeyir Hacıbəyli sovet dövründə haqlı olaraq bütün yüksək rütbələrə layiq görülüb, və yorulmaz və fədakar əməyi sayəsində təkcə dövlət tərəfindən deyil, həm də xalqın rəğbətini və cəmiyyətin ən geniş təbəqələri arasında böyük hörmətini qazanmışdır. Qeyd edək ki, Üzeyir Hacıbəyli iki çağırış (1937, 1946) SSRİ Ali Sovetinin deputatı olub.O, özü də bunu vurğulayırdı: “Deputat adının mənim üzərimə qoyduğu böyük siyasi məsuliyyəti hiss edirəm, xalqla birgə, xalq üçün çalışmalıyam” [6, l.88].

Üzeyir Hacıbəylinin ictimai və təşkilatçılıq fəaliyyəti musiqi sahəsində də davam etmişdir. Xüsusən Böyük Vətən Müharibəsi illərində (1941-45) o, hərbi mövzuda çoxlu musiqi əsərləri bəstələyib ki, bu da o dövrün insanların deyimincə “müharibə zamanı əsgərlərin ruhunu yüksəltməli idi”. Bu illərdə Üzeyir Hacıbəyli bir sıra hərbi-vətənpərvərlik məzmunlu əsasən mahnı və marşlar yazıb. Bunlar “Döyüşçülər marşı”, “Vətən ordusu”, “Mərhəmət bacısı”, “Ananın oğluna ayrılıq sözü”, “Yaxşı yol”, “Çağırış”dır. O, 1943 ildə “Vətən və cəbhə” kantatasını yaratmağa başladı. Bu kantata qələbəyə və xalqın gücünə inam pafosu ilə dolu idi. Kantatada, xüsusən də “Yaralı əsgərin nağılı” epizodu hərarətlə qarşılanmışdı. Müharibə illərində hərbi hissələrdə, hospitallarda konsertlər verən konservatoriyanın müəllim və tələbələri üçün şəxsən Üzeyir Hacıbəylinin özü konsert proqramları tərtib etmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının müharibə illərində yaradıcılığı Zaqafqaziya respublikalarının ongunlüyündə nümayiş etdirilmişdir. 1944-cü ildə Tiflisdə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının musiqi sənətinin ongunlüyündə bədii rəhbər Üzeyir Hacıbəyli özü idi. Onun bu tədbirdə işi musiqi ictimaiyyəti tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdi. 1944-cü ildə Azərbaycan SSR-i himnin yeni versiyasının müəllifi olan (daha sonralar kantata olaraq adlandırılacaq) dahi bəstəkar, 1945-ci il Azərbaycan musiqisinin ən önəmli nəşrlərindən birini “Azərbaycan musiqisinin əsasları” fundamental kitabını yazır.

Bu münasibətlə Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının vitse-prezidenti Q.N.Hüseynovun Stalin mükafatı haqqında Komitəyə yazdığı məktubda deyilir:

“Müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin banisi, Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü, professor Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan musiqisində modal sisteminin tədqiqi sahəsində çoxəsrlik və inadkar fəaliyyəti, 1945-ci ildə “Azərbaycan musiqisinin əsasları” elmi-nəzəri əsərinin nəşri ilə başa çatmışdır. SSRİ Xalq Komissarları Soveti yanında Stalin Mükafatları Komitəsindən xahiş edirəm ki, 1945-ci ildə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini yazdığına görə professor Üzeyir Hacıbəyli Stalin mükafatına namizədlər siyahısına daxil etsin” [6, 13]. Bu elmi tədqiqata və yaratdığı Azərbaycan SSR Himninə görə Üzeyir Hacıbəyli Stalin Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür [6, 1.26]. Ümumiyyətlə, Üzeyir Hacıbəylinin sovet dövründəki ictimai-siyasi fəaliyyəti, publisistik fəaliyyəti, musiqi sənəti sahəsində elmi fəaliyyəti bu gün də misilsiz istedad, bənzərsiz ifaçılıq nümunəsi, bir çox sənət adamları və ədəbiyyat xadimləri üçün örnək təşkil etməkdədir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan tarixi. Ali məktəblər üçün mühazirələr kursu. II hissə (XIX-XXI əsrin əvvəli). - Bakı.; “Bakı Universiteti” nəşriyyatı, 2010, s. 544
2. Quliyev C. Böyük humanist: Ü. Hacıbəyovun həyat və yaradıcılığından səhifələr. - Bakı: Yazıçı, 1981, 228 s.
3. Абасова Э. У. Гаджибеков. Баку: «Элм», 1985, 200 с. Государственный Архив Азербайджанской Республики (ГААР)- Ф. 57, оп. 1, д. 235 л.55;
4. Государственный Архив Азербайджанской Республики (ГААР)- Ф. 57, оп. 1, д. 235. Л.11;
5. Государственный Архив литературы и искусства Азербайджанской Республики (ГАЛИАР). Ф. 254, оп. 1. д. 7.
6. Государственный Архив Политических документов при Президенте АР. Ф. 1, оп. 74, д. 458.

Xülasə

XX-ci əsrin 20-40-cı illərində Azərbaycan musiqi mədəniyyəti elə bir inkişaf yolu keçmişdir ki, bu gün onu birmənalı qiymətləndirmək çətindir. Amma şübhəsiz ki, bu çətin dövrdə mədəni inkişafda ciddi uğurlar əldə edilmişdir. Azərbaycan mədəniyyəti hələ də milli həyatın əsasları ilə üzvi əlaqəsini qoruyub saxlayırdı.

Sovet dövrünün ən ağır sosial-mədəni şəraitində anlaşılmazlıqlara, hücumlara, “millətçilik” ittihamlarına baxmayaraq, Üzeyir Hacıbəyli ilk növbədə respublikanın yerli əhalisi və cəmiyyəti arasından musiqi qadrlarının hazırlanmasını müdafiə edirdi. O, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılması ideyasını irəli sürmüş, onun əsas istiqamətlərini müəyyən etmiş və uzun illər konservatoriyaya onun əvəzolunmaz rəhbəri kimi rəhbərlik etmişdir. Üzeyir Hacıbəylinin azərbaycanlıların musiqi təhsili ilə bağlı verdiyi vurğu xüsusi diqqətə layiqdir.

İnsanın şüuruna, düşüncəsinə, tərbiyəsinə təsir edə bilmək üçün musiqinin hansı keyfiyyətlərə malik olması məsələsini ilk dəfə Üzeyir Hacıbəyli qaldırıb. 1944-cü ildə dahi bəstəkar Azərbaycan SSR dövlət himninin yeni variantının müəllifi oldu, 1945-ci ildə Azərbaycan musiqisinin ən mühüm nəşrlərindən birini - “Azərbaycan musiqisinin əsasları” fundamental kitabını yazmışdı.

Açar sözlər: XX-əsrini 20-40 illər Azərbaycanda ictimai-siyasi vəziyyət, musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün dövlət proqramı, Ü. Hacıbəylinin ictimai-siyasi fəaliyyəti, Ü. Hacıbəylinin yaradıcılıq fəaliyyəti.

АЛИЕВ Али

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли
старший научный сотрудник

ЭФЕНДИЕВ Айхан

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли
научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории,
докторант

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В 20-40-е ГОДЫ XX ВЕКА

Резюме

В 20 -40 е годы XX века азербайджанская культура прошла тот путь своего развития, который сегодня тяжело оценить однозначно. Но, несомненно, и то, что в эти тяжелые, сложные времена в культурном развитии были достигнуты и серьезные успехи. Культура Азербайджана, по-прежнему, сохраняла свою органическую связь с основами народной жизни и отсюда, прежде всего, черпала силы для дальнейшего развития.

В сложнейших социально-культурных условиях советского времени, несмотря на недопонимание, нападки, обвинения в «национализме», Узеир Гаджибейли отстаивал и настоял на утверждении подготовки музыкальных кадров из среды, в первую очередь, коренного населения республики. Он дал идею создания Азербайджанской Государственной Консерватории, определил ее основные направления и долгие годы руководил консерваторией в качестве ее незаменимого руководителя. Особого внимания заслуживает акцент, сделанный Узеиром Гаджибейли в отношении музыкального просвещения именно азербайджанцев.

Узеир Гаджибейли первым поднял вопрос о том, какими качествами должна обладать музыка, чтобы быть способной воздействовать на ум, мысли и воспитание человека. В 1944 году гениальный композитор, стал автором новой версии государственного гимна Азербайджанской ССР, написал одно из важнейших изданий азербайджанской музыки 1945 года – фундаментальную книгу «Основы азербайджанской музыки».

Ключевые слова: общественно-политическая ситуация в Азербайджане в 20-40-е годы XX века, государственная политика по развитию музыкальной культуры, общественно-политическая деятельность У.Гаджибейли, творческая деятельность У.Гаджибейли.

ALIYEV ALI

Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy

Senior Researcher

EFENDIEV Aykhan

Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy

Researcher at the Research Laboratory, Doctoral Candidate

UZEYIR HAJIBEYLI'S SOCIO-POLITICAL ACTIVITIES IN THE 1920S-1940S

Summary

In the 20-40s of the 20th century, Azerbaijani culture went through a path of development that is difficult to assess unambiguously today. But, undoubtedly, in these difficult, complex times serious successes were achieved in cultural development, the culture of Azerbaijan, as before, retained its organic connection with the foundations of national life and from here, first of all, drew strength for further development.

In the most difficult socio-cultural conditions of the Soviet era, despite misunderstandings, attacks, and accusations of “nationalism,” Uzeyir Hajibeyli defended and insisted on the approval of the training of musical personnel from among, first and foremost, the indigenous population of the republic. He gave the idea of creating the Azerbaijan State Conservatory, defined its main directions and for many years led the conservatory as its irreplaceable leader.

The emphasis made by Uzeyir Hajibeyli on the musical education of Azerbaijanis deserves special attention.

Uzeyir Hajibeyli was the first to raise the question of what qualities music should have in order to be able to influence the mind, thoughts and education of a person. In 1944, the brilliant composer became the author of a new version of the national anthem of the Azerbaijan SSR, and wrote one of the most important publications of Azerbaijani music in 1945 – the fundamental book “Basics of Azerbaijani Music”.

Key words: Socio-political situation in Azerbaijan in the 20-40s of the twentieth century, state policy for the development of musical culture, socio-political activities of U.Hajibeyli, creative activity of U.Hajibeyli.

ƏLİYEV LƏTİF

Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyinin

Məhkəmə Ekspertizası Mərkəzinin rəis müavini

QAZIYEVA NƏZAKƏT

AMEA Nəsimi adına Dilçilik İnstitutunun Eksperimental Fonetik Araşdırmalar Laboratoriyasının

müdiri, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

NITQ SİQNALININ MULTİDİSSİPLİNAR TƏHLİLİNİN TİBBİ VƏ HÜQUQİ ASPEKTLƏRİ

Nitq signalının təhlili mürəkkəb və çoxşaxəli proses olduğundan müxtəlif elmi sahələri və istiqamətlərin nailiyyətlərindən istifadə etməklə tədqiqatların aparılması zərurətini ortaya qoyur.

Səsin genetik material kimi biometrik göstərici olması və praktik istifadəsi ilə əlaqədar meydana çıxan məsələlərdən biri respirator infeksiyaların fəsadları ilə bağlı kriminalistikada fonoskopik eksper-

tiza zamanı qarşıya çıxan problemlərin həlli ilə bağlıdır. Nitq aparatında və tənəffüs sistemi orqanlarında baş verən dəyişikliklər nəticədə səs akustik xüsusiyyətlərinin dəyişməsinə, bu isə öz növbəsində səs vasitəsilə şəxsiyyətin identifikasiyasında çətinliklərin qarşıya çıxmasına səbəb olur. Odur ki, respirator infeksiyaların fəsadları nəticəsində səs akustik xüsusiyyətlərində müvəqqəti və daimi, qalıcı dəyişikliklərin müəyyən olunması qarşıda duran mühüm məsələlərdəndir. Bu problemlərin həlli üçün məsələyə multidissiplinar yanaşma ən əlverişli üsul ola bilər. Belə ki, tibb, kriminalistika, linqvistika və informatika texnologiyaları kimi elm sahələrinin qovuşağında həllini tapa biləcək bu problemin araşdırılması qeyd olunan sahə mütəxəssislərinin birgə fəaliyyətini şərtləndirir.

Son zamanlar nitq signalının obyektiv biomarkerlərindən istifadə etməklə neyrodegenerativ, eləcə də respirator xəstəliklərin diaqnostikası və müayinəsi ilə bağlı tədqiqatlara maraq artmaqdadır. Parkinson və dizartriya xəstəliyi zamanı müşahidə olunan nitq pozğunluqları ilə bağlı müxtəlif metodlarla aparılan tədqiqatlarla yanaşı [1; 2; 3; 4], nitq signalının akustik analizi vasitəsi ilə ilkin diaqnostika və ya profilaktik müayinə zamanı xəstəliyin erkən aşkarlanması məqsədilə fərqli istiqamətdə tədqiqatlar aparılmaqdadır [5, s.14; 6, s.355].

Beynin fərqli hissələrinin funksiyaları müxtəlifdir və həyati əhəmiyyətə malik bir sıra fizioloji proseslərin tənzimlənməsini təmin edir. Məsələn, uzunsov beyin (“medulla oblongata” və ya “bulbus cerebri”) udlaq, qırtlaq və dilin refleks fəaliyyətinə nəzarət mərkəzidir və artikulyasiyanın, eləcə də udmanın təmin edilməsində iştirak edir. Bundan əlavə, uzunsov beyin “vagus” sistemi vasitəsilə bədənə tənəffüs, ürək-damar, həzm və digər metabolik proseslərin tənzimlənməsində iştirak edir. Nitq aparatını təşkil edən orqanların fəaliyyətinin təmin olunmasında əsas rol oynadığından uzunsov beyində baş verən patologiyalar ümumilikdə nitqdə və xüsusilə də nitq signalının fiziki-akustik parametrlərində öz əksini tapır. Bu parametrlərdə baş verən dəyişikliklərin müəyyən olunaraq qruplaşdırılması bir çox xəstəliklərin ilkin diaqnostikası üçün faydalı ola bilər. İlkin diaqnostikanın müddəti bəzi patologiyalarda çox uzun sürə bilər: *“Orta hesabla, bioloji markerlərin olmaması amiotrofik lateral sklerozun aşkarlanması üçün diaqnozun bir ilə qədər gecikməsinə səbəb olur”* [7, s.4]. Odur ki, səs signalının analizi vasitəsilə akustik parametrlərdə baş verən dəyişikliklərin müəyyən olunması həm də diaqnostikada vaxta qənaət baxımından əhəmiyyət kəsb edə bilər.

Tənəffüsün, eləcə də udlaq, qırtlaq və dilin refleks fəaliyyətinin tənzimlənməsində xüsusi rol oynadığından, artikulyasiyanın və udmanın təmin edilməsində iştirak etdiyindən bəzi respirator infeksiyalar zamanı uzunsov beyin zədələnməsi ehtimalı bir sıra müasir tədqiqatların obyektini təşkil edir. COVID-19 pandemiyası zamanı meydana çıxan bir çox problemlər səs analizi vasitəsilə xəstəliyin aşkarlanması üçün biomarkerlərin müəyyən olunmasını aktuallaşdırır. Tədqiqatlara görə, xəstələrin 40%-i bu xəstəliyi simptomuz keçirir [8, s.66]. Belə hallarda yoluxma faktının və şəxsin daşıyıcı olmasının təsbit olunması üçün səs biomarkerləri vasitəsilə “test”in təşkili uğurlu nəticə verə bilər. Bu məsələ həm də ona görə aktuallıq kəsb edir ki, pandemiya zamanı virusa yoluxmuş şəxsin evi tərk etmədən “test”dən keçməsinə təmin edə bilər. Belə ki, rəqəmsal formatda göndərilən səs nümunəsi əsasında yoluxma faktı uzaqdan təsdiqlənə və ya inkar oluna bilər.

Ümumilikdə səs signalının emalı ilə bağlı mövcud üsulların böyük əksəriyyəti, eləcə də patoloji nitqin analizi üçün nəzərdə tutulan proqramlar sağlam nitq nəzərdə tutularaq hazırlanmış və funksiyalar buna uyğun olaraq optimallaşdırılmışdır. Patoloji nitqin yaratdığı pozuntulara qarşı davamlı olan nitq xüsusiyyətlərini müəyyən etmək və növbəti mərhələdə bu xüsusiyyətləri nəzərə almamaq üçün xüsusi hazırlanmış strukturun qurulması aktualdır.

Müxtəlif respirator virusların ilk növbədə tənəffüs yollarını – dolayısı ilə nitq aparatını zədələməsi məlum faktdır. Bu isə təbii ki, izsiz ötüşə bilməz. Adi halda qulaqla eşidilməsə də, bu fəsadların nitq signalının akustik analizi zamanı müəyyənləşdirilməsi mümkündür. Bu baxımdan respirator infeksiyaların məsafədən diaqnostikası və bu patologiyaların fəsadları ilə bağlı kriminalistikada fonoskopik ekspertiza zamanı meydana çıxan problemlərin həlli üçün nitq signalının akustik analizi vasitəsi ilə biomarkerlərin müəyyən olunması istiqamətində araşdırmaların aparılması aktuallığı ilə diqqəti cəlb edir.

Respirator infeksiyaların meydana çıxardığı fəsadlarla bağlı müxtəlif istiqamətli tədqiqatların aktual olduğu müasir dövrdə bu infeksiyanın nitq signalına təsiri və bu istiqamətdə praktik, həm də tətbiqi əhəmiyyətə malik nəticələrə hesablanmış tədqiqatlar aparılmaqdadır. Hal-hazırda amerikalı alimlər (MIT Lincoln Laboratory) Tomas Kutyerinin (Thomas Quatieri) rəhbərliyi altında bu problemlə bağlı tədqiqatları davam etdirirlər [9, s.82].

Səs sisteminin komponentlərində patoloji dəyişikliklərlə əlaqəli bir sıra xəstəliklər nəticəsində meydana çıxan səs dəyişiklikləri dəfələrlə tədqiq olunmuşdur. Araşdırmalar nəticəsində astma xəstələrinin sağlam şəxslərdən artıq fonasiya vaxtı sərf etdiyi, səsdə xüsusi titrəmə (jitter), əsas tezlik (Fo), saitdə birinci formant tezliyi (F1), saitdə ikinci formant tezliyi (F2) və saitdə üçüncü formant tezliyi (F3) ilə bağlı fərqlər aşkar edilmişdir [10, s.32].

Aparılan bəzi klinik tədqiqatların nəticələrinə görə, astmanın şiddəti akustik parametrlərdən titrəmə (jitter) ilə birbaşa əlaqəlidir və onun göstəricilərinin dəyişməsi ilə müşayiət olunur [11, s.24]. Tədqiqatçıların gəldiyi nəticəyə görə, /a:/ saitinin davamlı səslənməsinin qeydlərindən əldə edilən titrəmə dəyərləri sağlam kişilər üçün 0,25, yüngül astmalı kişilər üçün 0,41, orta dərəcəli astması olan kişilər üçün 0,9, ağır astması olan kişilər üçün 1,83 olmuşdur [11, s.25].

Digər klinik tədqiqatın nəticələrinə görə, səs büküşləri polipləri olan xəstələr və sağlam şəxslər arasında titrəmə (jitter), parıltı (shimmer), Fo (əsas tonun tezliyi), səs turbulentliyi indeksi (VTI), səs dalğası əmsalı (PPQ), amplituda pozulma əmsalı (APQ) və HNR dəyərlərinin fərqləndiyi bildirilmişdir [12, s.96].

Aparılan tədqiqatlarda səs büküşlərinin poliplərinin növü və ölçüsünün titrəmə (jitter) və HNR-yə təsir etdiyi aşkar edilmişdir [13, s. 159]. Birtərəfli səs büküşü iflici olan kişi və qadın xəstələrin cinsə uyğun sağlam halda titrəmə (jitter), HNR, standart sapma və F2 tezliyi standart sapmasında fərqləndiyi aşkar edilmişdir [14]. Bundan əlavə, birtərəfli səs büküşü iflici olan kişilərin səs nümunəsinin akustik göstəriciləri F1 və F2 tezlik dəyərlərində, eləcə də F1 tezliyinin standart sapmasında sağlam kişilərdən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənmişdir [14, s.9].

Normal və patoloji şəraitdə səsin əmələ gəlməsi və nitq signalının təhlili modeli üzərində aparılan tədqiqatın nəticələrinə görə, Morqan mədəciyinin uzunluğunun dəyişdirilməsi faktiki olaraq ilk iki formantın tezliklərinə heç bir təsir göstərmir, lakin Morqan mədəciyinin çıxarılması ilə üçüncü formant /i/ istisna olmaqla, bütün səslər üçün yox olur. Nitq traktının ölçüsü sabit qalır, lakin Morqan mədəciyinin ölçüsü dəyişir, ağız boşluğunun sahəsini artırır və enerji toplanması nöqtələrinin dəyişməsinə səbəb olur. Bu, müxtəlif əməliyyatlar zamanı müşahidə oluna bilər, müxtəlif landşaftların müşahidə edilmə potensialını vurğulayır.

Aparadığımız eksperimental tədqiqat göstərir ki, səs büküşləri üzərində əməliyyatdan sonra spektrogramda F3 nəzərə çarpmır, bu da spektral zolaqda F3 rezonansı ilə əlaqəli spektral maksimumun yoxa çıxması və spektral zolaqlarda nitq signalı səviyyələrinin yenidən bölüşdürülməsi ilə bağlı əlavə araşdırmaya ehtiyac olduğunu göstərir.

Bu məsələlər nitq orqanlarında yaranan problemlərin cərrahi yolla aradan qaldırılmasından sonra səs signalının akustik təhlili zamanı müxtəlif üsulların tətbiqini zəruri edir. Formant mənzərəsindəki qeyri-müəyyən dəyişikliklər digər biometrik parametrlərə - xüsusən də prosodiya elementlərinə diqqət yetirmək ehtiyacını doğurur.

Qeyd olunan məsələ identifikasiya tədqiqatlarının aparılması, nitq traktının həndəsi konfigurasiyası əsasında biomarkerin müəyyən edilməsi baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Qarşıya çıxan problemlərin hüquqi müstəvidə həlli aktual problem kimi qarşıya çıxır - çünki nitq orqanlarında cərrahiyyə əməliyyatı keçirmiş şəxslərin qeydiyyatına alınması, bu məlumatların xüsusi bazada mühafizəsi və bu məsələnin hüquqi həllinin tapılması zərurəti yaranır.

Müxtəlif səs nümunələrinin spektral xüsusiyyətləri təhlil olunaraq xəstəliyin fəsadlarına dayanıqlı olan və olmayan akustik parametrlər müəyyən olunması nitqin həm segmentar (sait və samitlər), həm də prosodik xüsusiyyətləri təhlilə cəlb olunmaqla mümkündür. Sağlam və xəstə insanların nitq materialı, eləcə də xəstəlikdən sağalmış şəxslərin səs nümunələrinin müqayisə olunaraq təhlil olunması zəruridir. Qırtlaq və tənəffüs yollarının zədələnməsi nəticəsində səsdə qeydə alınan biomarkerlər müxtəlif akustik əlamətlərdə özünü büruzə verə bilər. Nitq analizi proqramları (PRAAT, Wave Assistant) vasitəsi ilə nitq signalının akustik xüsusiyyətlərinin təhlili nitq aparatında – dil, dodaqlar, qırtlaq, səs büküşləri, eləcə də tənəffüs sisteminə baş verən dəyişiklikləri, səsin səciyyəvi xüsusiyyətlərində sapmaları qeydə almağa imkan verdiyindən infeksiyanın tənəffüs, qırtlaq və artikulyasiya sisteminə meydana çıxardığı fəsadları əks etdirən biomarkerləri müşahidə etmək, izləmək mümkündür. Bu tipli tədqiqatın nəticələrindən tibbi və kriminalistik (fonoskopik) tədqiqatlarda, eləcə də klinik təcrübədə və ekspertiza fəaliyyətində istifadə oluna bilər. Belə ki, nitq aparatında və tənəffüs sistemi orqanlarında baş

verən dəyişikliklər nəticədə səsin akustik xüsusiyyətlərinin dəyişməsinə, bu isə öz növbəsində səs vasitəsilə şəxsiyyətin identifikasiyasında çətinliklərin qarşıya çıxmasına səbəb olduğundan kriminalistikada fonoskopik ekspertiza zamanı qarşıya çıxan problemlərin həlli üçün şərait yarada bilər. Respirator infeksiya nəticəsində səsin akustik xüsusiyyətlərində müvəqqəti və daimi, qalıcı dəyişikliklərin müəyyən olunması fonoskopik ekspertizada qarşıya çıxan problemlərin həllinə töhfəsini verə bilər.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Kris Tjaden. Speech and Swallowing in Parkinson's Disease// <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2784698>
2. Serge Pinto. Treatments for dysarthria in Parkinson's disease// <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15324723/>
3. Shu Yang. The physical significance of acoustic parameters and its clinical significance of dysarthria in Parkinson's disease// <https://www.nature.com/articles/s41598-020-68754-0>
4. ES Levy. The effects of intensive speech treatment on intelligibility in Parkinson's disease: A randomised controlled trial// [https://www.thelancet.com/journals/eclinm/article/PIIS2589-5370\(20\)30173-5/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/eclinm/article/PIIS2589-5370(20)30173-5/fulltext)
5. Duffy, J. R. (2005). Motor Speech Disorders. Substrates, Differential Diagnosis, and Management 2nd ed., pp. 3-16.
6. Ruz, J. et al. Quantitative acoustic measurements for characterization of speech and voice disorders in early untreated Parkinson's disease. J. Acoust. Soc. Am. 129(1), 350–367 (2011).
7. Vashkevich Maxim. Bulbar ALS Detection Based on Analysis of Voice Perturbation and Vibrato. <https://ieeexplore.ieee.org/document/8936657>
8. <https://www.nursingtimes.net/news/research-and-innovation/over-40-of-covid-19-infections-are-asymptomatic-suggests-study-01-07-2020/>
9. https://www.researchgate.net/publication/341752529_A_Framework_for_Biomarkers_of_COVID-19_Based_on_Coordination_of_Speech-Production_Subsystems
10. Balamurali, B. T., Hee, H. I., Teoh, O. H., Lee, K. P., Kapoor, S., Herremans, D., and Chen, J.-M. (2020). "Asthmatic versus healthy child classification based on cough and vocalised /a:/ sounds," J. Acoust. Soc. Am. 148(3), EL253.
11. Walia, G. S., and Sharma, R. K. (2016). "Level of asthma: Mathematical formulation based on acoustic parameters," in IEEE 2016 Conference on Advances in Signal Processing, CASP 2016, Pune, India, pp. 24–27.
12. Petrovic'-Lazic', M., Babac, S., Vukovic', M., Kosanovic', R., and Ivankovic', Z. (2011). "Acoustic voice analysis of patients with vocal fold polyp," J. Voice 25(1), 94–97.
13. Akbari, E., Seifpanahi, S., Ghorbani, A., Izadi, F., and Torabinezhad, F. (2018). "The effects of size and type of vocal fold polyp on some acoustic voice parameters," Iranian J. Med. Sci. 43(2), 158–163.
14. Jesus, L. M., Martinez, J., Hall, A., and Ferreira, A. (2015). "Acoustic correlates of compensatory adjustments to the glottic and supraglottic structures in patients with unilateral vocal fold paralysis," BioMed Res. Int. 2015, 704121.

Xülasə

Məqalədə səs signalının akustik analizi əsasında bir sıra respirator və neyrogenativ xəstəliklərin ilkin diaqnostikası sahəsində tədqiqat istiqamətləri təhlil olunur. Müxtəlif səs nümunələrinin spektral xüsusiyyətlərinin təhlil olunaraq xəstəliyin fəsadlarına dayanıqlı olan və olmayan akustik parametrlər müəyyən olunmasında nitqin həm segmentar (sait və samitlər), həm də prosodik xüsusiyyətlərinin təhlilə cəlb olunmasının zəruriliyi vurğulanır. Bunun üçün sağlam və xəstə insanların nitq materialı, eləcə də xəstəlikdən sağalmış şəxslərin səs nümunələrinin müqayisə olunaraq təhlil olunmalıdır.

Nitq analizi proqramları (PRAAT, Wave Assistant) vasitəsi ilə nitq signalının akustik xüsusiyyətlərinin təhlili nitq aparatında – dil, dodaqlar, qırılaq, səs büküşləri, eləcə də tənəffüs sistemində baş verən dəyişiklikləri, səsin səciyyəvi xüsusiyyətlərində sapmaları qeydə almağa imkan verdiyindən infeksiyanın tənəffüs, qırılaq və artikulyasiya sistemində meydana çıxardığı fəsadları əks etdirən biomarkerləri müşahidə etmək, izləmək mümkündür.

Məqalədə bu tipli tədqiqatların nəticələrindən tibbi və kriminalistik (fonoskopik) tədqiqatlarda, eləcə də klinik təcrübədə və ekspertiza fəaliyyətində istifadə oluna biləcəyi qeyd olunur. Qarşıya çıxan problemlərin hüquqi müstəvidə həlli aktual problem kimi qarşıya çıxır - çünki nitq orqanlarında cərrahiyyə əməliyyatı keçirmiş şəxslərin qeydiyyatı alınması, bu məlumatların xüsusi bazada mühafizəsi və bu məsələnin hüquqi həllinin tapılması zərurəti yaranır.

Açar sözlər: səs signalı, spektral analiz, fonoskopiya, identifikasiya, səs signalının mikroanalizi.

АЛИЕВ Латиф
заместитель начальника Центра судебной экспертизы
Министерства юстиции Азербайджанской Республики

ГАЗИЕВА Назакет
заведующая лаборатории экспериментально-фонетических исследований
Института языкознания им. Насими НАНА

МЕДИЦИНСКИЕ И ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ МУЛЬТИДИСЦИПЛИНАРНОГО АНАЛИЗА РЕЧЕВОГО СИГНАЛА

Резюме

В статье анализируются направления исследований в области ранней диагностики ряда респираторных и нейродегенеративных заболеваний на основе акустического анализа звуковых сигналов. Подчеркивается важность включения в анализ как сегментарных (гласные и согласные), так и просодических признаков речи при определении акустических параметров, устойчивых и неустойчивых к осложнениям заболевания путем анализа спектральных характеристик различных звуковых образцов. Для этого необходимо сравнить и проанализировать речевой материал здоровых и больных людей, а также образцы голосов людей, выздоровевших от болезни.

Поскольку анализ акустических свойств речевого сигнала с помощью программ анализа речи (PRAAT, Wave Assistant) позволяет регистрировать изменения в речевом аппарате – языке, губах, гортани, голосовых складках, а также дыхательной системе, отклонения в характерных особенностях голоса, появляется возможность наблюдать и контролировать биомаркеры, отражающие осложнения, вызванные инфекцией, в дыхательной, гортанной и артикуляционной системах.

В статье отмечается, что результаты данного вида исследований могут быть использованы в медицинских и судебно-медицинских (фоноскопических) исследованиях, а также в клинической практике и экспертной деятельности. Решение возникающих проблем на юридическом уровне является актуальной задачей, поскольку существует необходимость регистрации лиц, перенесших операции на органах речи, хранения этой информации в специальной базе данных и поиска правового решения этого вопроса.

Ключевые слова: звуковой сигнал, спектральный анализ, фоноскопия, идентификация, микроанализ звукового сигнала.

ALIYEV Latif
Forensic Science Center of the Ministry of Justice of the Republic of Azerbaijan

GAZIEVA Nazakat
Head Laboratory of Experimental Phonetic Research of the Institute of Linguistics named after Nasimi
of the National Academy of Sciences of Azerbaijan

MEDICAL AND LEGAL ASPECTS OF MULTIDISCIPLINARY ANALYSIS OF SPEECH SIGNAL

Summary

The article analyzes the research directions in the field of early diagnostics of a number of respiratory and neurodegenerative diseases based on the acoustic analysis of sound signals. The importance of including both segmental (vowels and consonants) and prosodic features of speech in the analysis is emphasized when determining the acoustic parameters that are resistant and unstable to complications of the disease by analyzing the spectral characteristics of various sound samples. For this purpose, it is necessary to compare and analyze the speech material of healthy and sick people, as well as voice samples of people who have recovered from the disease. Since the analysis of the acoustic properties of the speech signal using speech analysis programs (PRAAT, Wave Assistant) allows us to register changes in the speech apparatus - tongue, lips, larynx, vocal folds, as well as the respiratory system, deviations in the characteristic features of the voice, it becomes possible to observe and control biomarkers that reflect complications caused by infection in the respiratory, laryngeal and articulatory systems. The article notes that the results of this type of research can be used in medical and forensic (phonoscopic) studies, as well as in clinical practice and expert activities. Solving emerging problems at the legal level is an urgent task, since there is a need to register people who have undergone operations on the speech organs, store this information in a special database and search for a legal solution to this issue.

Keywords: sound signal, spectral analysis, VOT, phonoscopy, identification, microanalysis of sound signal.

BƏSTƏKAR FƏRHƏNG HÜSEYNOVUN YARADICILIĞINDA MUSIQİ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN MƏDƏNİYYƏTLƏRARASI DİALOQUNA BİR ZƏMİN

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbini formalaşdıran dahi Üzeyir bəy öz yaradıcılığında Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətinə məxsus olan əsas nailiyyətlərinin sintezini həyata keçirərək onun təməl prinsipini müəyyən etmiş oldu. Bununla da Azərbaycan bəstəkarlarının gələcək nəsilləri öz yaradıcılıq yolunu məhz bu prinsip əsasında müəyyən edərək, milli musiqi mədəniyyətinə yeni-yeni töhfələr bəxş etdilər.

XX əsrdə milli bəstəkarlıq məktəblərinin yaranması və folklorizm kimi tendensiyanın vüsət alması ilə Şərq və Qərb dialoqunun müxtəlif problemləri həm bəstəkar yaradıcılığında, həm də elmi tədqiqatlarda işlənmiş oldu. Məsələn milli müstəvidə baxdıqda, bu problem Azərbaycan bəstəkar musiqisinin əsas üslub səciyyəsinə müəyyən etmiş olsa da, hər bəstəkar Şərq-Qərb sintezinə fərdi prizmadan yanaşaraq onun yeni səviyyələrini təqdim etmiş oldu. Belə bəstəkarlardan biri də Fərhəng Hüseynovdur.

Musiqi sənətinə violin ifaçısı və bəstəkar kimi XX əsrin 70-ci illərində daxil olmuş F.Hüseynov Qarayev məktəbinin yetirməsidir. Bu fakt onun bir bəstəkar kimi püxtələşməsində mühüm rol oynamışdır. Eyni zamanda, F.Hüseynovun yaradıcılıq nailiyyətləri Azərbaycanın müstəqillik əldə etdiyi olduqca mürəkkəb və ziddiyyətlərlə dolu bir tarixi mərhələyə, XX əsrin 90-cı illərinə təsadüf etmişdir. Bu dövrdə həm dünyada, həm də Azərbaycanda baş verən tarixi-siyasi hadisələr, insanlığı sarsıdan qanlı faciələrin bir-birini əvəz etməsi, eyni zamanda xalqın azadlıq mübarizəsi, öz müstəqilliyini bərpa etməsi dövrün incəsənət və mədəniyyət xadimlərinin yaradıcılığında dərin iz buraxmışdı.

Maraqlıdır ki, bəstəkar Fərhəng Hüseynovun yaradıcılığında əsas mərhələ də məhz bu dönmə təsadüf etmişdir. Bu əsərlərə keçməzdən əvvəl F.Hüseynovun musiqi sənətinə gəlişi və peşəkar violin ifaçısı və bəstəkar kimi yetişməsində əhəmiyyət kəsb edən bəzi faktlara nəzər salaq.

F.Hüseynov musiqi sənətinə əvvəlcə çox sevdiyi və ömrünün sonuna qədər ifaçılıq yolunu davam etdirdiyi violin ifaçısı kimi daxil olmuşdur. Onun peşəkar ifaçı kimi yetişməsində E.Y.Barıştək, M.Tağıyev, R.Nərimanbəyli kimi müəllimlərin böyük rolu olmuşdu [3, s.5]. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına həm violin ifaçısı, həm də bəstəkar kimi daxil olan Fərhəng Hüseynovun burada da bəxtinə dövrün ən görkəmli siması Qara Qarayevdən sənətin sirlərini öyrənmək şansı düşmüşdü. Uzaqgörən sənətkar onun violin sahəsində olan istedadını yüksək qiymətləndirərək, F.Hüseynova öz təhsilini Moskva Konservatoriyasında davam etdirməyi tövsiyə etmiş və musiqiçinin püxtələşməsində mühüm əhəmiyyət daşıyan yeni dövr məhz bu zəngin musiqi ocağında baş tutmuşdu. Burada F.Hüseynov dövrün görkəmli violin ifaçısı L.Koqanın sinfində oxumuş, eyni zamanda içində olduğu yüksək mədəni mühitin bütün imkanlarından yararlanaraq dərin biliklərə sahib peşəkar musiqiçi kimi vətənə qayıtmışdı [2, s.392].

F.Hüseynovun həyat və yaradıcılıq yolunda əsas dönüş nöqtəsi isə məhz keçən əsrin 90-cı illərinə təsadüf edir. Bu dövrdə o, Böyük İpək Yolu Beynəlxalq Musiqi Festivalında iştirak edərək 5 qabildən biri seçilir. Qeyd edək ki, bu müsabiqə Yaponiyanın sponsorluğu ilə keçirilirdi və dünya ölkələrindən bura 298 əsər göndərilmişdi. F.Hüseynovun əsəri isə qalib olan 5 əsərdən biri kimi yapon mədəni cəmiyyətinin diqqətini xüsusi ilə cəlb etmişdi. Buna səbəb nə idi. F.Hüseynovun “Zaman üzrə səyahət” adlanan 5 hissəli konserti müsabiqənin şərtlərinə cavab verməklə yanaşı, özündə bu ideyanın parlaq və dolğun təəcəssümünü daşıyırdı. Bundan başqa, müəllif əsərin musiqi dilində tarixi İpək Yolu-nun əhatə etdiyi coğrafi ərazidə yerləşən Şərq ölkələrinin musiqi mədəni əlaqələrini əks etdirmək üçün özünəməxsus həll yolları axtarır tapmağa nail olmuşdu. Bəstəkar Şərq musiqisinə xas olan iki əsas səssirası – pentatonika və muğamların əsaslandığı məqamlara müraciət edərək üzvi vəhdət yaratmış, bununla da əsərin əsas ideyasını daxili intonasiya təfəkkürü əsasında gerçəkləşdirməyə nail olmuşdu. Təsədüfi deyil ki, F.Hüseynov qaliblər içərisində yapon ictimaiyyətinin ən çox maraq göstərdiyi bəstəkar kimi yaddaşlarda qalmışdı. Səfər haqqında geniş məqalənin müəllifi Fərah Əliyevanın məqaləsində yapon şahzadəsinin bəstəkara müraciətini oxuyuruq: “Cavan oğlan, Azərbaycan sözü sizin şəxsinizdə ilk dəfədir ki, məmləkətimizdə dildən-dilə düşür” [4, s.96].

Bu əsər Azərbaycan-Yaponiya mədəni əlaqələrinin möhkəmlənməsində təkanverici rol oynadı. Çünki, bir il sonra bəstəkar yapon iş adamı və vokal ifaçısı Eyko Aokidən Yaponiya üçün opera yaz-

maq təklifi aldı. Qeyd edək ki, Yaponiyada musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni mərhələ XIX əsrdən etibarən başlamışdı. Bu dövrdə yapon bəstəkarı Yamato Kosuqa milli bəstəkarlıq məktəbinin təməlini qoymaqla yanaşı, musiqiçiləri xalq musiqisinin nəzəri əsaslarını öyrənməyə çağırır, özü də bu istiqamətdə bir sıra məqalələr yazırdı. Yamato Kosuqa yapon mədəniyyətində ilk bəstəkar əsərlərinin, o cümlədən operaların, simfoniyaaların, simfonik poemaların və vokal janrında bir sıra əsərlərin müəllifi kimi tanınır [5, s.17]. XX əsrin 90-cı illəri yapon mədəniyyətinin dirçəliş dövrü kimi qəbul edilir və bu dövrdə bir çox musiqi məcmuələrinin, elmi tədqiqatların, eləcə də yapon bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət kitablar dərc edilmişdir. Məhz belə bir dövrdə yaponiyalı Eyko Aokinin öz həmvətənlərinə deyil, məhz Fərhəng Hüseynova müraciət etməsi və ona yapon operasını yazmağı təklif etməsi də maraq doğurur. Çünki, bu dövrdə yapon ictimaiyyəti bir sıra milli opera nümunələrini yaratmışdılar və xalq bu əsərlərlə tanış idi. Bu faktın səbəbini isə A.Eoki operanın 1998-ci ildə nəşr edilmiş partiturasına yazdığı ön sözdə bildirmişdi: “Musiqi sənəti sahəsində təvazökar fəaliyyətim uzun illər keçmiş Sovet İttifaqının musiqi dünyası ilə sıx bağlıdır. Baş rolu yapon müğənnisinin (bariton) ifa edəcəyi operanın yaradılmasının əsas səbəbi məhz bu fakt idi. Üstəlik, hesab edirdim ki, musiqinin müəllifi dünyaya çoxlu parlaq bəstəkarlar bəxş etmiş Rusiyanın nümayəndəsi olmalıdır” [7, s.9]. Lakin bu əsərin yazılmasını xanım Aoki məhz Fərhəng Hüseynovdan istəmişdi. Sual yaranır ki, bəs niyə E.Aoki hər hansı bir rus bəstəkarına deyil, məhz keçmiş sovet ittifaqının tərkibində olmuş ölkənin bəstəkarına həvalə etmişdi. Bu sualın cavabı isə Fərhəng Hüseynovun Rusiyanın mədəni mühitində püxtələşmiş bir sənətkar olması, eyni zamanda onun müsabiqədə təqdim edilən əsərində uzaq Şərq musiqisinin dərinliklərinə nüfuz edə bilməsi, eyni zamanda simfonik musiqinin klassik ənənələrinə əsaslanan konsertində qədim çin, yapon mədəniyyətinin obraz səciyyəsinə musiqi ifadə vasitələrinin, orkestrin tembr imkanlarının köməyi ilə əks etdirə bilməsində idi. 1993-cü ildə bəstəkar yapon taciri Kodayunun həyatını əks etdirən süjet xəttinə malik operanı ərsəyə gətirir. Bu əsər Yaponiyada böyük təntənə ilə qarşılanır: ““Kodayu” operasının konsert premyerası 1993-cü il sentyabrın 7-də Tokionun “Bunkamera Orçard” salonunda keçirilmişdir” [2, s.395]. Qeyd edək ki, süjetdə sadə yapon və rus insanların dostluq münasibətlərini əks etdirən səhnələrin yer alması əsərdə hər iki xalqın musiqisinə xas olan cəhətlərin özünü büruzə verməsi ilə səciyyələnməmişdir. Belə demək olar ki, bu əsər həm də Rusiyanın həmin dövr üçün mədəni mühitini canlandıran səhnələrlə zəngindir. Bəstəkar öz əsərində rus bəstəkarlarının operalarından bəhrələnmiş və xüsusilə rusların obraz səciyyəsinə yaradarkən şəhər folklor janrlarına üz tutmuşdur. Bu da əsərin tarixi-mədəni dəyərini daha geniş səviyyədə dərk etməyə imkan verir. 2018-ci ildə bu əsər Rusiyada rus-yapon mədəni əlaqələrinin tərənnümü kimi bir daha səhnəyə qoyulmuş və musiqili-bədii kollektiv operanın strukturunda bir qədər dəyişiklik edərək onun kameralılığını artırmışdılar. “Moskvada operanı “Amadey” Musiqi Teatrının rejissoru Oleq Mitrofanov səhnələşdirib. Rolları “Novaya opera” teatrının solisti Andrey Berus, “Gelikon opera”nın solisti Yelena Semyonova, Böyük Teatrın solisti Yelena Okolışeva və başqaları ifa ediblər” [10, s.8].

Əsərdə çıxış edən həm rus opera artistləri, həm də soprano partiyasının ifaçısı yapon əsilli Takako Xiraoka yerli mediaya verdikləri müsahibədə bəstəkarın musiqisinə xüsusi heyranlıq nümayiş etdirmişdilər. T.Xiraoka bu əsərin məhz azərbaycanlı bəstəkar tərəfindən yazılmasına məmnunluğunu ifadə edərək əsərin Rusiya premyerasından 5 il öncə Azərbaycanda konsert səfərində olduğunu, öz xalqı ilə bu xalq arasında ruhən bir yaxınlığın olduğunu hiss etdiyini dilə gətirmişdi [8].

Yaponiya ilə Azərbaycan arasında mədəni əlaqələrin qurulması hələ sovet dönəmində başlamışdı. Hələ keçən əsrin 70-ci illərində görkəmli bəstəkar Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baleti Yaponiyada səhnələşdirilmiş, 1979-cu ildə isə Yaponiyanın “Kristo-Forsingers” caz-vokal ansamblı Bakıda qastrol səfərində olmuşdu [9].

Mədəni əlaqələr müstəqillik illərində daha intensivləşmiş, 2022-ci il isə Azərbaycan-Yaponiya Dostluq ili elan edilmişdir. Yaponiyanın Azərbaycandakı səfirliyinin elektron saytında dostluq ili çərçivəsində keçirilən tədbirlər haqqında belə bir məlumat da yer almışdır: “Yaponiyanın məşhur piano ifaçısı Nakamura Tempei ilk dəfə Bakıda solo konsertlə çıxış etmişdir. Konsertlərdə Nakamura Tempei öz bəstəsi olan unikal musiqi parçaları ilə çıxış etmiş və sonda qonaqlar üçün sürpriz olaraq Azərbaycan himnini pianoda ifa etmişdir. Himnin ifası zamanı bütün zaldakı qonaqlar ayağa qalxaraq, bir ağızdan himni oxumuş və bu jesti böyük alqışlarla qarşılamışlar” [11].

Qürurverici haldır ki, hələ bu münasibətlərin qurulmasının ilk günlərindən Fərhəng Hüseynov yapon musiqisevərlərinin sevgisini qazanmağı bacarmış və 90-cı illərdə qurulan bu isti münasibətlər növbəti

illərdə də davam etmişdir. Bəstəkarın operadan altı il sonra yapon müğənnisinin sifarişinə yazılmış dörd romansı (A.S.Puşkinin sözlərinə) misal göstərmək olar. Bu ölkə ilə mədəni əlaqələrin bir tərəfi də F.Hüseynovun professional violin müəllimi kimi yapon musiqiçilərin diqqətini cəlb etməsi, ondan ustad dərsləri almaları ilə bağlıdır. Bəstəkarla həsr edilmiş tədqiqatlardan birində F.Hüseynovun yaponiyalı tələbəsi Ayako Tanabenin öz ustadının ardınca Bakıya gəlməsi və burada konsert proqramı ilə çıxış etməsi haqqında maraqlı məlumat da yer alır [3, s.18]. Bütün bu faktlar F.Hüseynovun pedaqoq, bəstəkar, musiqi xadimi olaraq öz müasirlərinin sevgisini qazanmış şəxsiyyət kimi dəyərini bir daha ortaya qoyur.

Fərhəng Hüseynovun Azərbaycan və dünya xalqlarının mədəniyyətləri ilə əlaqələrin təəcəssümünə həsr edilmiş nailiyyətləri bununla bitmir. 2000-ci ildə bəstəkar Paraqvayda təşkil edilmiş bir müsabiqə üçün əsər bəstələmiş və onu münəşirlər heyətinə təqdim etmişdi. Bu müsabiqə Paraqvay professional musiqisinin banisi hesab edilən bəstəkar və dirijor Xose Asunsyon Floresə həsr edilmişdi. Müsabiqəyə təqdim edilən əsər “Kapriçcio Quarani” adlanır. Əsərin adında yer alan Quarani – Paraqvay ərazisində yaşayan bir hindu qəbiləsinin adıdır. Bəstəkar Fərhəng Hüseynovun bu əsəri də münəşirlər heyətinin xüsusi rəğbətini qazanaraq 100 əsər içərisindən seçilir və I mükafata layiq görülür. Bu əsər görə münəşirlər heyəti onu Paraqvayın milli bəstəkarı adlandırmışdı [12]. F.Hüseynovun “Fantazia Ladino” əsəri isə İsrailin sifarişinə yazılmışdır.

Ölkələr və xalqlararası mədəni əlaqələrin qurulmasında göstərdiyi xidmətlərin ən böyük hissəsi isə bəstəkarın Türkiyədə yaşayıb işlədiyi illərin payına düşür. Keçən əsrin 90-cı illərində bir çox azərbaycanlı musiqiçilər kimi, F.Hüseynov da bu ölkəyə gedir və Adana şəhərinin Çukurova universitetində çalışmağa başlayır. F.Hüseynovun Türkiyənin musiqi mədəniyyətinə verdiyi əsas töhfələrdən biri bu universitetin konservatoriyasında çalışdığı illərdə üç pilləli musiqi təhsili sisteminin qurulmasında iştirak etməsi idi. Bəstəkar burada violin sinfinin rəhbəri kimi çalışaraq onlarla istedadlı ifaçının yetişdirilməsində səy göstərmişdi. F.Hüseynovun tələbələri ölkə və beynəlxalq səviyyəli müsabiqələrdə birinci və ikinci yerin qalibi olublar. Bundan başqa, təcrübəli violin ifaçısı və pedaqoq kimi, F.Hüseynov müxtəlif Avropa ölkələrində keçirilən müsabiqələrdə münəşirlər heyətinin üzvü olmuş, eləcə də ustad dərsləri vermişdi. Onun peşəkar ifaçılıq fəaliyyəti və pedaqoji nailiyyətlərinə yaxından bələd olan bəstəkar Aydın Əzimovun fikirləri: “Mən Türkiyədə bir çox müsabiqə və festivalların münəşirlər heyətinin üzvü olmuşam və deyə bilərəm ki, Fərhəngin tələbələri hər zaman aparıcı yerləri tuturdular” [3, s.19].

Türkiyə-Azərbaycan mədəni əlaqələri öz-özlüyündə qədim tarixi aspektləri əhatə edən geniş tədqiqat mövzudur. Çünki, hər iki ölkənin etnik kökü türkdilli tayfələrdən irəli gəlir. Ortaq mədəniyyət, ortaq tarix bu ölkələrin musiqi sənətində də ümumi səciyyəvi cəhətlərin ortaya çıxmasını labüd etmişdir. Bizim araşdırmamızda Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələri müasir dövrdə professional musiqi təhsili və bəstəkar yaradıcılığı kontesktində işıqlandırılır. Məlumdur ki, Türkiyə tamaşaçısı Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı ilə hələ sovet dönməindən tanış olmuşdu. Lakin, ölkəmiz müstəqillik əldə etdikdən sonra bu münasibətlər öz tarixi köklərini bərpa edərək yenidən sıxlaşdı. Bu tarixi proses musiqi mədəniyyətində də özünü əks etdirdi. Bir çox musiqiçilər Türkiyənin müxtəlif dövlət təhsil müəssisələrinə işləməyə dəvət olundular. Qeyd etmək lazımdır ki, qardaş ölkədə musiqi təhsil sisteminin inkişafında Azərbaycan musiqiçilərinin mühüm rolu olmuşdur ki, onlardan biri də məhz haqqında danışdığımız bəstəkar Fərhəng Hüseynovdur. Onun bu ölkənin musiqi mədəniyyətinə göstərdiyi xidmətlər həm ifaçılıq, həm pedaqoji, həm də sırf bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə qiymətləndirilir. Bütün bu faktlarla yanaşı, Fərhəng Hüseynovun Türkiyə mədəniyyətinə verdiyi ən mühüm töhfə kimi onun “Kraliça Aba” baleti qeyd edilməlidir. Əsər Mersin opera və balet teatrının sifarişinə ilə 1992-ci ildə yazılmışdır. Baletin süjeti Türkiyə ərazisində bir zamanlar mövcud olmuş Aba krallığı haqqında əfsanələrə əsaslanır.

Türkiyə balet sənətinə töhfə verən ilk Azərbaycan bəstəkarı Firəngiz Əlizadə olmuşdur. Mersin Opera və Balet Teatrının açılışı münasibətilə Türkiyə dövləti tərəfindən bəstəkarla balet yazmaq sifariş olunmuşdu. F.Əlizadə özü də 1990-1997-ci illər burada çalışmışdır. Əsər türk yazarı Nicat Cüməlinin eyniadlı poeması əsasında bəstələnmişdir [2, s.360]. F.Hüseynovun “Kraliça Aba” baleti də məhz Mersin opera və balet teatrının sifarişinə ilə 1992-ci ildə yazılmışdır. Növbəti ildə tamaşaya qoyulan baletin xoreografi Ufadan dəvət alan Şamil Terequlov, libretto müəllifi isə tanınmış libretto ustası Ali Bayram olmuşdur. Növbəti dəfə bu əsər 2005-ci ildə Türkiyədə Mersin Dövlət Opera və Balet Teatrı tərəfindən səhnələşdirilmiş, Mərmərə balet yarışmasında isə birinci yerə layiq görülmüşdü. “Kraliça Aba” antik mövzuya həsr olunmuş ilk balet kimi Türk balet sənətinin tarixinə daxil olmuşdur [3, s.28].

Sadalanan bütün bu faktlar Azərbaycan bəstəkarı, dahi Qarayev sinfinin yetirməsi, professional violin ifaçısı, pedaqoq və bəstəkar Fərhəng Hüseynovun yaradıcılığında mədəniyyətlərarası əlaqələrin parlaq nümunələri kimi milli musiqi sənətimizin əsas nailiyyətləri sırasında yer alır. F.Hüseynovun yaratdığı əsərlər musiqi dilinin unikallığı, müasirliyin və müxtəlif xalqların folklor ənənələrinin üsvi vəhdəti ilə seçilməsi ilə yanaşı, tarixi-mədəni əhəmiyyət daşıyır. Bəstəkarın müraciət etdiyi ümumbəşəri mövzular həm də ayrı-ayrı xalqların mədəni simasında təmsil olunmaqla insan toplumunun ortaq dəyərlərini təmsil edir. Arzu edərdik ki, Fərhəng Hüseynovun yaradıcılığı yalnız elmi tədqiqatların mövzusunə çevrilməklə kifayətlənməsin və bəstəkarın əsərləri mötəbər konsert salonlarında, opera və balet teatrının səhnəsində müasir Azərbaycan tamaşaçılarına ərməğan edilsin.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abdullayeva Z. Fərhəng Hüseynov - 60. Bakı: Musiqi dünyası, 2009. № 3-4(41), s.118-119.
2. Abdullayeva Z. Fərhəng Hüseynov // Azərbaycan musiqi tarixi 5 cildlik. Elmi red. Z.Səfərova. Bakı: Elm, 2020. V cild, s.390-413.
3. Heydərova Ş. Fərhəng Hüseynov. Bakı: Şərq-Qərb, 2014. 32 s.

rus dilində

4. Алиева Ф.Ш. Японские дни Фарханга Гусейнова. Баку: Ирс, 1999, с.95-98.
5. Дубровская М.Ю. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку // Автореферат дисс.на соис.доктора искусствоведения. Российская Федерация, 2005. 60 с.
6. Ислам А. Цель творчества - самоотдача, а не шумиха, не успех... Баку, Газета Зеркало, 17 февраль, 2011. с.8

notoqrafiya

7. Hüseynov F. Opera "Kodayu". Partitura // Tokio: Aoki Edition, 1998. 198 s.

saytoqrafiya

8. Российская премьера оперы Фарханга Гусейнова "Кодаю" в Доме Музыки // URL: https://www.youtube.com/watch?v=BJHPKfLfH_c&t=8s
9. Azərbaycan-Yaponiya münasibətləri // URL: (https://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan%E2%80%93Yaponiya_m%C3%BCnasib%C9%99tl%C9%99ri)
10. Moskvada azərbaycanlı bəstəkarın operasının premyerası. Mədəniyyət.- 2018.- 2 noyabr.- S.8. // URL: <https://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/2018/noyabr/614578.htm>
11. Yaponiyanın Azərbaycan Respublikasındakı səfirliyi // URL: https://www.az.emb-japan.go.jp/itpr_ja/11_000001_00480.html
12. Ferhang Hüseynov: Yıldız Gibi Geçen Bir Hayat // URL: <https://www.muziklopedi.org/?/Kitap/2>

Xülasə

Təqdim edilən məqalə Azərbaycan bəstəkarı Fərhəng Hüseynovun yaradıcılığında mədəniyyətlərarası əlaqələrin öyrənilməsinə həsr edilmişdir. Musiqi sənətində violin ifaçısı, pedaqoqu və bəstəkar kimi tanınan F.Hüseynov öz yaradıcılığında yapon, çin, Latın Amerikas, rus, İsrail, türk, misir kimi xalqların musiqisinə müraciət edərək rəngarəng və zəngin musiqi dilinə malik əsərlər yaratmışdır. Bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolunda Yaponiya, Paraqvay, İsrail, Türkiyə mədəniyyətinə töhfə verən əsərlər yer alır. Məqalədə bu əsərlərin tarixi-mədəni əhəmiyyətindən söz açılmışdır. Bu əsərlər sırasında "Zaman üzrə səyahət" beş hissəli simfonik konserti, "Kodayu" yapon operası, "Karıçıo Quarani", "Fantazia Ladino", "Kraliça Aba" baleti yer alır. F.Hüseynovun yaradıcılığında müxtəlif xalqların musiqi mədəniyyətinin təmsil edilməsi Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin zəngin ənənələrindən qaynaqlanmaqla yanaşı, bəstəkarın musiqi mədəniyyətinə verdiyi dəyərli töhfələr kimi qiymətləndirilir.

Açar sözlər: Fərhəng Hüseynov, Kodayu, yapon, Kraliça Aba, Türkiyə

АЛИЕВА Айнура

диссертант Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли

ВЗГЛЯД НА МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА ФАРХАНГА ГУСЕЙНОВА ДЛЯ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Резюме

Предлагаемая статья посвящена изучению межкультурных связей в творчестве азербайджанского композитора Фарханга Гусейнова. Музыкант, известный как скрипач, педагог и композитор, в своих

произведениях обращается к музыкальным традициям Японии, Китая, Латинской Америки, России, Израиля, Турции и Египта, создавая яркий и многослойный музыкальный язык. В жизненном и творческом пути композитора особое место занимают произведения, посвящённые культуре Японии, Парагвая, Израиля и Турции. В статье рассматривается культурно-историческое значение этих сочинений, среди которых симфонический концерт в пяти частях «Путешествие во времени», японская опера «Кодаю», «Каприччио Гуарани», «Фантазия Ладино» и балет «Королева Аба». Отражение музыкальных традиций различных народов в произведениях Ф. Гусейнова не только опирается на богатые традиции азербайджанской композиторской школы, но и представляет собой ценный вклад автора в мировое музыкальное наследие.

Ключевые слова: Фарханг Гусейнов, Кодаю, Япония, Королева Аба, Турция.

ALIYEVA Aynura

Doctorant Researcher at the Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy

A PERSPECTIVE ON THE MUSICAL AND STYLISTIC FEATURES IN THE WORKS OF COMPOSER FARHANG HUSEYNOV FOR INTERCULTURAL DIALOGUE

Summary

The proposed article is devoted to the study of intercultural connections in the work of Azerbaijani composer Farhang Huseynov.

A musician known as a violinist, educator, and composer, Huseynov incorporates the musical traditions of Japan, China, Latin America, Russia, Israel, Turkey, and Egypt into his compositions, creating a vivid and multilayered musical language. In both his life and creative journey, special attention is given to works dedicated to the cultures of Japan, Paraguay, Israel, and Turkey.

The article explores the cultural and historical significance of these compositions, which include the five-movement symphonic concerto Journey Through Time, the Japanese opera Kodayu, Guarani Capriccio, Ladino Fantasy, and the ballet Queen Aba.

The reflection of various national musical traditions in F.Huseynov's works not only draws upon the rich legacy of the Azerbaijani school of composition but also represents the composer's valuable contribution to the global musical heritage.

Keywords: Farhang Huseynov, Kodayu, Japan, Queen Aba, Turkey

ƏLİYEV NƏRGİZ

*Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət
Simfonik Orkestrinin ifaçı-solisti,
sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru*

MİLLİ BƏSTƏKARLIQ MƏKTƏBLƏRİ VƏ MÜASİR ÜSLUBLAR KONTEKSTİNDƏ LALƏ CƏFƏROVANIN KLARNET VƏ FORTEPIANO ÜÇÜN SONATASI

Musiqi mədəniyyətinin inkişafında milli bəstəkarlıq məktəbləri əhəmiyyətli rol oynayır və hər bir məktəb özünün unikal üslub və yanaşmalarını ortaya qoyur. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi də zəngin ənənələrə və mədəni dəyərlərə əsaslanaraq, müasir dövrdəki musiqi üslublarını özündə birləşdirən əsərlər yaratmışdır. Bu, həm milli musiqi irsini qoruyub saxlamaq, həm də dünya musiqi mədəniyyətində yerini tapmaq məqsədini güdür.

Lalə Cəfərova, öz yaradıcılığında milli musiqi ənənələrini müasir musiqi dilləri ilə vəhdətdə təqdim edən bəstəkar kimi seçilir. Onun klarnet və fortepiano üçün yazdığı sonata, Azərbaycan musiqisinin köklü xüsusiyyətlərini müasir kompozisiya texnikaları ilə uzlaşdıraraq, orijinal bir ifadə tərzini ortaya qoyur. Əsərdəki melodiya, muğam intonasiyaları və ritmik strukturlar, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin dərin qatlarını əks etdirir. Bununla yanaşı, harmonik quruluş və faktura baxımından müasirlik hiss olunur ki, bu da əsərə həm etnik çalar, həm də çağdaş yanaşma qazandırır.

Bəstəkarın musiqisində milli motivlər sadəcə bir bəzək elementi kimi deyil, ümumi dramaturgiyanın ayrılmaz hissəsi kimi işlənmişdir. Klarnetin elastik melodik xətti və fortepiano üçün müşayiət fakturası arasındakı əlaqə, dinamik kontrastlar və ifadəli keçidlər, əsərin emosional yükünü daha da gücləndirir. Bu yanaşma, Lalə Cəfərovanın əsərlərində müşahidə olunan əsas xüsusiyyətlərdən biridir – o, ənənə ilə müasirliyin sintezini təbii və ahəngdar şəkildə quraraq, özünəməxsus musiqi dili formalaşdırır.

Təhlilə cəlb etdiyimiz əsər Lalə Cəfərovanın Klarnet və fortepiano üçün sonatasıdır. Görkəmli bəstəkar Arif Məlikov sinfinin istedadlı yetirmələrindən olan Lalə Cəfərovanın yaradıcılığı müasir musiqi mədəniyyətinin maraqlı səhifələrindən birini təşkil edir. Kamera-instrumental musiqisinə daha çox müraciət edən bəstəkarın taxta-nəfəs alətləri üçün bir sıra əsərləri mövcuddur. Hal-hazırda təhlilə cəlb etdiyimiz “Klarnet və fortepiano üçün sonata” Azərbaycanın əməkdar artisti Fikrət Məmmədova ithaf olunmuşdur.

Lalə Cəfərovanın klarnet və fortepiano üçün yazdığı sonata, Azərbaycan musiqisinin ənənələrini müasir musiqi dilləri ilə birləşdirərək özünəməxsus bir üslub ortaya qoyur. Əsər, milli melodik və ritmik elementlərin müasir harmonik və forma təcrübələri ilə uyğunlaşdırılmasını nümayiş etdirir.

Lalə Cəfərovanın Klarnet və fortepiano üçün sonatasını milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafı və müasir musiqi üslubları kontekstində təhlil ediləcəkdir. Əsərin təhlili, onun həm milli, həm də müasir musiqi üslublarını necə ustalıqla birləşdirdiyini və bu sintezini necə təsvir etdiyini araşdıracaqdır. Bu əsər milli ənənələrin və Avropa moderniz[min elementlərinin uğurlu sintezini nümayiş etdirir.[5]

Əsər bir hissəlidir, sonata formasındadır. Hissələrin əvvəlində bəstəkar tempi dəyişməklə həm də obraz-emosional məzmunun inkişafını müəyyənləşdirir. Klarnetin ifasında səslənən əsas partiya sonatada aparıcı mövqe daşıyır. Onun ifası, reprizası və fortepiano partiyasında verilməsi obraz təcəssümü ilə əlaqədardır.

Əsas partiya üç hissəli quruluşu və geniş həcmi ilə diqqəti cəlb edir. Ekspozisiyada bu mövzu tam dörd dəfə bütöv halda keçir, ilk keçiddə sıçrayışlar aşağı istiqamətdə aparılrsa da, növbəti təkrarlar zamanı bu hərəkət yuxarı istiqamətlə əvəzlənir.

Nümunə 1: L.Cəfərova “Sonata”, əsas partiya



Köməkçi partiyanın başlanması sakitlik yaranması ilə müşahidə olunur. Temp *moderato* ilə əvəzlənir. Bu mövzu sonatanın orta bölməsi kimi də xarakterizə olunur. Lirik əhval-ruhiyyənin üstünlüyü, əsas partiya kontrastlıq təşkil etməsi üç hissəli formanın orta bölməsinə xas əlamətlər kimi də qiymətləndirilə bilər. Barkarolla tipli musiqinin təqdimatı yenə də klarnetə həvalə olunmuşdur. Müəllif burada alətin lirik tembr xüsusiyyətlərindən bacarıqla istifadə etmişdir.

Nümunə 2: L.Cəfərova “Sonata”, köməkçi partiya



Qeyd edək ki, yalnız bu bölmədə bəstəkar fortepianonun solosuna yer vermişdir. Lakin onun ifasında səslənən bu parça əsas mövzunun variantlı versiyası kimi təqdim olunur. Onun başlanğıcında qeyd olunan *tempo I* əsas mövzunun əhval-ruhiyyəsini bir qədər də gücləndirmiş olur. Onun ardınca həmin parça yenidən klarnetin ifasında da keçir. Bu keçidləri həm də III hissə-reprizaya hazırlıq kimi də qiymətləndirmək olar.

Repriza *allegro* tempi ilə yanaşı, əsas mövzunun ilkin variantında səslənməsi ilə başlanır. Onun musiqisində fərqli məqamlara rast gəlinmir, əsas mövzunun aparıcılığı yenidən diqqət mərkəzinə gətirilir.

Formanın sərhədləri klassik ənənələrə yaxınlıq nümayiş etdirsə də, bəstəkar modal texnikadan istifadə etmişdir. “Re” mərkəz tonu əsər boyu vurğulanır. Lakin onun əhatəsində çoxlu sayda xromatizmlər yer almışdır. Klarnetin partiyasında yeni ifa üsullarından istifadə olunmuşdur.

Əsərin ifaçılıq çətinlikləri mövcud olmasa da, ifaçı ilk növbədə mövzuların lirik xarakterini vurğulamağa çalışmalıdır. Sonatada stakkato, trel, frullato, qlessando kimi ifa üsullarından istifadə olunmuşdur.

İfaçı nəfəs məsələsinə xüsusi diqqət yetirməlidir. Çünki əsər demək olar ki, legato üzərində yazılmışdır. Buna görə də hər legatonun əhatə etdiyi melodik frazalar bir nəfəs üzərində ifa edilməlidir. Səslərin yerləşdiyi registrə görə səslənmə gücünü də tənzimləmək lazımdır. Məlumdur ki, yuxarı registrdə səslər daha güclü, aşağı registrdə isə daha zəif səslənməyə malikdir. Bu səbəbdən ifaçı səsin gücünü registr yerləşməsinə görə müəyyənləşdirməli və tarazlamalıdır. Texniki çətinlik ilk növbədə əsərdə yer alan çoxsaylı passajlarla səciyyəvidir. Xüsusilə ton-yarım ton münasibətində qurulan onaltılıqların ifası müəyyən əngəllər yarada bilər. Belə parçalar ayrıca çalışılmalıdır. Əsərdə yer alan frullato ştirixi klarnetdə boğaz vasitəsilə ifa edilməlidir. Bütöv not üzərində yazılan frullatoların ifası çərək notlara nisbətən daha asandır. Çünki çərək notlarda frullato ifa edən zaman az müddət ərzində boğazın xırıltısını yaratmaq lazım gəlir. İki rəqəmindən başlayaraq müşahidə etdiyimiz ritmik dəyişikliklər də nəzər alınmalıdır. Fortepiano müşayiətində yer alan stabil ritmik bölgülənmə klarnet ifaçısı üçün yardımçı ola bilər. Belə ki, ansambl ifasını əldə etmək üçün fortepianonu dinləmək və metrik bölgüyə düzgün riayət etmək lazımdır. Bundan başqa (8) rəqəmindən bir neçə xanə əvvəl böyük bir passaj yer alır ki, onun düzgün ifasını əldə etmək üçün ayrıca çalışmaq lazımdır. Xüsusilə barmaqların sinxron hərəkətinə fikir vermək vacibdir.

Lalə Cəfərovanın klarnet və fortepiano üçün yazdığı sonata, milli və müasir musiqi üslublarının sintezini ustalıqla nümayiş etdirir. Əsərdə Azərbaycan xalq musiqisinin melodik və ritmik xüsusiyyətləri müasir harmonik və formal yanaşmalarla birləşir. Bəstəkar, milli musiqi elementlərini təzə bir müstəvidə təcəssüm etdirərək, həm ənənəni qoruyur, həm də müasir dövrün tələblərinə cavab verən yeni bir dil yaradır. Bu sintez, əsərin həm yerli, həm də beynəlxalq musiqi auditoriyalarında qəbul olunmasına imkan verir. Cəfərova, əsərindəki müasir yanaşmalar və ənənəvi elementlərin qarşılıqlı əlaqəsini çox incə şəkildə balanslaşdırır.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inkişafına və müasir musiqi üslublarına verdiyi töhfə, Lalə Cəfərovanın yaradıcılığı ilə yeni bir mərhələyə qədəm qoymuşdur. Onun əsərləri, milli musiqi ənənələrinin müasir təcrübələr ilə uyğunlaşdırılmasının uğurlu bir nümunəsidir. Lalə Cəfərova, Azərbaycan musiqisinin müasir dünyada daha geniş tanınmasına və inkişafına öz töhfəsini verməklə yanaşı, milli bəstəkarlıq məktəbinin dünyaya integrasiyasını da təmin etmişdir.

Mövzunun gələcək tədqiqatlar üçün perspektivləri genişdir. Lalə Cəfərovanın yaradıcılığı, yalnız Azərbaycan musiqisinin inkişafını deyil, həm də milli musiqi ənənələrinin müasir dövrə uyğun olaraq necə yeniləndiyini və beynəlxalq səviyyədə necə təmsil olunduğunu araşdırmağa imkan verir. Gələcək tədqiqatlar, Lalə Cəfərovanın əsərlərinin müxtəlif musiqi üslubları ilə qarşılıqlı əlaqəsini, həmçinin müasir musiqi texnikalarını necə tətbiq etdiyini daha dərinlən təhlil etməyə yönəlməlidir. Bu, həm də Azərbaycan musiqisinin müasir dövrdəki təzahürlərinin genişləndirilməsi və onun beynəlxalq musiqi mədəniyyətindəki yerinin aydınlaşdırılması üçün önəmli bir addım olacaqdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Cəfərova, L. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti. Bakı: Şərq-Qərb nəşriyyatı. (2010).
2. Əlizadə, F. Müasir Azərbaycan bəstəkarlığı və üslublar. Bakı: Azərbaycan Yazıçılar Birliyi. (2008).
3. Rəsulzadə, M. Azərbaycan musiqisinin tarixi inkişafı. Bakı: Nurlan nəşriyyatı. (2015).
4. Hacızadə, Z. Musiqi və mədəniyyət. Bakı: Azərnəşr. (2012).
5. Məmmədli, F. “Milli və müasir elementlərin sintezi Lalə Cəfərova nümunəsində”. Musiqi və estetik jurnalı, 11(3), 101-115. (2019).

6. Dzhafarova, L. National and Contemporary Trends in Azerbaijani Music Composition. Baku: Baku Music Press. (2019).
7. Tagiyev, R. The Influence of Eastern and Western Music Traditions in Azerbaijani Compositional Works. Baku: Musica Traditions. (2016).
8. Bartolozzi, B. New Sounds for Woodwinds. Milan: Ricordi. (1972).
9. Mammadov, M. Modern Techniques in Azerbaijani Music Composition. Baku: Symphony Press. (2020).

Xülasə

Bu məqalə, Lalə Cəfərovanın klarnet və fortepiano üçün yazdığı sonatanın təhlilinə həsr olunub. Məqsəd, əsərin milli və müasir musiqi üslublarının necə sintez edildiyini araşdırmaqdır. Məqalədə Azərbaycan milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafı və müasir musiqi üslublarına olan töhfələri ilə yanaşı, Lalə Cəfərovanın əsərindəki müasir yanaşmaların və ənənəvi elementlərin qarşılıqlı əlaqəsi təhlil edilir. Məqalədə, müasir musiqi texnikalarının və milli musiqi xüsusiyyətlərinin necə birləşdirildiyi və Lalə Cəfərovanın əsərlərinin Azərbaycan musiqisinin inkişafındakı əhəmiyyəti vurğulanır.

Açar sözlər: Lalə Cəfərova, klarnet və fortepiano, sonata, milli musiqi, müasir üslub, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi, musiqi üslubları, musiqi texnikaları, sintez, müasir musiqi.

АЛИЕВА Наргиз

Азербайджанский Симфонический Государственный Оркестр им. У.Гаджибейли,
доктор философии по искусствоведению

СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО ЛАЛЫ ДЖАФАРОВОЙ В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРСКИХ ШКОЛ И СОВРЕМЕННЫХ СТИЛЕЙ

Резюме

Данная статья посвящена анализу сонаты Лалы Джафаровой для кларнета и фортепиано. Цель работы – исследовать, как осуществляется синтез национальных и современных музыкальных стилей в произведении. Автор рассматривает вклад азербайджанской национальной композиторской школы и современных музыкальных стилей, а также взаимодействие между современными подходами и традиционными элементами в творчестве Джафаровой. В статье подчеркивается, как современные музыкальные техники и национальные особенности интегрируются, а также значимость произведений Джафаровой в развитии азербайджанской музыки.

Ключевые слова: Лала Джафарова, кларнет и фортепиано, соната, национальная музыка, современный стиль, азербайджанская композиторская школа, музыкальные стили, музыкальные техники, синтез, современная музыка.

ALIYEVA Nargiz

Azerbaijan State Symphony Orchestra named Uzeyir Hajibeyli
PhD in Art History

THE SONATA FOR CLARINET AND PIANO BY LALA JAFAROVA IN THE CONTEXT OF NATIONAL COMPOSITION SCHOOLS AND CONTEMPORARY STYLES

Summary

This article is dedicated to the analysis of Lalə Cəfərova's sonata for clarinet and piano. The goal is to investigate how the synthesis of national and modern musical styles is achieved in the piece. The author explores the contributions of the Azerbaijani national compositional school and modern musical styles, as well as the interaction between modern approaches and traditional elements in Cəfərova's work. The article emphasizes how modern musical techniques and national characteristics are integrated and highlights the importance of Cəfərova's works in the development of Azerbaijani music.

Keywords: Lalə Cəfərova, clarinet and piano, sonata, national music, modern style, Azerbaijani compositional school, musical styles, musical techniques, synthesis, modern music.

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN AZƏRBAYCANDA KAMERA-İNSTRUMENTAL MUSIQININ İNKİŞAFINDA TƏSİRİ

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi, professional musiqimizin təməlini yaradan Üzeyir Hacıbəylinin adı bir çox janrların yaranması ilə bağlıdır. Milli musiqimizdə musiqili-səhnə əsərləri, kütləvi mahnı, xor musiqisi və digər əhəmiyyətli janr sahələrinin inkişafı məhz Ü.Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Ü.Hacıbəyli musiqi təhsili və musiqişünaslıq elminin təşəkkülünə də öz misilsiz töhfələrini vermiş, Avropa ənənələri ilə xalq yaradıcılığı elementlərinin qovuşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bu baxımdan Azərbaycan musiqisində kamera-instrumental musiqinin əsaslarının qoyulması və bu sahədə ilk əsərlərin yaranması Ü.Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır.

Ü.Hacıbəylinin milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında əhəmiyyətini professor Fərəh Əliyeva belə dəyərləndirir: *"O, estetik istiqamətinə görə yeni sənət nümunəsini milli musiqi mədəniyyətinin nəhəng tarixi təcrübəsi əsasında quraraq, onu müxtəlif dövrlərin klassik bəstəkarlarının yüksək nailiyyətləri ilə inkişaf etdirmiş və zənginləşdirmişdir. Hacıbəyovun bədii görüşlərini və novator axtarışlarını rus klassik musiqi mədəniyyətinin başlıca prinsipləri, həqiqi millilik və realizm prinsipləri təşkil edir"*[3, s.25].

Kamera-instrumental musiqi sahəsinə Ü.Hacıbəylinin marağının yaranması təsadüfi deyildir. Belə ki, hələ Qori Müəllimlər Seminariyasında təhsil alan zaman Ü.Hacıbəyli violin və baritonda ifa etməyi öyrənmişdir. Eyni zamanda elementar musiqi nəzəriyyəsi ilə məşğul olması da onun musiqi savadı üzrə biliklərinin daha da genişlənməsinə səbəb olmuşdur. Seminariyada oxuduğu illərdə Ü.Hacıbəyli burada tələbələrə ibarət orkestrin tərkibində iştirak etməklə, kamera musiqisi sahəsində təsəvvürlərini formalaşdırmış və bu sahədəki biliklərini zənginləşdirmişdir.

Violin alətində ifaçılıq bacarıqlarına yiyələnməsi Ü.Hacıbəylinin bir çox əsərlərinin yazılmasında ona imkan yaratdı. 1908-ci ildə "Leyli və Məcnun" operası tamaşaya qoyulan zaman onun violin alətində ifaçılıq imkanlarına yiyələnməsinin böyük rolu oldu. Belə ki, operanın ilk tamaşasında orkestrdə violin alətində məhz Ü.Hacıbəylinin özü ifa edirdi. Doğrudur, həmin orkestrin tərkibi çox sadə şəkildə idi: bir neçə skripka, fleyta, violonçel və tar ifaçıları. Bununla belə, vaxtilə Qori Müəllimlər Seminariyasında oxuyan zaman violin alətində ifa etməyi bacarması operada orkestr partiyalarının yazılmasında Üzeyir bəyə böyük dəstək olmuşdur.

Ümumiyyətlə, kamera-instrumental musiqi sahəsi hər zaman Ü.Hacıbəylinin diqqət mərkəzində idi. Hətta "Leyli və Məcnun" operası yazıldıqdan sonra da Ü.Hacıbəyli bu sahədə əsərlər yazmaq fikrində idi. Bu baxımdan, musiqinin müxtəlif janrlarına yaradıcı şəkildə yanaşan Ü.Hacıbəyli kamera-instrumental sahənin də formalaşmasında və inkişafında yaxından iştirak etmişdir. 1931-ci ildə Ü.Hacıbəylinin Azərbaycanda kamera-instrumental musiqi sahəsində ilk nümunə olan "Aşıqsayağı" əsəri yazıldı. Violin, violonçel və fortepianodan ibarət tərkib üçün nəzərdə tutulmuş "Aşıqsayağı" eyni zamanda Azərbaycan bəstəkarlarının bu sahədə əsərlərinin yaranmasına da böyük təsir göstərirdi.

Ü.Hacıbəyli "Aşıqsayağı" triosunda kamera-instrumental musiqisinin xüsusiyyətlərini aşiq yaradıcılığı ilə yaradıcı şəkildə uzlaşdıraraq, musiqi dilinin gözəlliyi ilə fərqlənən trionu yazmağa müvəffəq olmuşdur. "Aşıqsayağı" özündə aşiq musiqisinin xüsusiyyətlərini birləşdirən fantaziya kimi şərh oluna bilər. "Aşıqsayağı"nın obrazlar aləmi oynaq və nikbin xarakteri özündə birləşdirir. Harmonik aləmin vəhdəti, oynaq xarakterli musiqi Ü.Hacıbəylinin melodik dilinin özünəməxsusluğunu ifadə edir. Eyni zamanda əsərin musiqi dilində Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığını yüksək dəyərləndirdiyi və Qərbi Avropa ənənələrində əsər yazan əsaslandığı V.A.Motsartın da təsiri hiss olunur. Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətləri üçün yazdığı fantaziyalarda V.A.Motsartın C dur sonatasının mövzusuna əsaslanaraq, Azərbaycan məqamları əsasında sonata formasında əsər yazmışdır. Oxşar yanaşmanı Ü.Hacıbəyli "Aşıqsayağı" əsərində də saxlamış və klassik Avropa musiqisi ənənələrinin Azərbaycan musiqisində yaradılan müxtəlif janr nümunələrində istifadə olunması imkanlarını göstərməyə çalışmışdır. Bu baxımdan "Aşıqsayağı"da V.A.Motsartın kamera əsərlərinin üslub xüsusiyyətlərinin özünü göstərməsi təsadüfi deyildir. V.A.Motsartın təsiri bir sıra amillərdə də özünü göstərir. Belə ki, "Aşıqsayağı"da olan sadə musiqi dilinin dolğunluğunun yaradılması, musiqi formasının yığcamlığı və müəyyən olunmuş çərçivədən uzaqlaşmadan bədii

obrazlılığın özünü göstərməsi, eləcə də fakturanın şəffaf şəkildə olması və hər bir alətin partiyasının aydın tərzdə yazılması və digər bu kimi göstəricilər bəstəkarın əsaslandığı ənənələrin göstəricisidir.

Milli məqamların xüsusiyyətlərinə diqqətlə yanaşan Ü.Hacıbəyli “Aşıqsayağı”da aşıq musiqisi ilə muğam janrının qanunauyğunluqlarını birləşdirməyə nail olmuşdur. Xüsusilə, əsərin ritmik fiqurasıyalarının əsasını təşkil edən zərbi-muğamların metroritmik sabitliyi əsərin özünəməxsus səslənməsinin yaradılmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Dəqiq metrik ritmin müşayiətdə verilməsi eyni zamanda “Aşıqsayağı”nın inkişaf xüsusiyyətlərinin fərqləndirici amili kimi də göstərilə bilər.

“Aşıqsayağı” əsəri ilə bağlı “Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası”nda belə yazılır: *“Hacıbəyli ilk dəfə Azərbaycan professional musiqisinin iki müxtəlif sahəsini əsl yaradıcı dərinlik və novatora xas sərbəstliklə işləmişdir. Avropa və milli musiqi üslublarının üzvi əlaqəsi “Aşıqsayağı”nın musiqi formasında başlıca cəhətdir. Pyesdə çoxtərəkibli musiqi formaları da özünü göstərir”* [4, s.30]. Bu əsərdə Ü.Hacıbəyli Azərbaycan kamera-instrumental musiqinin xüsusiyyətlərinə yaradıcı münasibətlə yanaşmaqla yanaşı, həm də düşüncə tərzindən irəli gələn sərbəstliyin də verilməsinə nail olmuşdur. Belə ki, melodik və ritmik bağlılığın olması, zərbi alətlərə xas olan xüsusiyyətlərin verilməsi və digər yanaşmalar Ü.Hacıbəylinin kamera-instrumental musiqisi sahəsində yanaşmalarını göstərir. Eyni zamanda “Aşıqsayağı”da bəstəkarın professional musiqinin əsasını təşkil edən musiqi formalarına münasibəti də özünü göstərir. Belə ki, əsərin xalq mövzularına əsaslanan melodik materialının işlənmə xüsusiyyətləri, inkişaf üsullarının tətbiqi Azərbaycan musiqisində kamera-instrumental musiqi sahəsində gələcək əsərlərin yaranması üçün zəmin yaratmışdır. “Aşıqsayağı”nın maraqlı cəhətlərindən biri də burada rondovari və variasiyalı inkişaf üsullarının özünü göstərməsidir. Eyni zamanda təzadlı və imitasiyalı polifonik inkişaf üsullarına əsaslanan fakturaya malik olması “Aşıqsayağı”da inkişaf xəttinin xüsusi diqqətlə işlənməsini nümayiş etdirir. “Aşıqsayağı” əsəri nəinki Azərbaycan bəstəkarları üçün, həm də Ü.Hacıbəylinin “Koroglu” operasında aşıq musiqisi ilə bağlı səhnələrin hazırlanması üçün də zəmin hazırlamışdır. Ümumiyyətlə, dahi bəstəkar yazdığı hər bir janr nümunəsi ilə Azərbaycan musiqisində yeni bir istiqamətin başlanğıcını yaratmışdır və bu baxımdan “Aşıqsayağı” əsəri yeni yaranan əsərlər üçün əsas mənbə olmuşdur.

“Aşıqsayağı” əsərinin kamera orkestr üçün işləməsi Qara Qarayev tərəfindən hazırlanmışdır. Q.Qarayev kamera orkestri alətlərinin ifaçılıq imkanlarını və səslənmə tərzini nəzərə almaqla yanaşı, həm də Ü.Hacıbəylinin üslub xüsusiyyətlərini saxlayaraq, pastoral xarakterli “Aşıqsayağı”nın dolğun orkestr işləməsini hazırlamışdır. 1964-cü ildə hazırlanan işləməni Ü.Hacıbəyliyə ithaf edən Q.Qarayev əsərdə dahi bəstəkarın istifadə etdiyi aşıq musiqisinin səciyyəvi ritmik və intonasiya xüsusiyyətlərinə əsaslanmaqla, orijinal tərz qoruyub saxlamağa nail olmuşdur. Q.Qarayev “Aşıqsayağı”nın xalq musiqisinə bağlı olan cəhətlərini və melodik dilin zərif çalarlarını kamera orkestrinin xüsusiyyətləri ilə əlaqələndirmiş, xalq musiqisi ilə bağlılıq yaratmağa nail olmuşdur.

Qara Qarayev “Aşıqsayağı”nın kamera orkestr üçün işləməsi ilə yanaşı, iki simli kvartet, eləcə də “Fuqa” və “Kvartettino” kimi əsərlərin də müəllifi olmuşdur. Təəssüf ki, 1940-cı illərdə yazılan simli kvartetlərdən birincisinin notları tapılmamışdır. İkinci simli kvartet (a moll) isə bəstəkarın kamera-instrumental musiqisi sahəsində malik olduğu imkanları nümayiş etdirir. Müəllimi D.Şostakoviçə həsr etdiyi ikinci simli kvartet bir-biri ilə təzad təşkil edən dörd hissədən ibarətdir. Mövzunun inkişaf xüsusiyyətləri, ansambl boyalarının zənginliyi əsərin parlaq klassik xüsusiyyətlərini formalaşdırır.

Cövdət Hacıyevin də yaradıcılığında kamera-instrumental musiqi sahəsi əsas yer tutur. Bəstəkarın bu sahəyə marağı hələ tələbəlik illərində yaranmışdır. Belə ki, konservatoriyada təhsil aldığı dövrdə yazdığı simli kvartet eyni zamanda Azərbaycan musiqisində bu sahədə yazılmış ilk janr nümunəsi kimi tanınmışdır. C.Hacıyevin simli kvarteti hətta konservatoriya daxilində keçirilən müsabiqədə mükafata layiq görülmüş və müəllifin bu sahədə malik olduğu imkanlarını nümayiş etdirmişdir. Ü.Hacıbəyli ənənələrinə əsaslanan C.Hacıyev kvartetdə milli musiqinin xüsusiyyətlərindən məharətlə istifadə etmiş, musiqi dilində Avropa ladları ilə milli məqamlar arasında bağlılıq yaratmağa nail olmuşdur. Dörd hissədən ibarət kvartetdə xalq yaradıcılığı ilə bağlı janr əlamətləri və musiqi folkloru ilə bağlılıq özünü göstərir. Kvartetin birinci hissəsinin köməkçi partiyasının melodiyası “Bəxtəvəri” rəqs melodiyasına əsaslanır, üçüncü hissəsi isə “Çoban-Bayatı”nın intonasiyaları ilə yaxınlıq təşkil edir. Lirik-pastoral üslubda yazılmış kvartetdə xalq melodiyalarının tembr çalarlarından istifadə olunması bilavasitə Ü.Hacıbəyli ənənələrinin davamı kimi özünü göstərir. Ümumiyyətlə, C.Hacıyev kamera-instrumental yaradıcılığında sanki simfonikləşdirməyə meyl etmişdir. Bu baxımdan bəstəkarın “Kvartet-poema” əsərində (1960) xalq yaradıcılığı ənənələri ilə müasir musiqinin xüsusiyyətləri birləşərək, maraqlı səslənmə tərzini yaratmışdır.

Kamera-instrumental musiqisi Cahangir Cahangirovun yaradıcılığının daha erkən mərhələsində özünü göstərir. Bəstəkarın violin və fortepiano üçün sonatina, violin və fortepiano üçün süitası onun bu janrda yazdığı diqqətəlayiq janr nümunələrindəndir.

Fikrət Əmirovun “Üzeyir Hacıbəylinin xatirəsinə həsr olunmuş Elegiya”-sı viloin, violonçel və fortepiano üçün yazılmışdır. Bəstəkar növbəti illərdə fortepianonu simfonik orkestr ilə əvəz etmişdir. Yığcam həcmdə yazılan “Elegiya” bəstəkarın Ü.Hacıbəylinin itkisinin F.Əmirovda yaratdığı kədərli duyğuları ifadə edir. Bayatı-şiraz məqamına əsaslanan əsərdə Ü.Hacıbəylidən irəli gələrək, milli musiqi elementlərinin xüsusiyyətlərinə əsaslanma özünü göstərir. Əsərin maraqlı xüsusiyyəti Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından məhəbbət mövzusu və “Arşın mal alan” musiqili komediyasından Əsgərin ariyasından intonasiyaların səslənməsidir.

Əşrəf Abbasovun kamera-instrumental əsərləri əsasən tələbəlik illərində yazılmışdır. Bu dövrdə milli musiqinin məqam əsaslarını Ü.Hacıbəylidən mənimsəyən Ə.Abbasov əsərlərində həmin ənənələri davam etdirməklə, dahi bəstəkarın ənənələrinin yaşadılmasına çalışmışdır. Onun violin və fortepiano üçün variasiyaları (1944) lirik məzmunlu olub, harmonik dilin milli xüsusiyyətlərə əsaslanması ilə diqqəti cəlb edir. Bəstəkarın kamera-instrumental musiqisi sahəsində axtarırları violonçel və fortepiano üçün sonatada davam etdirilmişdir.

Kamera-instrumental musiqisi Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığının əsasını təşkil edir. Bəstəkarın violin və fortepiano üçün Şərq mövzuları əsasında yazdığı sonataları bu sahədə maraqlı janr nümunələridir. Xüsusilə türk mövzuları əsasında yazdığı 5 saylı sonata melodik dilinin gözəlliyi ilə diqqəti cəlb edir.

Azər Rzayevin yaradıcılığı isə Azərbaycan kamera-instrumental musiqisi sahəsində mühüm səhifə kimi əhəmiyyətlidir. Bəstəkarın Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında kamera ansamblı üzrə müəllim kimi fəaliyyət göstərməsi də bu istiqamətdə bir sıra əsərlərin yaranması ilə nəticələnmişdir. Muğam improvizələrini klassik formalar daxilində təcəssüm etdirməsi A.Rzayevin parlaq melodik dili, harmonik dilinin zənginliyi ilə müşahidə olunur. Ü.Hacıbəyli ənənələrinə bağlılıq A.Rzayevin musiqi dilinin milli zəminə əsaslanmasında və xalq yaradıcılığına xas olan intonasiyaları mənimsəyərək, yaradıcı şəkildə tətbiq etməsində daha qabarıq nəzərə çarpır. Ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələri arasında kamera musiqisinin ən dərin qatlarına nüfuz edilməsi A.Rzayevin yaradıcılığında daha çox müşahidə olunur. Milli musiqinin xüsusiyyətlərini hiss edərək, onları əsərlərində özünəməxsus şəkildə tətbiq edən A.Rzayevin kamera əsərlərində virtuosluq və musiqi dilinin parlaqlığı xüsusilə qeyd olunmalıdır. Bu baxımdan xalq yaradıcılığı ənənələrinə əsaslanma A.Rzayevin dahi Üzeyir Hacıbəylidən mənimsədiyi bağlılığın ən bariz nümunəsidir.

Kamera-instrumental musiqisi Aqşin Əlizadə yaradıcılığının da əsasını təşkil edir. Onun hətta digər janrlarda yazılmış əsərlərində də kamera xüsusiyyətləri ilə rastlaşmaq mümkündür. A.Əlizadənin kamera musiqisinə sərbəst şəkildə yanaşması violin və fortepiano üçün “Portret”, violin və orqan üçün “Dialog” əsərlərində daha aydın şəkildə nəzərə çarpır.

Beləliklə, Azərbaycanda kamera-instrumental musiqinin inkişaf xüsusiyyətləri Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrinin davamıdır. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı Şərq və Qərb musiqi mədəniyyəti arasında bağlılıq yaratmaqla yanaşı, həm də milli musiqimizdə aydın təzahür edən yenilikləri də formalaşdırmışdır. Bu mənada “Aşıqsayağı”da Ü.Hacıbəylinin kamera-instrumental musiqi sahəsində axtarırlarının təməli qoyulmuş və bu yolun inkişaf istiqamətləri isə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında davamını tapmışdır. Ü.Hacıbəylinin məqsədyönlü yaradıcılıq fəaliyyəti milli musiqinin xüsusiyyətlərinin müxtəlif janr sahələrinə, o cümlədən kamera-instrumental musiqisinə istiqamətləndirilməsindən ibarət idi. Bu yanaşma tərzini Ü.Hacıbəylinin dərin təfəkkür tərzindən doğan ideyalarının kamera-instrumental musiqisi sahəsində də yaşadılmasını nümayiş etdirir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan Bəstəkar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi festivallarından elmi məqalələr / – Bakı: Mütərcim, – 2024. – 176 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.2. – 2017. – 584 s.
3. Əliyeva, F.Ş. Üzeyir Hacıbəyli – şəxsiyyət və cəmiyyət / – F.Ş.Əliyeva. – Bakı: “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, – 2014. – 368 s.
4. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası / – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007, – 264 s.

Xülasə

Məqalədə Azərbaycanda kamera-instrumental musiqinin inkişafında Üzeyir Hacıbəylinin əhəmiyyətindən bəhs olunur. Ü.Hacıbəylinin “Aşıqsayağı” əsərinin xüsusiyyətləri işıqlandırılır, milli professional musiqimizə gətirdiyi yeniliklərə məqalə səviyyəsində aydınlıq gətirilir. Məqalədə kamera-instrumental musiqiyə üstünlük verən Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında bu sahənin inkişafı izlənilmişdir. Məqalənin elmi yeniliyi Ü.Hacıbəylinin Azərbaycanda kamera-instrumental musiqinin inkişafında malik olduğu təsirin işıqlandırılmasından ibarətdir. Məqalənin elmi əhəmiyyəti isə Azərbaycan bəstəkarlarının kamera-instrumental əsərlərində Ü.Hacıbəyli ənənələrinə aydınlıq gətirilməsidir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, kamera-instrumental, milli xüsusiyyətlər, janr, konsert.

АЛИЕВА Талеха

Бакинская Музыкальная Академии им. Узеира Гаджибеyli
старший преподаватель кафедры «Камерный ансамбль»

ВЛИЯНИЕ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ НА РАЗВИТИЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме

В статье рассматривается значение Узеира Гаджибеyli в развитии камерно-инструментальной музыки в Азербайджане. В статье освещаются особенности произведения У.Гаджибеyli «Ашыгсаягы» и выясняются новшества, которые оно привнесло в нашу национальную профессиональную музыку. В статье прослеживается развитие этого направления в творчестве азербайджанских композиторов, отдающих предпочтение камерно-инструментальной музыке. Научная новизна статьи заключается в освещении влияния У.Гаджибеyli на развитие камерно-инструментальной музыки в Азербайджане. Научное значение статьи заключается в выявлении традиций У.Гаджибеyli в камерно-инструментальном творчестве азербайджанских композиторов.

Ключевые слова: Узеир Гаджибеyli, композитор, камерно-инструментальная музыка, национальные особенности, жанр, концерт

ALIEVA Taleha

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli
Senior Lecturer, Department of “Chamber Ensemble”

THE INFLUENCE OF UZEYIR HAJIBEYLI ON THE DEVELOPMENT OF CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC IN AZERBAIJAN

Summary

The article examines the significance of Uzeyir Hajibeyli in the development of chamber instrumental music in Azerbaijan. It highlights the characteristics of Hajibeyli's work *Ashyghsayagy* and explores the innovations it introduced into Azerbaijan's national professional music. The article traces the development of this genre in the works of Azerbaijani composers who preferred chamber instrumental music. The scholarly novelty of the article lies in highlighting the influence of Uzeyir Hajibeyli on the development of chamber instrumental music in Azerbaijan. The academic significance of the article is in identifying Hajibeyli's traditions in the chamber instrumental compositions of Azerbaijani composers.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, chamber instrumental music, national characteristics, genre, concerto

ƏLİZADƏ NƏRGİZ

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın

“Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq” kafedrasının dosenti

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” OPERASININ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ OPERALARINA TƏSİRİ MƏSƏLƏLƏRİ

Azərbaycan musiqisinin dahi klassiki Üzeyir Hacıbəylinin 1937-ci il 30 aprel tarixində tamaşaya qoyulan “Koroğlu” operası ilə professional mədəniyyət tariximizdə yeni səhifə açıldı. “Koroğlu”-nın yaranması ilə Azərbaycan opera sənəti qarşısında duran mühüm vəzifə – klassik ənənələrin mənimsə-

nilməsi və yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyması başlayaraq, gələcəkdə yaranan yeni operaların da inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirmişdir. Ü.Hacıbəyli 1908-ci ildə yazdığı “Leyli və Məcnun” operası ilə Azərbaycanda və Şərqdə ilk operanın əsasını qoyduğu kimi, 1937-ci ildə ərsəyə gətirdiyi “Koroğlu” operası ilə də Avropa klassik ənənələrini milli musiqimizə gətirməyə müvəffəq oldu.

“Koroğlu” özündə epik, qəhrəmanlıq-vətənpərvərlik, dramatik operanın xüsusiyyətlərini lirik və janr cizgiləri ilə ehtiva edən operadır. Eyni zamanda “Koroğlu”da xalqın azadlıq mübarizəsi əsas aparıcı xətti təşkil edir. Operanın dramaturji inkişaf xəttinin əsasını təşkil edən qarşılaşdırmalar, baş verən konfliktlər, xalq kütləsinin geniş şəkildə şərh olunması, əsas qəhrəmanların hərtərəfli obraz səciyyəsinin yaradılması sonrakı dövrlərdə yaranan Azərbaycan operalarının istiqamət götürdüyü mənbə kimi əhəmiyyətlidir.

Ü.Hacıbəylinin dərin düşüncələri və yüksək bədii dəyərlərini özündə birləşdirən “Koroğlu” operası Azərbaycan opera sənətinin inkişafında mühüm mərhələnin başlanğıcı olmuşdur. Bu mənada “Koroğlu”nun Azərbaycan musiqisinin klassik əsəri kimi, böyük bir ağırlıq yükünü üzərinə götürməsi həm də ənənələrin başlanğıcı kimi də əhəmiyyətlidir.

“Koroğlu” operasının ilk tamaşasından başlayaraq, artıq klassik ənənələrin bərqərar olması özünü göstərdi. Kəndli və feodal qüvvəsinin qarşılaşdırılması, xalqın əzəmətinin qələbəsi operanın süjet xəttinin əsasını təşkil edir. Epiklik, dramatik aktivliyin həssas lirizm və janr dolğunluğu ilə üzvi uyğunluğu əsərə son dərəcədə geniş miqyaslılıq verir. Opera boyu davam edən inkişaf, monumental kütləvi səhnələrdə xalq obrazının son dərəcə dəqiqliklə təsviri dramaturji inkişafın dolğunlaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu baxımdan “Koroğlu” operasının xalq qəhrəmanlıq dastanının musiqili-səhnə epopeyası adlandırılması elə bu cəhətlərlə bağlıdır.

Operanın əzəməti uverturanın səslənməsi ilə daha da təsdiqlənir. Qəhrəman xalq obrazının ümumiləşdirilmiş şəkildə verilməsi, qələbənin təntənəsinin əldə edilməsi xüsusilə qeyd edilməlidir. Operanın səhnə xüsusiyyətləri haqqında musiqişünas Solmaz Qasımova yazır: *“Dəqiq işlənilmiş səhnələr xalq obrazını hərtərəfli açıqlayır. Hər bir dolğun, monolit obraz operanın müvafiq səhnəsini səciyyələndirir. Xalqın psixologiyası, qəhrəmanlıq mövzusunı və bütövlükdə milli xüsusiyyətini açıqlayır”* [3, s.72].

Göründüyü kimi, “Koroğlu” operasının janr və dramaturji baxımdan özünəməxsusluğu, zəngin obrazlar aləminə malik olması, eləcə də kütləvi səhnələrin dəqiqliklə işlənməsi Azərbaycanda opera sənətinin təkamülü üçün hərtərəfli imkanlar yaratmışdır. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin möhtəşəm sənət əsəri olan “Koroğlu” operasının təsiri müxtəlif nəsil Azərbaycan bəstəkarlarının səhnə əsərlərində özünü göstərmişdir. Belə ki, “Koroğlu”da olan həyat hadisələrinin dəqiq təsviri, bəstəkarın obrazların açılmasına özünəməxsus şəkildə yanaşması digər opera əsərlərinin də yaranmasına təsir etmişdir.

Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında Avropa klassik opera ənənələrini izləyərək, bütün bunları yaradıcı şəkildə öz əsərlərində tətbiq edən Azərbaycan bəstəkarları yeni mövzularda və müxtəlif janr səciyyəsinə əhatə edən opera əsərləri ərsəyə gətirmişlər. Musiqişünas Zemfira Qafarova bu barədə yazır: *“Koroğlu” operasının ənənələri əsasən, iki tipik xətt üzrə inkişaf etmişdir:*

1) epik;

2) lirik-epik” [1, s.20].

Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının ənənələrinin davamı kimi, Q.Qarayev və C.Hacıyevin birlikdə yazdığı “Vətən” operası yaranır. Böyük Vətən müharibəsi qəhrəmanlarının xatirəsinə həsr olunmuş “Vətən” qəhrəmanlıq-vətənpərvərlik operası kimi səciyyələnmə bilər. 1945-ci ildə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyulan opera müasir dövrün qəhrəmanı hadisələri ilə bağlı idi. Belə ki, “Koroğlu”da baş verən hadisələr keçmiş dövrün qəhrəmanı-vətənpərvərlik ideyaları ilə əlaqədar olsa da, “Vətən”in hadisələri bilavasitə müasir dövrün qəhrəmanı mübarizə xəttini yaradırdı. “Vətən” operasının süjet xətti və bundan irəli gələrək yaranan dramaturji inkişaf xətti müasir dövrün hadisələrinə uyğunlaşdırılaraq, inkişaf edirdi.

“Vətən” operasında “Koroğlu” ilə bağlılıq ilk növbədə, epik-tarixi hadisələrin milli ruh ilə boyanmış şəkildə verilməsi idi. Belə ki, “Vətən”in əsas qəhrəmanı olan Aslan bilavasitə, xalq qəhrəmanı səviyyəsində yüksəldilir. Xalq kütləsinin rəhbəri kimi göstərilən Aslan qəhrəmanlıq ideyalarını təcəssüm etdirir. Elə buna görə Koroğlu obrazının təsirini Aslanın səciyyəsində izləmək mümkündür. Musiqi dilinin xüsusiyyətləri baxımından da bu iki obraz arasında yaxınlıq görmək mümkündür. Belə ki, Rövşən (Koroğlu) və Aslan obrazlarının musiqi dilində aşiq musiqisinin janrları olan şikəstə, cəngi havalarının təsiri hiss olunur. Aşiq musiqi intonasiyaları “Koroğlu” ilə yanaşı, “Vətən” operasında da üstünlük təşkil edir. Bu barədə musiqişünas Zemfira Qafarova yazır: *“Təsədüfi deyil ki, Hacıbəyli*

“Vətən” operasını yüksək qiymətləndirərək, onun musiqisində xalq-mahnı yaradıcılığı elementlərinin inkişafını əsas nailiyyət kimi qeyd etmişdir” [1, s.21]. Muğamın improvizasiya xüsusiyyətlərindən istifadə edilməsi hər iki opera arasında bağlılıq yaradaraq, milli ənənələrə bağlılığı daha dərinlən təcəssüm etdirir. Xor səhnələrində özünü göstərən oratoriallıq hər iki operada müşahidə olunur. Belə ki, “Koroğlu”da olduğu kimi, “Vətən” operasında da xor səhnələri dramaturji inkişafın əsasını təşkil edərək, operanın epik və nəqlədici tərəflərini daha da artırır. Eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin operasında olduğu kimi, “Vətən”in də müəllifləri simfonik orkestrin tərkibinə tar, dəf, saz kimi milli musiqi alətlərini daxil etmişlər. “Koroğlu”dan irəli gələrək, “Vətən” operasında da milli rəqslərin, xüsusilə də “Yalli” elementlərinin istifadə edilməsi isə kütləvi səhnələrin xalq ruhuna bağlılığını daha artırır. Bütün bu deyilənlərlə yanaşı, “Koroğlu” və “Vətən” operaları arasında yaranan əsas bağlılıq isə qəhrəmani–vətənpərvərlik ideyalarının verilməsi və mübarizə xəttinin olmasıdır.

Fikrət Əmirovun “Sevil” operası (1953) isə Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin mənimsənilərək, yaradıcı şəkildə davam etdirilməsinin parlaq nümunəsidir. “Sevil” operasında “Koroğlu”nun ənənələri qəhrəmani-epik şəkildə deyil, lirik-psixoloji opera janrının xüsusiyyətləri baxımdan özünü göstərir. F.Əmirov dünya opera klassiklərinin ənənələrinə əsaslanmaqla yanaşı, Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan opera tarixində malik olduğu xüsusiyyətlərdən bəhrələnməklə, “Sevil” operasını yaratmağa nail olmuşdur. “Sevil”in melodik dili üçün səciyyəvi olan xalq musiqisinin elementləri bəstəkarın Ü.Hacıbəylinin opera sahəsində əldə etdiyi nailiyyətlərin dərin məzmununu dərk etməsinin göstəricisidir.

“Sevil” operasında Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan xalq musiqisi ilə bağlı olan irəli sürdüyü prinsiplər, insanın daxili aləminin səciyyəvi cəhətlərinin açılması, əsas obrazların hərtərəfli göstərilməsi bilavasitə öz əksini tapmışdır. Eyni zamanda “Sevil”də nəzərə çarpan azadlıq ruhu, əsas qəhrəmanların xarakteri və onların səciyyəsinin verilməsi, xalq və obrazlar arasında bağlılıq, eləcə də dramatik səhnələrin olması Ü.Hacıbəylinin opera dramaturgiyasından irəli gələn cəhətdir.

F.Əmirovun “Sevil” operasında xalq çalğı alətlərinin orkestr tərkibinə daxil edilməsi, xalq musiqisinə xas olan elementlərin tətbiqi üsulları da Ü.Hacıbəyli ənənələrindən qaynaqlanır. Operanın süjet xəttinin xalq həyatından qaynaqlanması da bilavasitə hər iki opera arasında yaxınlığın vasitələrindən biridir.

“Koroğlu”da lirik obrazlılığın işlənməsi də “Sevil”də öz təsirini göstərir. Belə ki, “Nigar obrazının lirik xüsusiyyətləri “Sevil”in əsas qəhrəmanı olan Sevil obrazında, iradəli və qətiyyətli cəhətləri isə Gülüşün səciyyəsinə davam etdirilir.

“Sevil”də tarixi opera janrının xüsusiyyətlərinin də verilməsi də “Koroğlu” operasının təsirini istisna etmir. Belə ki, dramaturji inkişafın xüsusiyyətləri və xalqın iştirakı “Sevil”də tarixi operanın əlamətlərini müəyyənləşdirərək, onun “Koroğlu” ilə yaxınlığının bir daha təsdiqlənməsinə imkan verir. Bu baxımdan lirik-psixoloji janrda yazılmasına baxmayaraq, “Sevil” operasının “Koroğlu”dan bəhrələnməsi və dramaturji inkişaf xüsusiyyətlərini davam etdirməsi vurğulanmalıdır.

Cahangir Cahangirovun “Azad” operasında da (1957) “Koroğlu” operasının ənənələri özünü göstərir və epik-qəhrəmani mövzunun davam olunması qeyd olunmalıdır. Nəzərə çatdıraq ki, “Azad” operasında Cənubi Azərbaycanda baş verən hadisələrdən bəhs olunur. Müasir dövrümüzdə xalqın azadlıq uğrunda mübarizəsindən bəhs olunan opera özündə nikbin-faciə janrının xüsusiyyətlərini də birləşdirir. Ümumiyyətlə, “Azad” operası bir sıra cəhətlərinə görə, “Koroğlu”ya daha yaxın olması ilə diqqəti cəlb edir. Belə ki, “Azad” operasında verilən epik və lirik-dramatik janrların xüsusiyyətləri bilavasitə “Koroğlu” ilə yaxınlıq yaradır. “Koroğlu” ənənələrinin davamı üsyan etmiş xalqın təsvirində, kütləvi səhnələrdə özünü daha qabarıq büruzə verir. “Azad” operasının musiqi dilinin xüsusiyyətləri, o cümlədən polifonik zənginliyə malik olması, xor səhnələrinin müəyyən bir obrazla psixoloji şəkildə əlaqələndirilməsinin fərdiləşdirmə yaratması “Koroğlu” operası ilə əlaqəlidir. Xüsusilə operanın üçüncü pərdəsində “Çahargah” xorunda xor muğamının yaradılması C.Cahangirovun milli musiqini xüsusiyyətlərindən istifadə olunması zamanı Ü.Hacıbəyli ənənələrinə yaxınlaşmasının göstəricisidir.

Ramiz Mustafayevin “Vaqif” operasında (1960) “Koroğlu” operasından irəli gələn xüsusiyyətlər özünü büruzə verir. Qəhrəmani-tarixi opera janrında yazılan “Vaqif”də xalqın azadlıq uğrunda mübarizəsinin göstərilməsi, nəqlədici epizodların olması, kütləvi xalq səhnələrində təzahür edən epik əhval-ruhiyyə “Koroğlu”dan irəli gələn cəhətlərdir. Lirik-dramatikliyin epik xüsusiyyətlərlə birləşməsi də “Koroğlu” operası ilə assosiasiya yaradır. “Vaqif” operasında “Koroğlu” ilə olan yaxınlıq çox maraqlı bir səhnədə özünü göstərir. Belə ki, operanın üçüncü pərdəsində toy səhnəsi zamanı xanəndənin solo-

sunun verilməsi bilavasitə “Koroğlu” operasının dördüncü pərdəsində xanəndə qızın ifası ilə bağlılıq yaradır və bu ənənənin davamını ifadə edir.

Vasif Adıgözelovun “Natəvan” operası (2003) da bilavasitə “Koroğlu” operasının ənənələrinə yaxındır. Belə ki, “Natəvan” operasında vətənpərvərlik ideyasının verilməsi, xalqın baş verən hadisələrin mərkəzində göstərilməsi, milli çalarların üstünlüyü Ü.Hacıbəylinin opera ənənələrinin davamı kimi şərh oluna bilər. Eyni zamanda oratoriya üslubunda olan xorların operaya bəxş etdiyi möhtəşəmlik dramaturgiyanın əsasını təşkil etməklə, həm də xalqın həyatının aydın şəkildə təsvirini yaradır. “Natəvan”da xalq obrazının operanın kütləvi səhnələrində açılması, xalqın son səhnədə dramaturji inkişafın zirvə mərhələsi kimi göstərilməsi bilavasitə “Koroğlu”dan irəli gələn xüsusiyyətdir.

Firəngiz Əlizadənin “İntizar” operası (2010) da müasir dövrümüzdə – XXI əsrdə Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin davam etdirilməsini və yeni yaranan əsərlərdə təzahürünü göstərir. Ü.Hacıbəyli ənənələrinə yaradıcı şəkildə yanaşan F.Əlizadə milli ənənələrlə müasir dövrün reallıqlarının birləşdiyi novator operasını yaratmağa anil olmuşdur. “İntizar” operası “Koroğlu”dan irəli gələn qəhrəmani-vətənpərvərlik ruhunun davam etdirilməsinin parlaq nümunəsi kimi dəyərləndirilə bilər. Əvvəla, “İntizar” operasında xor səhnələrində xalqın təcəssümünün yaradılması “Koroğlu” operasından irəli gələn cəhətdir. Xalq və ona qarşı duran düşmən qüvvələrin səciyyəsinin yaradılması zamanı dramaturji inkişafın əsası “Koroğlu”da olan konfliktli qarşıdurmanı xatırladır. Digər tərəfdən “İntizar” operasının da birinci pərdəsi xor səhnəsi ilə açılır və bu xüsusiyyət “Koroğlu” operası ilə bağlılığın daha bir ifadəsidir. Belə ki, “Koroğlu” operasının birinci pərdəsinin “Bu gözəl təbiət” xoru ilə açılması “İntizar”da dramaturji baxımdan davam etdirilmişdir. “İntizar” operasının xor səhnəsi ilə tamamlanması da “Koroğlu” ilə assosiasiya yaradır. Belə ki, “Koroğlu”nun son pərdəsində kütləvi xor və rəqs səhnələrinin verilməsi “İntizar” operasında qəhrəmani-vətənpərvərlik ideyasının ifadəsi olan Ağ atlı oğlanın verilməsi ideyasına təsir göstərmişdir.

Beləliklə, Azərbaycan opera sənətinin bütün uğurları və əldə olunan nailiyyətlər məhz “Koroğlu” operasının ənənələrinə əsaslanır. Belə ki, Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının təsiri Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında bu və ya digər dərəcədə özünü göstərir. Süleyman Ələsgərovun “Bahadır və Sona” operasında lirik və faciəvi xüsusiyyətlər, Z.Bağırovun “Aygün” operasında dramatiklik, eləcə də məqalənin həddüdləri çərçivəsində adları sadalanmayan operalarda Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin davam etdirilməsi bilavasitə özünü göstərir. Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”da başlanan yolu “Koroğlu”da zirvə mərhələsinə çataraq, Azərbaycan bəstəkarlarının opera janrı sahəsində nailiyyətlərinin əsaslandığı başlanğıc mənbə və ənənə kimi əhəmiyyətlidir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan Bəstəkar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi festivallarından elmi məqalələr / – Bakı: Mütərcim, – 2024. – 176 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.2. – 2017. – 584 s.
3. Qasımova, S.C. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı // – Bakı: Adiloğlu, – 2009. – 248 s.

Xülasə

Təqdim edilmiş məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının Azərbaycan bəstəkarlarının operalarına təsiri məsələlərindən bəhs olunur və araşdırılan mövzunun aktuallığı müəyyən olunur. Məqalədə “Koroğlu” operasının təsiri ilə yaranan Azərbaycan operalarının xüsusiyyətləri işıqlandırılmışdır. Məqalənin elmi yeniliyini Q.Qarayev və C.Hacıyevin “Vətən”, F.Əmirovun “Sevil”, C.Cahangirovun “Azad”, R.Mustafayevin “Vaqif”, F.Əlizadənin “İntizar” operalarında “Koroğlu” operasının ənənələri haqqında məlumatın verilməsi təşkil edir. Məqalənin elmi əhəmiyyətini isə araşdırılan operalarda “Koroğlu”dan irəli gələn ənənəvi xüsusiyyətlərin müəyyən olunması təşkil edir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, yaradıcılıq, opera, musiqi dili, ənənə

АЛИЗАДЕ Наргиз

Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
доцент кафедры «Методика и специальная педагогическая подготовка»

ВОПРОСЫ ВЛИЯНИЯ ОПЕРЫ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ «КОРОГЛУ» НА ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

В представленной статье рассматривается влияние оперы Узеира Гаджибейли «Кероглы» на оперы азербайджанских композиторов, тем самым определяется актуальность исследуемой темы. В

статье освещаются особенности азербайджанских опер, возникших под влиянием оперы «Кероглы». Научная новизна статьи заключается в предоставлении информации о традициях оперы «Кероглы» в операх «Вэтэн» К.Караева и Дж.Гаджиева, «Севиль» Ф.Амирова, «Азад» Дж.Джахангирова, «Вагиф» Р.Мустафаева, «Интизар» Ф.Ализаде. Научная значимость статьи заключается в выявлении в исследуемых операх традиционных черт, восходящих к «Кероглы».

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, творчество, опера, музыкальный язык, традиция.

ALIZADE Nargiz

Baku Music Academy name after Uzeyir Hajibeyli

Associate Professor of the Department of "Methodology and Special Pedagogical Training"

ISSUES OF THE INFLUENCE OF UZEYİR HAJIBEYLI'S OPERA *KOROGLU* ON THE OPERAS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary

The presented article discusses the issues of the influence of Uzeyir Hajibeyli's opera "Koroglu" on the operas of Azerbaijani composers and determines the relevance of the researched topic. The article highlights the features of Azerbaijani operas that emerged under the influence of the opera "Koroglu". The scientific novelty of the article is the provision of information about the traditions of the opera "Koroglu" in the operas "Vatan" by G.Garayev and J.Hajiyev, "Sevil" by F.Amirov, "Azad" by J.Jahangirov, "Vagif" by R.Mustafayev, and "Intizar" by F.Alizade. The scientific significance of the article is the identification of traditional features arising from "Koroglu" in the studied operas.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, creativity, opera, musical language, tradition

ƏSGƏROV MÜBARİZ

Naxçıvan Dövlət Universiteti,

*"Orkestr alətləri və dirijorluq" kafedrasının müdiri,
dosent, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar Artisti*

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ORKESTRİNDƏ İNNOVATİV YANAŞMALAR VƏ MİLLİ İRSİN İNKİŞAFI

Qədim Yunanıstanda ənənəvi faciələrin ifası zamanı aktyor və rəqqasların çıxışını öz alətlərində müşayiət edən musiqiçilərin yerləşdirildiyi xüsusi meydançalar olurdu. Bu meydançalar "orxestra" adlanırdı. Zamanla bu sözdən də "orkestr" ifadəsi meydana gəlmişdir. Orkestr ifadəsindən bir anlayış olaraq ayrı-ayrı ölkələr müxtəlif vaxtlarda istifadə etməyə başlamışdır. Məsələn: Almaniyada orkestr alətlər qrupunu ehtiva edən kollektiv ifa kimi bu ifadə İtaliyadan çox daha sonralar başa düşülmüşdür. İtaliyada "orkestr" vokal deyil, məhz instrumental ifaçılığı nəzərdə tuturdu.

Azərbaycanda orkestr anlayışının formalaşması XX əsrin ilk onilliklərinə təsadüf etsə də, hələ qədim zamanlardan ölkəmizdə məhdud çərçivədə olsa da, kollektiv ifa təcrübəsi özünün təsdiqini tapmışdır. Bu, xüsusilə muğam ifaçılarının müşayiət edən musiqiçilər birliyi şəklində formalaşmış qruplar idi. Bu qrupa tar, kamança, balaban və xanəndənin ifa etdiyi müşayiət xarakterli qaval daxil edilirdi. Bu kimi qrup öz-özlüyündə birləşən ifa tərzini ən yüksək səviyyədə təmsil edərək, milli musiqidə kollektiv ifaçılığın da ilk nümunələri olaraq özünü göstərirdi.

XX əsrin əvvəllərində Ü.Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operası milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf istiqamətini dəyişdirir və bununla yanaşı, musiqi sənətinin bir çox sahəsində inqilabi yeniliklərin zəminini hazırlayır ki, milli musiqidə orkestr təfəkkürünün formalaşması da öz başlanğıcını məhz "Leyli və Məcnun" operasından götürür. Bu əsərdə bəstəkar ilk dəfə Avropa mənşəli musiqi alətləri ilə milli alətləri bir vəhdətdə birləşdirərək sintezə nail olur və inqilabi yenilənmə ilə milli orkestr formasının ilk nümunəsinin yaradılması istiqamətində novator sənətkar kimi çıxış edir. Bu sintez haqqında A.Novruzov yazır: *"Ölməz Füzulinin "Leyli və Məcnun" poeması əsasında yazılmış bu operada Ü.Hacıbəylinin simfonik alətlərlə Azərbaycan xalq çalğı alətlərini uzlaşdırması, muğamın Avropaya məxsus opera janrı ilə sintez edilməsi, bunlar bəstəkarın musiqi mədəniyyətimizdə bədii kəşfi idi".* [2, s. 83]

Məlum olduğu kimi 1908-ci il 12 (25) yanvar tarixində Bakıda Hacı Zeynalabdin Tağıyev teatrında ilk tamaşası baş tutan “Leyli və Məcnun” operasında tarda solo partiyaları Qurban Pirimov və Şirin Axundov çalmışlar. Bəstəkarın özü orkestr partiyasında skripkada ifa etmiş, orkestrə dirijorluq görkəmli yazıçı Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevə həvalə edilmişdir. Qori müəllimlər seminariyasının məzunları olaraq orkestr səslənməsinin imkanlarını gözəl duyan, dirijorluq sənəti və skripka kimi Avropa mənşəli musiqi alətləndə ifaçılıq vərdişlərinə yiyələnən Ü.Hacıbəyli və Ə.Haqverdiyev tamaşanın uğurlu alınmasında mühüm rol oynamışdılar. İlk ifada partituranın olmamasına baxmayaraq operanın orkestri xüsusi fəallıq göstərərək iri həcmli kollektiv ifa tərzinin ilk primitiv nümunəsini təqdim etmiş oldu. “Leyli və Məcnun” operasının orkestr tərkibi haqqında Z.Səfərova qeyd edir: *“Əsərin ilk tamaşalarında orkestr bir neçə skripka və tardan ibarət idi. Dirijorlar operanı əzbərdən idarə edirdilər”*. [3, s. 55] Daha sonra yeni redaksiyası hazırlanan operada orkestr tərkibi genişləndirilir. Bura artıq simli alətlər qrupunu təmsil edən skripkalarla yanaşı, nəfəsli alətlər qrupundan fleyta, klarnet və başqa alətlər də daxil edilir.

Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətlərinin ifaçılıq imkanlarını özünün ilk operasında nəzərdən keçirməklə bu alətlərdə ifaçılığın perspektivliyinə aydınlıq gətirmiş, milli ifaçılıq sənətində yeni formalar yaratmağa çalışmışdır. Bəstəkar əsas diqqəti hər zaman xalq çalğı alətlərinin ifaçılıq imkanlarına yönəltməklə bu alətlərin kollektiv ifada səslənmə problemlərini də həll etmişdir. Bu isə xalq çalğı alətlərində peşəkar ifaçılığın zəminini hazırlayan mühüm yaradıcılıq fəaliyyəti idi. Bu haqda A.Novruzov qeyd edir: *“Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətlərinə xüsusi önəm verməsi əlbəttə ki, Azərbaycan musiqisi üçün qeyri-ənənəvi janr olan “Leyli və Məcnun” operasından başlayıb. Ü.Hacıbəyli milli çalğı alətimiz tarı bu operaya daxil etməklə not ifaçılığının əsasını qoyub”*. [2, s.84]

Xalq çalğı alətləri ilə Avropa simfonik orkestrinə daxil olan alətləri “Leyli və Məcnun” operasında bir vəhdətdə təqdim etməklə bu sahədə bir “ilk”ə imza atan Ü.Hacıbəyli milli alətlərin quruluş və formalarını tədqiq edərək, onları Avropa musiqi alətləri ilə müqayisə etmiş, kamança alətini xüsusi vuyrğulayaraq, onun orkestrdə skripkanı əvəz edə bilmək imkanlarından bəhs etmişdir. Təsədüfi deyil ki, bəstəkar xalq çalğı alətlərinin üç növünü müəyyən edir, bura simli, nəfəs və zərb alətlərini daxil edir. Bu tərkib Avropa mənşəli alətlərdən təşkil olunmuş simfonik orkestrin alətlər tərkibi ilə tam mənada üst-üstə düşür. Lakin xalq çalğı alətlərinin özünəməxsus tembr xüsusiyyətləri olduğundan kollektiv ifaçılığı özündə birləşdirən milli, bir çox mənada Şərq orkestrlərində ifa, tembr çalarlarının Avropa orkestrlərinin alət qruplarından tamamilə fərqlənməsi təbii hal idi. Milli musiqi mədəniyyətinin peşəkar zəmin əsasında inkişafını hədəfləyən bəstəkar Şərq və Qərb musiqisinin sintezi problemini hər zaman diqqət mərkəzində saxladığı kimi kollektiv ifaçılıqda da simfonik və xalq çalğı alətləri orkestrlərinin fəaliyyətinin peşəkar şəkildə təşkil olunmasını aktual məsələ kimi nəzərdən keçirirdi. Bunun nəticəsi idi ki, o, həm xalq çalğı alətləri, həm də Avropa mənşəli musiqi alətlərində virtioz vərdişlər mənimsəyən ifaçı ordusu yetişdirməyi əsas hədəflərdən biri kimi müəyyən edir, 1922-1926-cı illərdə fəaliyyət göstərən Türk Musiqi Texnikumunun bu istiqamətdən rolunu mühüm hesab edib deyirdi: *“Texnikumda həm Qərb, həm də Şərq musiqisi əməli və nəzəri olaraq tədris edildiyindən təbiidir ki, buradan məzun tərzənlər hər iki musiqinin yollarına və üslubuna alim olduğundan cahılana əməllərə yol verməyəcək və Şərq musiqisinin kəndi əsası və binası üzərində tərəqqi və təkamül etməsinə çalışmaqla öz böyük vəzifələrini təhsil etmiş olduqları elm sayəsində layiqilə ifa edəcəkdilər”*. [1, s.194]

Bütün yaradıcılığını milli musiqinin tərəqqisinə sərf edən Ü.Hacıbəyli fəaliyyətini çoxyönlü olaraq müəyyən etmiş, ayrı-ayrı alətlərdə solo ifaçılıq kimi istər xalq çalğı alətləri, istərsə də simfonik orkestrin formalaşmasında hər iki sahənin əhəmiyyətli dərəcədə inkişafını mühüm problem olaraq görmüşdür. Bəstəkar çox gözəl başa düşürdü ki, ayrı-ayrı alətlərdə peşəkar səviyyədə ifaçılıq olmadan mükəmməl səslənmə nümayiş etdirən orkestrlər, musiqi kollektivləri yaratmaq qeyri mümkündür. Buna görə də o, Azərbaycanda musiqi təhsilinin yüksək səviyyədə təşkil olunması istiqamətində tarixi əhəmiyyətli qərarların qəbul edilməsi və həyata keçirilməsində mühüm işlərə imza atır, bu istiqamətdən çıxış edərək, ilk növbədə milli ifaçı kadrlarının yetişdirilməsi zəruriyyətini ortaya qoyurdu.

Məlum olduğu kimi Azərbaycanda peşəkar ifaçılar yetişdirən ilk musiqi məktəbi hələ XIX əsrin sonlarında, 1895-ci ildə təsis olunur. Bununla yanaşı A.Yermolayevanın təşəbbüsü ilə Bakıda Rus Musiqi Cəmiyyətinin şöbəsi də açılır. 1909-cu ildə onun nəzdində simfonik orkestrin yaradılması Azərbaycan ictimaiyyətində simfonik orkestr haqqında dolğun təəssüratların formalaşmasında mühüm

rol oynayır. Təəssüf ki, həm məktəbin məzunu olan tələbələr, həmçinin orkestrdə ifaçılar arasında uzun illər milli mənsubiyyətinə görə azərbaycanlı olan bir nəfər də olmamışdır. Bu böyük fərqi aradan qaldırmaq üçün xalq arasından istedadlı uşaqları musiqi təhsilinə cəlb edən Ü.Hacıbəyli və tərəfdaşları qısa müddətdə virtioz imkanlar nümayiş etdirən güclü ifaçı ordusunun yetişdirilməsinə nail olur. Həmin məktəbin bazası əsasında A.Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin yaradılması da əhəmiyyətli addımlardan biri idi. Həm bu məktəb, həm də Türk Musiqi Texnikumunun məzunları, eyni zamanda “Fəhlə fakültə”lərində (rabfak) təhsil alan onlarla gənc milli musiqidə peşəkar ifaçı, bir çoxları bəstəkar kimi yetişməklə yanaşı, milli orkestr təfəkkürünün də əsasını formalaşdıran sənətkarlar kimi fəaliyyət göstərirlər. Təsədüfi deyil ki, 1 yanvar 1921-ci ildə rəsmi olaraq fəaliyyətə başlayan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında mühüm istiqamətli ixtisaslar arasında simfonik orkestrin tərkibinə daxil olan skripka, violençel, kontrabas, fleyta, qaboy, klarnet, faqot, valtorna, truba, trombon alətlərində peşəkar ifaçılıq vərdişlərinə yiyələnmək üçün ifaçı yetişdirən fakültə də olur. XX əsrin 20-ci illərində konservatoriyada orkestr işində S.L.Bretanitskinin fəaliyyəti bu baxımdan diqqətəlayiqdir ki, o, skripka ilə yanaşı milli alət kamançada da ifaçılıq vərdişlərini not savadı əsasında mənimsədən ilk müəllimlərdən biri olur. Bu haqda qeyd edilir: *“S.L.Bretanitski 20-ci illərdə sinfində Ü.Hacıbəyli tərəfindən hazırlanan not sistemi əsasında kamançada ifa sahəsində təhsil verən ilk müəllimlərdən biri olur”*. [4, s.30] Həmin cümlə Avropa alətləri ilə yanaşı xalq çalğı alətlərində də not savadı əsasında ifaçılıq vərdişlərinin təməlinin müəyən olunmağında mühüm təşəbbüs olan bu fəaliyyətin birbaşa Ü.Hacıbəyli ilə bağlı olduğunu bir daha təsdiq edir. Bu, milli musiqidə həm simfonik, həm də xalq çalğı alətləri orkestrinin peşəkar səviyyədə təşkilinə birbaşa təsir edəcək mühüm faktlardan biri kimi əhəmiyyətlidir.

XX əsrin 20-ci illərində Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Orkestr Fənn Birləşmə Komissiyasında simli və nəfəsli alətlər üzrə ifaçılıq vərdişlərinə yiyələnən tələbələrdən ibarət orkestr fəaliyyət göstərir. Burada daimi xarakter alan konsert çıxışlarında S.L.Bretanitski, N.İ.Tsimberov, V.V.Adamski, Z.S.Qonçarovun daxil olduğu kvartet də iştirak edir. Bütün bunlar kollektiv ifaçılığın sağlam zəmin əsasında formalaşması və inkişafına güclü təsir göstərir. Bununla paralel S.Rüstəmov fəhlə fakültəsində istedadlı tar ifaçıları yetişdirir.

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında orkestr təfəkkürünün formalaşmasını bəstəkarın milli musiqi mədəniyyəti tarixində həyata keçirdiyi islahat xarakterli fəaliyyətin tərkib hissəsi kimi qiymətləndirmək olar. Təhsil sahəsində özünü nümayiş etdirən bu fəaliyyətin ilk nəticəsi kimi bəstəkarın xüsusilə musiqili səhnə dramlarının okrestr tərkibi müəyyən olunur. 22 may 1925-ci ildə Azərbaycan Türk Musiqi Texnikumunun müəllim və tələbə kollektivinin iştirakı ilə səhnəyə qoyulan “Arşın mal alan” musiqili komediyasının tamaşasında yer alan orkestrin klassik tərkibi buna ən gözəl nümunədir. Bu zaman I skripkalarda N.Lutoxina, Z.Tağızadə, L.Trequlova, F.Şabanov, Ə.Həsənzadə, A.İsgəndərzadə, İ.Aslanzadə, A.Hüseynzadə, Ə.Orucəlizadə, II skripkalarda Ə.Bədəlbəyli, A.Əfəndizadə, N.Axundzadə, C.Əbzəlimov, R.Trequlov, A.Trequlova, K.Mustafazadə, İ.Axundzadə, M.Sultanzadə, M.Miryə-hyazadə, violoneçəllərdə N.Semenov, A.Zeynalov (Zeynallı), Ə.Daşdəmirov, A.Hüseynli, kontrabasda M.Axundzadə, tarlarda C.İbrahimov, B.Həsənov, İ.Məmmədzadə, S.Rüstənzadə (Rüstəmov), Y.Məmmədzadə, A.Mütəllibzadə, fleytalarda T.İsazadə, M.Cəlalzadə, klarnetlərdə N.İbrahimzadə, S.Sadıxzadə, trubalarda A.Hacızadə, İ.Yaqubzadə, valtornalarda T.Qafarzadə, R.Babacanoğlu, qavalda Q.Zülali ifa etmiş, okrestrə dirijorluğu Ü.Hacıbəyli öz öhdəsinə götürmüşdür. Tələbələrin iştirakı ilə yaradılmış bu orkestr Avropa mənşəli musiqi alətləri ilə tar, qaval kimi milli alətləri üzvi şəkildə qovuşduran ilk orkestr nümunəsi idi. Həmin tamaşanın müvəffəqiyyəti bir tək əsas obrazların ifası və ya mükəmməl musiqili şərhə bağlı deyildi, orkestr tərkibinin bitkin forması ilə ifadə olunması da bu baxımdan mühüm nailiyyət hesab edilirdi. “Arşın mal alan” operettasında bəstəkarın orkestr düşüncəsinin mühüm cəhətləri ilk dəfə uvertüranın forma xüsusiyyətlərində özünü hiss etdirir. Bu, eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin gələcək əsərlərində simfonizmə xas cəhətlərin yetişməsində də əhəmiyyətli faktor kimi çıxış edir. Bəstəkar operettada milli folklor nümunələri, xalq musiqisi, muğam elementlərindən də faydalanmaqla orekstr partiyasında rəngli çalarların əldə olunmasına nail olur. Şən xarakterdə olan uvertürada “Boynunda var sarılıq” xalq mahnısından istifadə olunması qeyd olunanlara bariz nümunədir. Ümumilikdə uvertüra klassik uvertüra tipinə uyğun formadadır. Ümumiyyətlə, operettada ayrı-ayrı solo və ansambl nömrələrinin təqdimatında simfonik orkestr fəal mövqedən çıxış edir.

XX əsrin 20-ci illərinin sonunda Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq sahəsində apardığı gərgin axtarışlar musiqidə simfonizmə xas xüsusiyyətlərin daha geniş vüsət almağı ilə nəticələnir. Xalq çalğı alətlərinin bu cəhətlərə tabe etdirilməsi və klassik musiqinin zəngin melodik çalarlarının milli alətlərdə ifadə imkanları bəstəkarı dərindən maraqlandırır. Bununla əlaqədar olaraq o, tarı yenidən təkmilləşdirərək edərək, aləti müntəzəm temperasiyalı quruluşa uyğunlaşdırır. Bunun nəticəsində istənilən Avropa bəstəkarının əsərinin tar kimi mükəmməl milli alətdə ifa imkanları genişlənir və alət simfonik orkestrin tərkibinə daha inamlı şəkildə daxil edilməyə başlanılır. Ümumiyyətlə, xalq musiqisi və milli alətlərdə ifa imkanlarını xalqın ən zəngin mənəvi dəyəri hesab edən bəstəkar bütün yaradıcılığında, o cümlədən orkestrdə milli alətlərdən istifadəni çağdaş musiqinin simasının müəyyən olunmasında unikal fəaliyyət hesab edir və deyirdi: *“Avropa musiqisindən əlavə bir də Şərq musiqisi vardır və biz azərbaycanlılar özümüz Şərq əhlindən olduğumuza görə musiqi təhsili işində Şərq musiqisinə qarşı laqeyd qalarsaq, öz mədəni vəzifəmizi kamalınca ifa etməmiş olarıq. Tar isə Şərq musiqi təhsilini genişləndirə bilən alətdən ən qiymətli, ən mühümdür”*. [1, s. 203]

Yaradıcılıq sahəsində genişlənən fəaliyyətlər Ü.Hacıbəyli tərəfindən Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin yaradılması ilə nəticələnir. 1931-ci ildə əsas qoyulan bu orkestr müasir günümüzdə də xalq musiqisi nüminələri, milli bəstəkarların əsərlərini mükəmməl şəkildə təqdim etməkdə aparıcı rol oynayan musiqi kollektivi kimi səciyyələnir. Bütün müsəlman Şərqində simfonik orkestr prinsipinə uyğun şəkildə formalaşdırılmış bu orkestrin tərkibinə ilk əvvəllər tar, kamança, balaban, dəf, nağara, daha sonra isə tütək, zurna, qoşanağara, klarnet, qanun, fortepiano kimi unikal tembr çalarlarına malik alətlər daxil edilir. Ü.Hacıbəyli isə öz növbəsində *“Azərbaycan musiqi tərəqqisi”* məqaləsində fortepianoda Şərq musiqisinin ifa imkanlarını nəzəri cəhətdən mükəmməl şəkildə şərh edir. Orkestrin tərkibinə bu alət daxil edilməklə xalq çalğı alətləri ilə Avropa mənşəli musiqi alətlərinin kollektiv səslənmədə vəhdətinin ən gözəl nümunəsi təqdim edilir. Musiqi kollektivində Ü.Hacıbəyli baş dirijor, dirijor köməkçisi və konsertmeyster olaraq isə S.Rüstəmov fəaliyyət göstərir. Çox keçmir ki, Üzeyir bəy orkestrin repertuarını bəstəkar əsərləri ilə zənginləşdirmək məqsədi ilə iki əsər yazır. Bunlardan biri *“Çahargah”*, digəri isə *“Şur”* məqamlarına əsaslanan fantaziya idi. Əsərlərin unikalılığı haqqında A.Novruzov yazır: *“Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı I və II fantaziyaları həm də tar, kamança, balaban alətləri üçün ilk orijinal əsərlərdir. Çünki biz bu əsərlərin partiturasına diqqət yetirsək, tar, kamança, balaban alətlərinin burada ayrı-ayrı solo partiyaları, eləcə də onlardan harmonik, polifonik səslənmələrdə istifadənin şahidi oluruq”*. [2, s. 88] Bu əsərlər xalq çalğı alətlərinin ifa imkanlarını kollektiv səslənmədə sınaqla yanaşı *“Koroğlu”* operasının simfonik epizodlarını hazırlamaqda əhəmiyyətli əsərlər kimi qiymətləndirilir.

XX əsrin 30-cu illərində Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının orkestr alətləri fakültəsində iki – simli və nəfəslı alətlər kafedralarının fəaliyyət göstərməsi hər iki alətdə peşəkar ifaçılıq vərdişlərini təkmilləşdirən musiqiçilər kadrların formalaşmasına səbəb olur. Bu istedadlı gənclərin təhsili ilə M.Reyxt (skripka), V.Añseleviç (violonçel), A.Əliyev (trombon), İ.Konoplyev (fleyta) məşğul olurlar. Bütün bunlar və müxtəlif istiqamətlərdə aparılan yaradıcılıq axtarışları Ü.Hacıbəylinin *“Koroğlu”* operasında mükəmməl orkestrləşməni yetişdirir. Bu, milli musiqidə simfonik düşüncə tərzinin formalaşması və Şərq-Qərb musiqi nailiyyətlərinin sintezində əhəmiyyətli rolu müəyyən edən nailiyyətlərin başlanğıcı, inkişafı və davamı idi. *“Koroğlu”* operasında orkestrin tərkibinə pikkola fleyta, fleyta, qoboy, klarnet faqot, korno, truba, tuba, trombon, timpan, kiçik baraban, böyük baraban, dəf, tarelka, zəng, tar, skripka, violonçel, kontrabas alətləri daxil edilir. Bu artıq simfonik orkestrin tam tərkibi idi və *“Koroğlu”* operasında özünün təsdiqini tapmaqla milli musiqidə simfonizmin də əsasını hazırlayan simfonik epizodların bütün operanın dramaturji inkişafında əzəmətli inkişaf formalaşdırmasına imkan yaradır. Bu başlanğıc isə ilk başda operanın uvertürası ilə özünü nümayiş etdirir. Uvertürə operanın musiqi materialı üzərində qurularaq, yığcam şəkildə onda ifadə olunan ideyanı diqqətə çatdırır. Onun musiqisi üsyan edən xalqın leytmotivi və ilk pərdədən final xoru əsasında inkişaf etdirilir. Uvertürə milli musiqidə sonata-simfonik silsilənin ilkin bitkin formasının elementlərini daşımaqla bir hissəli uvertürə janrının ilk nümunələrindən biri kimi də əhəmiyyətlidir. Simfonik orkestrin tərkibinə milli alətlərin daxil edilməsi isə növbəti dəfə bəstəkar yaradıcılığında, eyni zamanda orkestrdə Şərq və Qərb musiqi nailiyyətlərinin qovuşdurulmasına gətirib çıxarır.

Bütün yaradıcılığını milli musiqinin peşəkar səviyyədə inkişafı, bunun fonunda milli mədəniyyətin monumental şəkildə evolyusiyasına həsr etmiş Ü.Hacıbəyli mədəniyyət tarixinə orkestr ideyası

formalaşdırmaqla milli musiqinin müasir tələblərə uyğun şəkildə inkişaf perspektivliyini müəyyən edən dahi şəxsiyyət siması ilə düşmüşdür. Bəstəkar ilk operasında Avropa opera sənətinə muğam anlayışını aşılarmış, bununla da musiqi mədəniyyətinin məzmununu yeniləmişdir. O, orkestr təfəkküründə Şərq və Qərb klassik orkestrlərinin modellərini bir-biri ilə qovuşdurmuş, milli alətlərin tembrləri ilə Avropa klassik orkestrinin səslənməsinə yeni və unikal çalarlar qazandırmışdır. Bəstəkar operalarında xalq musiqisi, muğam intonasiyalarını simfonik orkestr vasitəsilə mükəmməl şəkildə ifadə etməyi bacarmış, “Koroğlu” operasında xalq musiqisinin melodik quruluşunu simfonik düşüncə tərzii ilə mükəmməl şəkildə işləmişdir. Operada polifonik imkanlardan daha geniş istifadə olunması, xor nömrələrinə bu texnika ilə çoxsəslı nümunələrin yaradılması, xalq musiqisinin monodik quruluşunun çoxsəslı prinsipə uyğunlaşdırılması ən böyük nailiyyət hesab edilir. Ü.Hacıbəyli operada bu istiqamətdən çıxış edərək, fakturada müxtəlif alətlərin partiyasında dinamik ziddiyyət, mövzuların qarşıdurmasında dərin emosionallıq ifadə etməyə nail olmuş, milli musiqinin melodik və ritmik zənginlikləri ilə Avropa klassik musiqisinin harmonik və polifonik quruluşunu bir vəhdətdə birləşdirmişdir. “Koroğlu” operasında simli və zərb alətlərinin rolunu daha da əhəmiyyətli edən bəstəkar bütün alətlər qrupu və hər bir alətin ifa imkanlarını fərdi şəkildə nəzərdən keçirmişdir. Bəstəkar orkestr təfəkkürünün nadir tərəfləri ilə musiqi materialının emosional gücünü artırmışdır. Bunun nəticəsində operanın simfonik epizodları dramaturji inkişafda fəal iştirak edib, hadisələrin inkişafını intensivləşdirmişdir. “Koroğlu” operasında vokal partiyalarda milli ifaçılığa xas cəhətlərlə Avropa vokal sənətinin incəlikləri üzvi şəkildə bir-birinə qovuşmuşdur. Bəstəkar nəhayət, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi-tədqiqat əsərində xalq musiqisinin lad-məqam quruluşunun Avropa klassik musiqi harmoniyası ilə uyğunlaşması probleminə aydınlıq gətirmişdir. Bununla da Ü.Hacıbəyli bütün yaradıcılıq fəaliyyəti ərzində milli musiqi, muğam sənətinin dünya musiqisinə integrasiya problemini həll etmişdir.

Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasından başlayaraq bütün musiqili səhnə dramlarında, vokal-instrumental əsərlərində milli musiqinin inkişaf istiqaməti və məzmununu yeniləmiş, onun daha perspektivli mərhələyə daxil olmasının təməlini hazırlamışdır. Bəstəkar özünəməxsus ifaçılıq meyarlarını özündə birləşdirən orkestr təfəkküründə Şərq və Qərb musiqisinin unikal çalarlarını, əsrlərlə formalaşan ənənələri üzvi şəkildə sintez edərək milli orkestr nümunəsi yaratmışdır. Bütün bunlar Ü.Hacıbəyli dühasının əzəmətini diqqətə çatdırıb, onun ümumilikdə milli mədəniyyətin inkişafında yeri və rolunu birmənalı şəkildə təsdiq edir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Hacıbəyli, Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıcı, 1985. 653 s.
2. Novruzov, A. Ü.Hacıbəyli və xalq çalğı alətlərində not ifaçılığı. Konservatoriya jurnalı, №4(30), 2015
3. Səfərova, Z. (redaktor). Azərbaycan musiqi tarixi. II cild Bakı, Elm, 2017. 584 s
4. Гаджибеков, С.И. (редактор). Азербайджанская Государственная Консерватория. Баку: Азернешр, 1971. 212 с.
5. <http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article42.html>
6. <http://www.musigi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=491>
7. <http://www.musigi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=487>

Xülasə

Azərbaycan xalqının milli-mənəvi, mədəni dəyərlərini dünya incəsənəti və mədəniyyətinə integrasiyasında əhəmiyyətli işlər görmüş Ü.Hacıbəylinin novator və xəlqiliklə nəfəs alan musiqisi, monumental yaradıcılıq irsi milli mədəniyyətin inkişafına hesablanmış dahilik məcmusudur. Təqdim olunan məqalədə Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında orkestr təfəkkürünün əhəmiyyətindən bəhs edilir. Onun xalq çalğı alətlərində ifaçılıq imkanlarının geniş aspektdə nəzərdən keçirməsi və yaradıcılıq axtarışlarının nəticəsində bu alətlərdə unikal ifaçılıq imkanlarının formalaşmasında rolundan danışılır.

Ü.Hacıbəyli bütün fəaliyyəti formaca dünyəvi, məzmunca milli əsərlər külliyyatı yaratmaq istəyini ifadə etmişdir. Bu onun müxtəlif məzmunlu əsərlərində özünün təsdiqini tapmışdır. Bəstəkar xalq çalğı alətlərini Avropa mənşəli musiqi alətləri ilə sintez etməklə həm milli musiqinin özünəməxsusluğunu vurğulamış, həm də onun inkişaf perspektivliyinin sərhədlərini genişləndirmişdir. Məqalədə Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasından başlayaraq Şərq və Qərb musiqisinin qanunauyğunluqlarının sintezi sahəsində fəaliyyəti araşdırılır. Qeyd edilir ki, bəstəkar bu operadan etibarən Avropa mənşəli alətlərlə yanaşı, milli musiqi alətlərindən də istifadə etməklə bu istiqamətdən qərarlılığını ortaya qoymuşdur. Yaradıcılıq axtarışlarının nəticələrini ümumiləşdi-

rərək “Koroğlu” operasında xalq musiqisi, muğam sənəti, xalq çalğı alətləri və Avropa musiqisinin qanunauyğunluqları, simfonik orkestr təfəkkürünü bir vəhdətdə təqdim edən bəstəkar milli musiqinin məzmununu yeniləyərək, onun yeni mərhələyə daxil olmasının əsasını hazırlamışdır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, milli, musiqi, bəstəkar, orkestr, opera

АСКЕРОВ Мубариз

Нахчыванский Государственный Университет,
заведующий кафедры «Оркестровых инструментов и дирижирования», доцент, заслуженный
артист Азербайджанской Республики

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ В ОРКЕСТРЕ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

Резюме

Музыка Узеира Гаджибейли, которая сочетает в себе инновации и национальный дух, а также его монументальное творческое наследие представляют собой собрание гениальных произведений, направленных на развитие национальной культуры и интеграцию азербайджанских национальных и духовных культурных ценностей в мировое искусство и культуру. В статье рассматривается значение оркестрового мышления в творчестве Гаджибейли. Обсуждаются его широкие взгляды на возможности исполнения народных музыкальных инструментов и его роль в формировании уникальных исполнительских возможностей на этих инструментах в результате его творческих поисков.

На протяжении всей своей карьеры Узеир Гаджибейли выражал стремление создать произведения, которые были бы мировыми по форме и национальными по содержанию. Это стремление нашло подтверждение в его различных произведениях. Композитор подчеркнул уникальность национальной музыки, синтезируя народные музыкальные инструменты с инструментами европейского происхождения, тем самым расширяя горизонты её развития. В статье рассматривается деятельность Гаджибейли по синтезу восточных и западных музыкальных традиций, начиная с его оперы «Лейли и Меджнун». Отмечается, что с этой оперы композитор проявил решимость интегрировать в оркестр народные музыкальные инструменты наряду с инструментами европейского происхождения. Подводя итоги его творческим поискам, в статье говорится, что в своей опере «Кероглы» композитор представил законы народной музыки, мугамного искусства, народных музыкальных инструментов и европейской музыки в контексте симфонического оркестра, обновив содержание национальной музыки и заложив основу для её выхода на новый этап.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, национальная музыка, композитор, оркестр, опера

ASGEROV Mubariz

Nakhchivan State University
Assoc.Prof., Honored Artist of the Republic of Azerbaijan

INNOVATIVE APPROACHES IN UZEYİR HAJIBEYLI'S ORCHESTRA AND THE DEVELOPMENT OF NATIONAL HERITAGE

Summary

The music of Uzeyir Hajibeyli, which has breathed innovation and national spirit, and his monumental creative legacy is a compilation of genius aimed at developing national culture and integrating Azerbaijan's national and spiritual cultural values into world art and culture. The article discusses the significance of orchestral thinking in Hajibeyli's creativity. It talks about his broad perspective on the performance possibilities of folk musical instruments and his role in forming unique performance capabilities in these instruments as a result of his creative search.

Throughout his career, Uzeyir Hajibeyli expressed the desire to create a body of works that were both worldly in form and national in content. This desire found its confirmation in his various works. The composer emphasized the uniqueness of national music by synthesizing folk musical instruments with European-origin musical instruments, thereby expanding the boundaries of its developmental prospects. The article examines Hajibeyli's activities in synthesizing Eastern and Western music laws, starting from his opera “Leyli and Majnun.” It is noted that from this opera onwards, the composer demonstrated his determination to integrate national musical instruments alongside European-origin instruments. Summarizing the results of his creative search, the article states that in his opera “Koroghlu,” the composer presented the laws of folk music, mugham art, folk musical instruments, and European music in a symphonic orchestral context, renewing the content of national music and laying the foundation for its entry into a new stage.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, national, music, composer, orchestra, opera.

ÜZEYİR BƏY HACIBƏYLİ VƏ AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNİN PARLAQ SƏHİFƏLƏRİ

Üzeyir Hacıbəylinin həyat və yaradıcılıq salnaməsi mənalı ömür dəqiqələri, ecazkar ilhamının böyük uğurları, maarif və mədəniyyətimizin tərəqqisi yolunda yorulmadan apardığı gərgin mübarizə anları, xalqına və doğma yurduna sonsuz məhəbbəti ilə zəngindir. Bütün bu müsbət keyfiyyətlər onu XX əsrin sənət korifeylərindən biri və Azərbaycan professional musiqisinin banisi kimi şöhrətləndirmişdir. Üzeyir Hacıbəyli 1885-ci ildə sentyabr ayının 18-də anadan olmuşdur. Şuşada sözlü-söhbətli, tarlı-qavallı, nəğməli-bayatlı, nağıllı-dastanlı bir aləmdə böyümüşdü. Üzeyir bəy nəğmələri, xalq mahnılarını, muğamları, təsnifləri oxumağa səy göstərmişdir. Onun dayısı Ağalar bəy Əliverdibəyov Üzeyirlə çox mehriban və dostluq əlaqələri var idi, çünki onların arasında 5 yaş fərq mövcud idi. Uşaqlar həmişə toylarda, muğam məclislərində, teatrda, qonaqlıqda bir yerdə olurluşlar. Bu baxımdan görünür ki, bir yerdə böyümüş uşaqlar bir-birindən ayrı şəraitdə böyüyürdülər. Ağalar bəy vərddövlət içində boya-başa çatmışdı və əsl qarabağlı kimi musiqini sevirdi. Əvvəlcə o, Mir Baba bəy Vəzirovdan muğamat dərsi alır, sonra isə Muxtar Bədəlbəyli onu təlim etmişdi.

Ağalar bəyin çox gözəl səsi var imiş. Hətta o, həmin zamanlarda təşkil olunan yığıncaqlarda iştirak edirdi. O məktəbdə oxuyub və gimnaziyaya qəbul olmuşdur.

Üzeyirin həyat şəraiti tam fərqli idi. Atası kimi mirzəlik edib, yazı-pozu işləri ilə məşğul idi. Həmin zamanlarda onların “Bəy” titulu yox idi. Ağalar bəyin anası Telli xanım Vəzirova, qardaşı Həşimdən xahiş edib ki, Üzeyiri qoysunlar məktəbə. Ancaq qəbul şərtləri çox ağır olduğundan, buraya ancaq bəy nəslindən olan uşaqları qəbul edirdilər.

Bu minvalla Ağalar bəy atasından, qohumlarından və yaxın adamlarından təvəqqə edir ki, onlar Üzeyirin ailəsi üçün bəylik “Şəhadətnamə”si versinlər. Bir müddətdən sonra Kərbəlayi Ələkbər Xurşidbanu Natəvanın yanına gəlir və rica edir ki, bu Şəhadətnaməyə imzasını atsın. Xurşidbanu Natəvan gülümsünüb deyir: “mən bunu edirəm. Ələkbər, sən Kərbəlayisən, nəvən isə qoy Hacı olsun. Yəni ki, səndən uca olsun. Adı olsun Üzeyir Hacıbəyov”. Həmin sənədə xan qızı imzasını atır. Bunu demək lazımdır ki, Üzeyirin ulu nənəsi Xurşidbanu Natəvana və Kərbəlayi Ələkbər bəyə süd vermişdir. Bu hadisə 1897-ci ilin yanvar ayında olmuşdur.

Üzeyir bəy iki illik məktəbini bitirdikdən sonra, 1899-cu ildə Qori Müəllimlər seminariyasına aşağı hazırlıq sinifinə daxil olunur.

Ona burada mahnıları ifa etməyi, müxtəlif musiqi alətlərində çalmağı öyrədirdilər və seminariyanın orkestrinə qəbul etdilər. Gənc Üzeyir skripkada, baritonda, violençeldə çalmağı öyrənmişdir. Üzeyirin seminariyanı bitirməsi haqqında Şəhadətnaməsini sevimli müəllimləri Firudin bəy Köçərli və Rəşid bəy Əfəndiyev imzalamışdır. Qori seminariyasını bitirdikdən sonra Üzeyir Hadrut kənd məktəbində işləyir və bir ildən sonra Bakıya köçür. Burada onun qələm tərcümələri başlamışdı. Kaspi qəzetinə xəbərlər yazıb göndərirdi. “Həyat” qəzetində “Mütərcim Üzeyir”, “Üzeyir”, “Ü” imzalı yazılar dərc etdirirdi. “İrşad” qəzetində hekayələr və felyetonlar yazırdı. Hələ uşaq ikən Şuşada gördüyü bir səhnəciyi heç vaxt unuda bilməmişdi. Bu, Məcnun Leylinin qəbri üstündə fəryad qoparıb oxuduğu səhnəcik idi. Əlbəttə, Üzeyir opera yaratmaq fikrinə birdən-birə düşməmişdi. Hələ 1900-cü ildə Ağalar bəy Əliverdibəyov ilk muğam operasının tamaşaya qoyduğu “Harun ər-Rəşid” idi. Ancaq onun professional Avropa musiqi savadı yox idi. Məlumdur ki, bu operanı Şuşaya Rusiyadan gələn musiqiçilər yazmışdılar. Onun not materialı bu gün də saxlanmaqdadır.

Üzeyir bunlardan xəbər tutur və böyük həvəslə “Leyli və Məcnun” operasının üzərində çalışmağı başlayır. Nəhayət, 1908-ci ildə yanvar ayında, Bakı şəhərin Tağıyev teatrında opera sənətimizin ilk qaranquşu “Leyli və Məcnun” səhnəyə qədəm qoydu. Üzeyir bəyin ecazkar melodiyaları pərvazlandı, dahi Füzulinin qüdrətli kəlamları musiqi ilə dilə gəldi, ürəkləri ehtiraza gətirdi. Əsli Şuşadan olan Üzeyirin əl yazmasından olan opera bütün müsəlman xalqını heyran etdi. “Leyli və Məcnun” əsəri mədəniyyətimiz tarixində operamızın ilki, xalqımızın iftixarı oldu.

Bundan sonra Ü.Hacıbəylinin “Şeyx Sənan”, “Rüstəm və Söhrab”, Şah Abbas və Xurşidbanu” muğam operaları tamaşaya qoyulmuş, lakin onlar müvəffəqiyyət qazana bilməmişdilər. 1912-ci ildə Mayılov qardaşları teatrında “Əsli və Kərəm” operası səsləndi, sənətkarlıq xüsusiyyətləri onun səhnə ömrünü uzatdı. Ancaq uzaqgörən Ü.Hacıbəyli anlayır ki, böyük səhnə əsərlərin yaradılması üçün onun musiqi savadı yetərli deyil. Ü.Hacıbəyli buna görə mükəmməl musiqi təhsilinin alınması üçün Moskva şəhərinə gedir. Bəstəkar yazırdı: “Mən, son dərəcə iqtisadi çətinlik çəkməyimə baxmayaraq, Bakıda böyük bir ailə dolandırırıdım, mükəmməl təhsil almaq üçün Moskvaya getdim. Orada Moskva konservatoriyasının professoru İlyinskiyin musiqi kursuna daxil oldum. Həmin kursların baş müəllimi Sokolovkidən harmoniyanı və professor Laduxindən solfecionu öyrəndim. Bir il sonra Bakıya qayıdıb iqtisadi məsələləri qaydaya salaraq Peterburqa getdim. Orada konservatoriyaya girib professor Kalafatidən harmoniyanı öyrənməyi davam etdirdim” [3, s.211]. Təhsilini bitirəndən sonra Ü.Hacıbəyli Bakıya qayıdır və musiqi mədəniyyətimizin inkişafı üçün təşkilatı işlərlə məşğul olur. 1937-ci ildə ən gözəl əsəri olan “Koroğlu” operası M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyuldu. Operanın librettosu xalq qəhrəmanlıq dastanı əsasında yazılmışdı. Həmin operaya qədər musiqi tariximiz belə sənət qələbəsi, belə ilham zirvəsi görməmişdi.

“Koroğlu” – Azərbaycan opera sənəti qarşısında duran ən başlıca vəzifələrdən birini – klassik opera formalarını dərinlən mənimsənilməsi də onların milli zəmin əsasını novatorcasına, özünəməxsus tərzdə təcəssüm etdirilməsi vəzifəsini həyata keçirdi. “Koroğlu”da Azərbaycan milli-xalq musiqisinin ənənəvi intonasiya quruluşu, kompozisiya ifadə vasitələri, üsulları ilə klassik opera formalarının (rus və ümum-avropa) intonasiya kompleksi və mahnı üslubunun intonasiya quruluşunun tənəşübu əldə edilmişdi. Bu nailiyyət adı çəkilən əsəri milli musiqi sənətinin klassik nümunələri cərgəsinə daxil etməyə imkan verir. “Koroğlu” nun dərin ideyalılığı, realizmi, musiqi dilinin xəlqiliyi və kompozisiyanın bütövlüyü milli incəsənətin bu şah əsərinə ümumxalq müvəffəqiyyətini qazandırdı, onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün son dərəcə böyük əhəmiyyətini və sovet opera sənətində fəxri yerini müəyyən etdi. “Koroğlu” – Azərbaycan opera musiqisinin dünya incəsənəti nailiyyətləri səviyyəsinə yüksəlmiş zirvəsidir [5, s.11].

Ü.Hacıbəyli xalqımızın çox sevdiyi bəstəkarı olmuşdu. Onun adı kamil əsərləri kimi musiqili teatrımızın yaddaşına əbədi daxil oldu. “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” mətinləri Hacıbəylinin Şuşada görüb yaddaşında saxladığı məzəli əhvalatlar, yumorlardan yığılmışdır.

Üzeyir Hacıbəyli – Azərbaycan xalqının fərəhidir. O, qırx il Azərbaycan xalqına, musiqi mədəniyyətinə xidmət etmişdi. Ü.Hacıbəyli gözəl bəstəkar, publisist, görkəmli dramaturq, opera və operetaların müəllifi olmuşdu.

Üzeyir bəy 1910-cu ildə Bakı şəhərində “Ər və arvad” operettasının yazmışdır. Həmin əsər may ayında Üzeyir bəyin 25 illiyi ilə bağlı benefis tamaşası zamanı göstərilmişdir. Tamaşaçıların sürəkli alqışları altında səhnədə böyük uğur qazanmışdır. Üzeyir bəyə “Nicat” xeyriyyə cəmiyyəti mükafat da verdi. 1911-ci ildə isə “O olmasın, bu olsun” operettası meydana çıxdı. Opera və balet teatri binasında insanlar növbəti möcüzəni gözləyirdilər. Doğurdan da onlar yanılmamışdılar və sənət möcüzəsi baş verdi. İctimai həyatın eybəcər tipləri gülüş girmənləri ilə damğalandı. Əsər ilk tamaşadan müvəffəqiyyət qazandı və insanların əbədi yaddaşına həkk olundu.

“Arşın mal alan” operettasını bəstəkar Saunt-Peterburqun Neva çayının sahilində yazmağa başlamışdı. “Oktyabrın 25-də Tağıyev teatrında göstərilən ilk tamaşa misli görülməmiş uğurla başa çatdı. Operetta hər bir cəhətdən bu janrın tələblərinə cavab verirdi. Maraqlı süjet xətti, komik və lakonik səhifələri, oynaq musiqisi, bitkin surətlər əsəri sənətkarlıq cəhətdən səciyyəvləndirən amillər idi. “Arşın mal alan” bəstəkarın ən yaxşı musiqili komediyası idi” [7, s.114].

1952-ci ildə “Arşın mal alan” rus dilində nümayiş olundu.

Azərbaycan mədəniyyəti tarixində heç bir əsər bu operetta qədər dünya şöhrəti qazanmamışdır. “Arşın mal alan” yarandığı gündən dünya mədəniyyət xəzinəsinin qızıl fondunda özünə yer tutmuşdur. Üzeyir Hacıbəylinin xidmətlərini saymaqla bitməz. Onların arasında – Xalq çalğı alətləri orkestri, Dövlət xoru, “Nələdəndi”, “Sənsiz”, “Sevgili canan” məşhur romansları, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası, Musiqi Texnikumu, üç pilləli musiqi təhsil sistemini yaratmasını qeyd edə bilərik. Azərbaycan Dövlət himninin müəllifi dahi bəstəkarımızı unutmamaq olmaz.

Onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri Azərbaycan musiqi elminə qiymətli töhfədir. Ü.Hacıbəyli xeyli sayda musiqi ifaçıları yetişdirmişdir [4]. Ü.Hacıbəyliyə SSRİ xalq artisti, Lenin or-

deni, iki dəfə Dövlət Mükafatı verilmişdir. Üzeyir Hacıbəylinin musiqisi Azərbaycan xalqının canına, qanına sirayət edərək, bədii mədəniyyətimizin ayrılmaz hissəsinin təşkil edir. Onun yaradıcılığı tək doğma Qarabağın deyil, Azərbaycanın da hüduqlarını aşaraq dünya müasir musiqi mədəniyyətinin bədii hadisəsinə çevrilmişdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Bağdadbəyov C. Xatirələr və etnoqrafik qeydlər. Bakı: Gəpp.poligraf Korporasiyası, 2002. – 128 s.
2. Əliverdibəyov A. Rəsmli musiqi tarixi. Bakı: “Şuşa” nəşriyyatı, 2001. – 232 s.
3. Hacıbəyov Ü. Əsərləri II cild. Bakı: Elm, 1965. – 412 s.
4. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Şərq-Qərb, 2019. – 360 s.
5. Qafarova Z. Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu”su. Bakı: Renessans-A, 2017. – 160 s.
6. Şuşa şəhərinə həsr olunmuş elmi konfransın materialları. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi. Bakı: 23 dekabr, 2003. – 81 s.

rus dilində

7. Аббасова Э. Узеир Гаджибеков. Баку: Элм, 1975. – 141 с.

Xülasə

Azərbaycan mədəniyyətinin böyük bəstəkarı Üzeyir bəy Hacıbəylinin yaradıcılığı, parlaq şəxsiyyəti və fəaliyyətinin müxtəlif istiqamətləri hər zaman aktual tədqiqat obyekti olmuşdur. 2025-ci il dahi bəstəkarın 140 illik yubileyi dövlət səviyyəsində qeyd edilir. Təqdim edilən məqalədə Ü.Hacıbəylinin gənclik illərində bəstələdiyi əsərlərin uğurlu səhnə taleyi haqqında arxiv sənədlərindən olan qeydlər verilir, o cümlədən bəstəkarın şah əsəri və yaradıcılığının zirvəsi sayılan “Koroğlu” operasına nəzər salınır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, musiqi mədəniyyəti, opera, musiqili komediya, “Koroğlu”.

ГЮЛЬМАМЕДОВА Шамса

старший научный сотрудник Института Архитектуры и Искусств
Национальной Академии Наук Азербайджана,
кандидат искусствоведения.

УЗЕИР БЕК ГАДЖИБЕЙЛИ И ЯРКИЕ СТРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме

Творчество великого композитора азербайджанской культуры Узеир бека Гаджибейли, его выдающаяся личность и многогранная деятельность всегда оставались актуальным объектом для научного исследования. В 2025 году на государственном уровне отмечается 140-летие со дня рождения великого композитора. В представленной статье приводятся архивные сведения об успешной сценической судьбе произведений, написанных У.Гаджибейли в молодые годы. Также рассматривается его шедевр и вершина творческого пути – опера «Кёроглы».

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, музыкальная культура, опера, музыкальная комедия, «Кёроглы».

GULMAMMADOVA Shamsa

Senior Researcher at the Institute of Architecture and Arts of the National Academy of Sciences of Azerbaijan,
PhD in Art History.

UZEYIR BEY HAJIBEYLI AND THE BRIGHT PAGES OF AZERBAIJANI MUSICAL CULTURE

Summary

The creative legacy of Uzeyir bey Hajibeyli, the great composer of Azerbaijani culture, along with his remarkable personality and multifaceted activity, has always remained a relevant subject of scholarly research. In 2025, the 140th anniversary of the great composer is being celebrated at the state level. This article presents archival records concerning the successful stage history of the works composed by U. Hajibeyli during his childhood and youth. Special attention is also given to his masterpiece and the pinnacle of his creative career – the opera “Koroghlu”.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, musical culture, opera, musical comedy, “Koroghlu”.

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA TRİO JANRI

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında trio janrı say etibarilə çox olmasa da, musiqi mədəniyyətimizdə bu janrın ilk nümunələrinə rast gəlinməsi bilavasitə də Üzeyir Hacıbəylinin adı bağlıdır. Əvəzolunmaz yaradıcılığı ilə milli musiqi mədəniyyətimizdə mühüm rol oynamış Üzeyir Hacıbəyli bir çox janrlarda yazılmış əsərlərin müəllifidir. Bu baxımdan Azərbaycan professional musiqisində ilk opera, musiqili komediya, kütləvi mahnı, qəzəl-romans, kantata və digər musiqi janrları ilə yanaşı, Ü.Hacıbəyli trio janrının da yaradıcısıdır.

Məlumdur ki, "trio" anlayışı musiqidə bir neçə mənada işlənir. Belə ki, "trio" üç ifaçıdan ibarət ansambl və vokal musiqidə tersət mənasında, eləcə də musiqi əsəri mənasında, eyni zamanda musiqi əsərlərində orta bölmənin adı kimi tanınmışdır. Trio anlayışının müxtəlifliyindən irəli gələrək, məqalədə əsas diqqət musiqi əsəri mənasında işlənən trio janrına yönəldilmişdir.

Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycanda ilk ansambl əsəri olan violin, violonçel və fortepiano üçün "Aşıqsayağı" trionu 1931-ci ildə yazmışdır. Milli musiqi xüsusiyyətlərinin ifadə olunması baxımından əhəmiyyətli olan bu əsər Azərbaycanda ilk janr nümunəsidir. Belə ki, trionun müşayiətində aşıq musiqisinə səciyyəvi olan ritmik formulun bədii intonasiya xüsusiyyətləri, quruluşu və muğam səciyyəvi melodiyadan istifadə etməsi Ü.Hacıbəylinin "Aşıqsayağı" trionunda özünü büruzə verir. Bu trionda həmçinin, melodik xəttin çox aydın inkişafı və pastoral xüsusiyyətlər də nəzərə çarpır. "Aşıqsayağı" trionu Azərbaycan musiqisində kamera-instrumental musiqinin ilk nümunələrindən biri kimi əhəmiyyətlidir. Bu əsər milli musiqinin xüsusiyyətləri ilə Avropa musiqisinə xas formanın birləşməsi baxımından da diqqəti cəlb edir. "Aşıqsayağı" trionunun musiqi dilində Ü.Hacıbəylinin böyük rəğbətlə yanaşdığı Vyana klassik məktəbinin nümayəndəsi, Avstriya bəstəkarı V.A.Motsartın əsərlərinin təsiri özünü göstərir. Eyni zamanda "Aşıqsayağı" trionunda melodik dilin klassik səviyyədə sadəliyi, milli musiqi qaynaqlarından qidalanan təbiiliyi, eyni zamanda formanın yığcamlığı daxilində əsas bədii obrazlılığı özünü göstərir. Bununla yanaşı, əsərdə diqqəti ilk cəlb edən xüsusiyyət fakturanın zərifliyidir. Aşıq və muğam, xüsusilə də zərbi-muğamların üzvi surətdə birləşdiyi musiqi üslubu nəinki "Aşıqsayağı" trionunda, eləcə də sonradan yaranan bu janr nümunələrində əsas amil kimi diqqətləyicidir. "Aşıqsayağı" trionunda Ü.Hacıbəylinin daha bir yaradıcı yanaşması müşahidə olunur, belə ki, bəstəkar aşıq və muğam kimi Azərbaycan professional musiqisinin iki fərqli sahəsini özünəməxsus yaradıcı xüsusiyyətlə, bir növ, sərbəst şəkildə işləməyə nail olmuşdur. "Aşıqsayağı" trionunda milli və Avropa musiqisinə xas olan üslub xüsusiyyətləri birləşərək, melodik və harmonik dilin zənginliyini yaradır. "Aşıqsayağı" trionunun Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına daha bir təsiri isə sonata formasının işlənmə prinsiplərinin öz başlanğıcını məhz bu əsərdən başlayaraq davam etdirməsidir. Bu əsərin sonata formasında işlənmə metodları da trio janrının növbəti inkişaf mərhələlərinin başlanğıcını yaratmışdır.

"Aşıqsayağı" trionunda həm də rondovarilik, variasiyalıq kimi müxtəlif musiqi formalarının da təsiri özünü göstərir. Bununla yanaşı, "Aşıqsayağı" trionunda imitasiyalı və təzadlı polifonik xüsusiyyətlərin müxtəlifliyi fakturanın çox incə bir şəkildə işlənməsini də şərtləndirir. Həm də bunların kökü bilavasitə milli instrumental vokal musiqisinin inkişafı ilə bağlıdır. Onu da qeyd etmək ki, "Aşıqsayağı" trionunun təsiri Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasında bir sıra səhnələrin yaranması istiqamətində mühüm zəmin olmuş, eyni zamanda Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Aqşin Əlizadə və digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında trio janrının yaranması ilə davam etdirilmişdir. Belə ki, Q.Qarayev, F.Əmirov, A.Əlizadə trio janrının xüsusiyyətləri ilə yanaşı, həm də aşıq musiqisinin intonasiyalarının da öz yaradıcılıqlarında istifadə etdirilməsinə nail olmuşlar.

Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı, Asəf Zeynallı da trio janrının inkişafında mühüm rol oynamışdır. Belə ki, A.Zeynallının klassik trio janrının Azərbaycan musiqisində təşəkkül tapmasında onun bu sahədə yazdığı ilk janr nümunələri də qeyd olunmalıdır. Bu baxımdan A.Zeynallının iki violonçel və fortepiano üçün "Qoyunlar", violin və fortepiano üçün "Muğamsayağı", "Lay-lay" əsərləri xüsusilə qeyd olunmalıdır. Azərbaycanda trio janrının inkişafı bilavasitə klassik ənənələrlə bağlı olmuşdur.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında trio janrının forma-quruluş baxımından müxtəlifliyi özünü büruzə verir. Belə ki, burada həm kiçik birhissəli miniatur, həm də bir neçə hissədən ibarət silsilə xüsusiyyətləri özünü göstərir. Xüsusilə, Fikrət Əmirov və Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığında trio janrının obraz-emosional çalarları milli xüsusiyyətlərlə yanaşı, həm də janrın klassik əlamətlərini də özündə birləşdirir.

O.Zülfüqarovun violin, violonçel və fortepiano üçün trionu musiqi mədəniyyətimizdə ən maraqlı janr nümunəsi kimi əhəmiyyətlidir. Trio ilk dəfə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının müəllimləri tərəfindən ifa edilmişdir. O.Zülfüqarovun əsərində Ü.Hacıbəylinin “Aşıqsayağı”nın təsiri duyulur və dahi bəstəkarın ənənələrindən bəhrələnmə özünü göstərir. Trionun musiqi dili həm klassik və müasir musiqi xüsusiyyətləri ilə bağlı olmuş, həm də nikbin və xoş əhval-ruhiyyəni özündə birləşdirmişdir. Əsərin bədii obrazlar aləmi üçün gənclik ruhunun təcəssümü, parlaqlıq və yazıldığı dövrün təsiri səciyyəvidir. Əsər bəstəkarın gənclik illərində yazıldığı üçün musiqi dilində coşğunluq daha aydın nəzərə çarpır. Trionun hissələrində ardıcıl şəkildə məntiqi inkişafın bəstəkarın düşüncələrinə tabe olması özünü göstərir. Belə ki, dörd hissədən ibarət trionun I hissəsi sonata-allegro, II hissəsi – zərəfat ruhlu sketso, III hissəsi – emosional ruhlu Adagio, IV hissəsi isə parlaq ruhlu final kimi səciyyələnmişdir.

Trionun başlanğıc xanələrindən etibarən, melodik dilin enerjili xarakteri dinləyicini sanki öz ardınca aparır. Trioda violinin ifasında triol səslənmələri sanki onun monoloqu əhəmiyyəti daşıyaraq, silsilənin emosional ruhunu daha da artırır.

Trioda melodik hərəkətin inkişafı dayanmadan, obrazlar aləminin rəngarəngliyi ilə diqqəti cəlb edir. Əsər boyu alətlərin sanki bir-birilə səmimi dialoqu hesabına melodik-intonasiya xəttinin tamlığı özünü göstərir. Bu baxımdan yanaşdıqda, trionun ilk və son hissələri arasında təsdiqləyici bir amil özünü göstərir. Bəstəkar milli musiqi ilə bağlılıq yaradaraq, rast məqamının ahəngini melodik xəttin çalarları ilə qovuşdurmağa nail olmuşdur. Trio yazıldığı dövrdə böyük uğur qazanmışdır. Bu barədə musiqişünas L.Hüseynova yazır: *“Əsərin uğurlu taleyində keçən əsrin 50-ci illərində Azərbaycanın musiqi həyatında böyük əks-səda yaratmış tarixi hadisənin – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 1956-cı ildə keçirilmiş I qurultayının böyük rolu oldu. Qurultayın konsert proqramlarında bəstəkarlıq məktəbimizin yarıməsrlik inkişaf yolunun geniş panoramı öz dolğun əksini tapmışdır”* [2, s. 162].

Trio janrı Tofiq Bakıxanovun da yaradıcılığında da öz əksini tapmışdır. T.Bakıxanovun trio janrında yazdığı əsərləri bəstəkarın yaradıcılığının ən parlaq səhifəsi kimi əhəmiyyətlidir. Bəstəkarın 1971-ci ildə Moskva Dövlət Konservatoriyasında ifa edilmiş 1saylı trionu onun bu janr sahəsində malik olduğu nailiyyətlərinin göstəricisidir. T.Bakıxanovun 1970-ci illərdə yazdığı növbəti üç Trioda isə onun yaradıcılığının əsas xüsusiyyətləri, o cümlədən musiqi dilinin özünəməxsusluğu nəzərə çarpır. Onun triolarında klassik forma daxilində milli musiqi ilə boyanmış çalarlar özünü daha aydın göstərir. Onun folklorə, xüsusilə də xalq yaradıcılığına bağlılığı triolarının əsas xüsusiyyəti kimi dəyərləndirilə bilər.

Afaq Cəfərovanın “Instrumental trio” əsəri bəstəkarın yaradıcılığının ilk dövründə yazılmışdır. Bəstəkarın bu janra marağı 1980-90-cı illərdə daha da artır. Bu illərdə yaradıcılığının bütün istiqamətlərində fərqli yanaşmalar özünü göstərir və A.Cəfərova yenidən bu janra müraciət edir. Onun fortepiano, fleyta və violonçel üçün yazdığı “Eskizlər” adlı trionu həmin illərdə yazılmış maraqlı əsərlərdən biri kimi əhəmiyyətlidir.

Trio janrında yazılmış nümunələrdən biri də İsmayıl Hacıbəyovun “İstəklər” trionudur. Bəstəkarın 1998-ci ildə fleyta, klarnet və fortepiano üçün yazdığı bu əsər onun yaradıcılıq yolunun təkmilləşməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. “İstəklər” trionu Azərbaycanla yanaşı, xarici ölkələrdə də dəfələrlə ifa olunmuş və böyük uğurla qarşılanmışdır. Tanınmış ifaçılar Nizami Zeynalov, Elman Mustafayev və Ülviyyə Hacıbəyova əsəri ilk dəfə səsləndirmişlər. Əhəmiyyətinə görə, bu trio İ.Hacıbəyovun kamera-instrumental yaradıcılığının zirvəsini təşkil edir. Əsərlə tanışlıq zamanı bəstəkarın fleyta, klarnet və ən əsası isə fortepiano alətinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinə dərinlən bələd olması və hər bir alətin janr xüsusiyyətlərini öz əsərində məharətlə tətbiq etməsi özünü göstərir. Eyni zamanda, əsərin proqramlı adının bəstəkar tərəfindən “İstəklər” adlanması da maraqlı doğurur. Belə ki, İ.Hacıbəyov trionun bədii-obrazlılığı üçün səciyyəvi olan emosionallığı bilavasitə onun proqramlı başlığı ilə uyğunlaşdıraraq, məzmunun çoxçalarlı xüsusiyyətlərini üzə çıxarır. Trionun musiqisi üçün muğam elementləri və müasir harmonik musiqi dilinin zənginliyi, dolğun çalarlılıq səciyyəvidir.

Forma baxımından “İstəklər” triosu üçhissəli quruluşu ehtiva edir. Belə ki, ABA bölmələrini özündə cəmləşdirən üçhissəli forma daxilində milli musiqinin melodik xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. Bu baxımdan bəstəkar trioda sanki öz istəklərini də ifadə edərək, bədii-obrazlılığın ifadəli bir yozumunu açıqlayır. Trioda alətlərin bir-birilə münasibəti də qarşılıqlı tembr münasibətlərinin yaranması ilə nəzərə çarpır. Belə ki, fortepiano üçün dolğun fakturası özündə fleyta və klarnetin səs çalarlarını əhatə edərək, bəstəkarın “İstəklər”inin bədii obrazlılığını yaradır. Bəstəkar bədii obrazlar aləminin ifadəsi ilə kifayətlənməyərək, həm də “h”, “c” və “d” səslərinin leytembrə çevrilməsi ilə əsas musiqi fikrini təsdiqləmişdir. Belə ki, leytembrələrin yaradılması eyni zamanda trio daxilində hər bir alətin tembr xüsusiyyətlərinin müəyyənəlməsi ilə bağlıdır. Trionun tamamlanması da bəstəkarın əsərə olan obrazlı münasibətini ifadə edir. İ.Hacıbəyov əsər daxilində yüksək professionalılıqla hər bir alətin ifa xüsusiyyətlərini ifadə etməklə, eyni zamanda bədii məzmunun da öz istəklərindən irəli gələrək ifadə olunmasını müəyyənləşdirmişdir.

Rəhilə Həsənovanın geniş yaradıcılığında trio janrına da müraciət edilməsi diqqəti cəlb edir. Onun müxtəlif tərkiblər üçün yazdığı trio nümunələrində alətlərin qarşılıqlı münasibətlərinə və tembr əlaqələrinin yaradılmasına üstünlük verilmişdir.

Trio janrı Cəlal Abbasovun da yaradıcılığında rast gəlinən janr nümunələrindəndir. Belə ki, C.Abbasovun fleyta, violonçel və fortepiano üçün yazdığı “Meditasiyalar” əsəri ilk dəfə 1982-ci ildə Tbilisidə keçirilən Festivalda ifa olunmuşdur. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının triosu tərəfindən ifa edilən əsər böyük uğurla qarşılanmış və bəstəkarın yaradıcılıq yolunda əhəmiyyət kəsb edən əsərə çevrilmişdir.

S.Fərəcovun “Trio”su klarnet, violonçel və fortepiano üçün nəzərdə tutulmuşdur. Trio 1979-80-ci illərdə yazılmışdır və əsərin uğurlu alınması bəstəkarı yenidən bu janra müraciət etməyə ruhlandırır. Belə ki, 1982-ci ildə S.Fərəcov klarnet, violin və fortepiano üçün növbəti “Trio”sunu yazır. Bu “Trio” Zaqafqaziya Respublikalarını nəfəs alətlər ifaçılarının festivalında diploma layiq görülür və bəstəkarı yeni əsərləri yazmağa doğru ruhlandırır.

Nərgiz Şəfiyeva da trio janrına müraciət etmiş və onun 1977-ci ildə yazdığı “Damlalar” adlı triosu fleyta, violonçel və arfa üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bəstəkar tembr müxtəlifliyi ilə seçilən fleyta, violonçel və arfanı bir əsər daxilində qovuşdurmaqla, maraqlı səslənmə xüsusiyyətləri ilə diqqəti cəlb edir. Əsərin adı sanki damlaları xatırladan musiqini ifadə edərək, tədricən hərəkətdə olan və çoxçalarlı zənginlik əldə edən xəttin melodikliyi üzərində qurulmuşdur.

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında trio janrının xüsusiyyətlərini izlədikcə diqqəti cəlb edən xüsusiyyət bu janr nümunələrinin musiqi dili baxımından zənginliyi və milli ənənələrə bağlılığı oldu. Bu baxımdan Azərbaycan musiqisində trio janrında yazılmış əsərləri milli musiqi ilə Avropa formalarının bağlılığının yaradılması baxımından əhəmiyyətlidir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.4. – 2019. – 823 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.5. – 2020. – 669 s.
3. Əliyeva, F. Üzeyir Hacıbəyli – şəxsiyyət və cəmiyyət / – F.Əliyeva. – Bakı: “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, – 2014. – 368 s.
4. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası / – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007, – 264 s.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında trio janrının xüsusiyyətlərindən bəhs olunur. Məqalədə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin “Aşıqsayağı” əsərindən başlayaraq, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında trio janrında yazılmış əsərləri işıqlandırılır. Nəzərə çatdırılır ki, bu triolarda musiqi dili xalq yaradıcılığı ilə sıx bağlıdır. Məqalənin elmi yeniliyi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında trio janrında yazılmış əsərlərin işıqlandırılmasıdır. Məqalənin elmi əhəmiyyətini isə Azərbaycan bəstəkarlarının triolarının xüsusiyyətlərinin öyrənilməsidir.

Açar sözlər: bəstəkar, janr, trio, kamera ansamblı, bədii obrazlılıq, musiqi dili

ЖАНР ТРИО В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

В представленной статье рассматриваются особенности жанра трио в творчестве азербайджанских композиторов. В статье рассматриваются произведения, написанные в жанре трио азербайджанскими композиторами, начиная с произведения великого композитора Узеира Гаджибейли «Ашыг-саяги». Надо отметить, что музыкальный язык этих трио тесно связан с народным творчеством. Научная новизна статьи заключается в освещении произведений, написанных в жанре трио, в творчестве азербайджанских композиторов. Научная значимость статьи заключается в изучении особенностей трио азербайджанских композиторов.

Ключевые слова: композитор, жанр, трио, камерный ансамбль, художественная образность, музыкальный язык

HAJIYEV Vagif

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli
Associate Professor, Department of "Chamber Ensemble"

THE TRIO GENRE IN THE WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary

This article examines the characteristics of the trio genre in the works of Azerbaijani composers. It explores pieces composed in this genre, beginning with the work *Ashyghsayagy* by the great composer Uzeyir Hajibeyli. It is important to note that the musical language of these trios is closely connected to folk art. The scholarly novelty of the article lies in highlighting compositions written in the trio genre by Azerbaijani composers. The academic significance of the article is found in the study of the specific features of trios created by Azerbaijani composers.

Keywords: composer, genre, trio, chamber ensemble, artistic imagery, musical language.

HACIYEVA MEHRİBAN

*Gəncə Dövlət Universiteti,
"Musiqi fənləri" kafedrasının baş müəllimi*

MƏKTƏBLİLƏRİN MUSIQİ TƏRBIYƏSİNDƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIQ İRSİNDƏN İSTİFADƏNİN İMKAN VƏ YOLLARI

Gənc nəslin milli ruhda tərbiyə edilməsində Azərbaycan musiqisinin rolu olduqca böyükdür. Təlim-tərbiyə tədris prosesində milli musiqimizə geniş yer verilməsi günün vacib problemi kimi qarşıda durur. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığının tədqiqi və təbliği musiqi təlimi prosesində səmərəli, məqsədyönlü şəkildə istifadə olunması musiqi pedaqogikası elminin qarşısında duran vacib vəzifələrdəndir.

Bu baxımdan görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı ilə məktəbliləri yaxından tanış etmək olduqca mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Dahi bəstəkar böyük musiqişünas-alim, görkəmli dramaturq, publisist, jurnalist, pedaqoq, ictimai xadim Ü.Hacıbəyli 1908-ci ildə yazdığı Şərqdə ilk opera olan "Leyli və Məcnun" ilə ölkəmizdə bəstəkarlıq məktəbinin təməlini qoymuşdur.

"Üzeyir Hacıbəylinin həyatına və ümumən yaradıcılığına nəzər salanda görürük ki, onun yaradıcılıq yolu Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yaranma və inkişaf tarixinin mühüm və uğurlu dövrünü əks etdirir. Təsədüfi deyil ki, dahi bəstəkarın anadan olduğu gün-18 sentyabr hər il, ulu öndər Heydər Əliyevin sərəncamı ilə, Musiqi günü kimi, Azərbaycan Musiqisinin bayramı kimi qeyd edilir"[3,45].

Azərbaycan xalqının ümummilli lideri, ulu öndər Heydər Əliyev bəstəkarın 110 illik yubileyindəki çıxışında bəstəkarın əsərlərinin milli ruhunu, tərbiyəvi əhəmiyyətini xüsusilə vurğulayaraq demişdir: *"Üzeyir Hacıbəyov dahi bir bəstəkar, musiqiçi, eyni zamanda böyük alimdir, filosofdur, maarifçidir. Xalqımızda milli dirçəliş, milli oyaniş, milli özünüdərk hisslərinin yaranmasında, formalaşmasında, inkişaf etməsində Üzeyir Hacıbəyovun əsərləri və onun bilavasitə fəaliyyəti böyük rol oynamışdır. Azər-*

baycanlılar – gənclər, vətəndaşlarımız məhz Üzeyir Hacıbəyovun əsərlərindən ruhlanaraq Vətənimizi daha çox sevmişlər; onun musiqisini dinləyərək, onun əsərlərindən irəli gələn fikirlərin təsiri altına düşərək hiss etmişlər ki, Vətən, ölkə, millət hər bir insan üçün nə qədər əzizdir, doğmadır” [4,160].

Üzeyir bəyin çoxşaxəli fəaliyyətinin hər bir sahəsində təlim-tərbiyə məsələləri geniş yer tuturdu. Onun bir müəllim kimi fəaliyyəti, tərbiyə məsələlərinə, musiqi təhsilinə dair fikir və mülahizələri bu gün də öz aktuallığını itirmir. Bəstəkar yazırdı: *“Məktəbin ən yaxın məqsədi türkləri musiqi sənətinə alışdırmaqla bunlar üçün yeni bir sənət qapısı açmaq, əlavə məxfi qalmış olan məharət və təbi sahibləri zühurə çıxarmaqla bəşəriyyətə bu yolda xidmət göstərməkdir” [2,371].*

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq irsi məktəblilər müxtəlif janrlarla tanış etməyə, onlarda ayrı-ayrı janrlara maraq hissinin formalaşmasına, məktəblilərin musiqi mədəniyyətinin səviyyəsinin yüksəldilməsinə əlverişli imkan yaradır. Musiqi dərslərində aşağı siniflərdə bəstəkarın mahnılarından, yuxarı siniflərdə isə opera və operettalarından parçalardan istifadə olunması məktəblilərin hərtərəfli inkişafı, musiqi tərbiyəsi və musiqi qavramasına müsbət təsir göstərir.

Pedaqoji təcrübə ilə tanışlıq göstərir ki, Üzeyir bəyin mahnılarından məktəb xorlarının repertuarında “Bayram günü” mahnısı geniş yer tutur. Şair Mirmehdi Seyidzadənin sözlərinə yazılmış bu mahnı məktəblilər üçün nəzərdə tutularaq 1934-cü ildə bəstələnmişdir. 1976-cı ildə “İşıq” nəşriyyatı tərəfindən nəşr olunmuşdur.

Bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolu ilə tanış olan məktəblilər həm də Azərbaycanın maarifpərvər xadimləri, Üzeyir bəyin məsləkdaşları haqqında maraqlı biliklər mənimsəyir, gənclərə örnək olan böyük şəxsiyyətlərinin fəaliyyəti nümunəsində vətənpərvərlik ruhunda tərbiyə olunurlar.

Dərsdə vaxt məhdudiyyəti olduğundan, dərsdənkənar vaxtı məktəblilər tərəfindən Ü.Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığı haqqında daha geniş, daha dərin biliklərin əldə olunması üçün məktəb rəhbərliyi və musiqi müəllimləri tərəfindən müvafiq tədbirlər həyata keçirilməlidir.

“Musiqi”dən məktəb dərslərində nəzərdə tutulmuş tədris vahidlərinin hər birində bəstəkarın yaradıcılıq irsinə müraciət edilməsi məktəblilərin hərtərəfli inkişafına, vətənpərvərlik tərbiyəsinə, şagirdlərdə musiqi mədəniyyətinin formalaşmasına qüvvətli təkan verir.

Ümumtəhsil məktəbləri üçün son illərdə nəşr olunmuş “Musiqi” dərslərində Ü.Hacıbəylinin əsərlərinə verilən yeri əyani olaraq cədvəl vasitəsilə əyani olaraq göstərək:

Cədvəl

Sinif	Dərslərin müəllifləri	Nəşr ili	Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığına verilən yer	Bölmə
I	N.Rəcəbova, Ş.Quliyeva, Z.Əliyeva	2021	Ü.Hacıbəyli. “Marş”, “Cəngi” “Beşik nəğməsi”	Musiqi dinlənilməsi
II	N.Rəcəbova, Ş.Quliyeva, Z.Əliyeva	2021	Ü.Hacıbəyli. “Bayram günü”, “Ey vətən”, “Döyüşçülər marşı”	Musiqi dinlənilməsi
III	N.Rəcəbova, Ş.Quliyeva, Z.Əliyeva	2022	Ü.Hacıbəyli “Cəngi”	Musiqi dinlənilməsi
IV	N.Rəcəbova, Ş.Quliyeva, Z.Əliyeva	2023	Ü.Hacıbəyli. “Koroğlu” operasından “Cəngi”	Musiqi dinlənilməsi
V	O.Rəcəbov, N.Kazımov, Y.Axundova O.İmanova	2020	Ü.Hacıbəyli. “Koroğlu” operasından “Qızlar xoru”	Musiqi dinlənilməsi və notla oxumaq
			Ü.Hacıbəyli. “Arşın mal alan operettasından” “Əsgərin ariyası”, “Cahan xalanın kupletləri”, “Leyli və Məcnun” operasından “Leyli və İbn Səlamın dueti”ndən bir parça	Notla oxumaq
			Ü.Hacıbəyli. “Koroğlu” operasından “Koroğlunun aşiq mahnısı”	Musiqi dinlənilməsi
VI	O.Rəcəbov, N.Kazımov, Y.Axundova O.İmanova	2021	Ü.Hacıbəyli. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Himni, “Koroğlu” operasının II pərdəsindən “Koroğlunun ariyası”	Notla oxumaq

			Ü.Hacıbəyli. "Leyli və Məcnun" operasından "Nofəlin ariyası", və "Final xoru", "O olmasın bu olsun" musiqili komediyasından "Məşədi İbad, Gülnaz və Sənəmin triosu"	Musiqi dinlənilməsi
VII	O.Rəcəbov, N.Kazımov, S.Nuruqızı	2022	Ü.Hacıbəyli. "Koroğlu" operasının II pərdəsindən Həsən xanın, III pərdəsindən Koroğlunun ariyaları, "Arşın mal alan" musiqili komediyasından "Telli ilə Vəlinin dueti"	Musiqi dinlənilməsi
VIII	O.Rəcəbov, N.Kazımov, A.Babayeva	2019	Ü.Hacıbəyli. "O olmasın bu olsun" musiqili komediyasından "Məşədi İbadla Rüstəm bəyin dueti", "Leyli və Məcnun" operasından "Müqəddimə"	Musiqi dinlənilməsi
IX	O.Rəcəbov, N.Kazımov, R.Qasımov	2020	Ü.Hacıbəyli. "Leyli və Məcnun" operasından "Elçilik" səhnəsindən muğamdan bir parça	Musiqi dinlənilməsi

Məktəblərdə istifadə olunan dərsliklərin təhlili göstərir ki, Ü.Hacıbəylinin müxtəlif janrlı əsərlərinə istinad edilsə də, bu sahədə daha geniş materialın əhatə olunmasına ehtiyac vardır.

Dahi bəstəkar "Ananın oğluna nəsihəti" (sözləri Aşıq Mirzə Bayramovun), "Pilotlar" (sözləri M.Seyidzadənin), "Yaxşı yol" (sözləri S.Rüstəmin), "Çağırış" (sözləri S.Əliyevanın), "Ey vətən", "Döyüşçülər marşı" (sözləri S.Vurğunundur) kimi ilk kütləvi mahnıların müəllifidir, lakin "Musiqi"-dən məktəb dərsliklərində bəstəkarın mahnılarının öyrənilməsinə yer ayrılması təəssüf doğurur.

Uşaq musiqi fəaliyyətinin hər bir növünün (xorla oxuma, musiqi dinlənilməsi, musiqi savadı, musiqili-ritmik hərəkətlər, improvizasiya) təşkilində Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığından istifadə olunması üçün geniş imkanlar vardır.

Professor S.Qurbanəliyeva "Şəxsiyyət və musiqi" kitabında haqlı olaraq qeyd edir ki: *"Məktəblilərin musiqi dünyagörüşünün formalaşmasında musiqi dinlənmənin çox böyük əhəmiyyəti vardır. Odur ki, birinci sinifdən başlayaraq musiqi incəsənətinin emosional məzmunu və musiqi ifadə vasitələri arasında əlaqə yaratmaq lazımdır"*[4,45].

Ü.Hacıbəylinin əsərlərinin dinlənilməsi əsasında musiqi ifadə vasitələri (melodiya, ritm, tembr və s.), musiqi janrları, musiqi formaları haqqında məlumatların məktəblilərə çatdırılması verilən biliklərin daha asan qavranılmasına şərait yaradır.

Bəstəkarın lad-məqam nəzəriyyəsinin məktəblilərin musiqi tərbiyəsində daha geniş tətbiqi məktəblilərin musiqi qabiliyyətinin (eşitmə, yaddaş, ritm qabiliyyətinin), milli musiqi duyumunun inkişafına qüvvətli təsir göstərir. Məktəblilərin musiqi tərbiyəsində tədris repertuarının Azərbaycan lad-məqamları ilə əlaqələndirilməsi, mahnıların əsaslandığı məqamların səsqatarlarının oxunuşu məktəblilərin musiqi inkişafına müsbət təsir göstərir.

Azərbaycan musiqisinin gələcək yolu məhz Üzeyir bəyin əsasını qoyduğu yoldur.

Ü.Hacıbəylinin müəllifi olduğu Azərbaycan Respublikasının Dövlət Himni, "Leyli və Məcnun", "Əsli və Kərəm", "Koroğlu" operaları, "Arşın mal alan", "O olmasın, bu olsun" musiqili komediyaları, xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Çahargah", "Şur" fantaziyaları, skripka, violonçel və fortepiano üçün "Aşıqsayağı" triosu, "Sənsiz" və "Sevgili canan" romans-qəzəlləri, kütləvi mahnıları, kantataları və s. əsərləri ilə məktəbliləri tanış etmək, bəstəkarın həyat və yaradıcılığı haqqında məqsədyönlü məlumatları şagirdlərə çatdırmaq hər bir musiqi müəlliminin şərəfli vəzifəsi olmalıdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan musiqi tarixi. İkinci cild. Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru: Z.Səfərova. Bakı, "Elm", 2017, 584 s.
2. Hacıbəyli Üzeyir. Seçilmiş əsərləri. İki cild. II cild. Bakı, "Şərq-Qərb", 2005, 456 s.
3. Heydər Əliyev mədəni irsimizin keşiyində. II kitab. Kitab Azərbaycan Respublikası Prezidentinin katibliyi tərəfindən hazırlanmışdır. Bakı, 2001, 547 s.
4. Qurbanəliyeva S. Şəxsiyyət və musiqi, Bakı, "Adioğlu", 2010, 160 s.

Xülasə

Məqalədə dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq irsi və məktəblilərin musiqi tərbiyəsində ondan istifadənin imkan və yolları araşdırılır.

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi Azərbaycan milli operasının, eləcə də Şərqdə ilk operanın müəllifi, musiqişünas-alim, publisist, dramaturq, pedaqoq və ictimai xadim Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq irsindən məktəblilərin musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafında məqsədyönlü istifadə olunması musiqi müəlliminin qarşısında duran vacib vəzifələrdəndir. Bəstəkarın əsərlərindən ümumtəhsil məktəblərində musiqi dərslərində istifadə olunması şagirdlərin musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb edir, gənc nəslin milli ruhda böyüməsində əhəmiyyətli rol oynayır.

Açar sözlər: bəstəkar, musiqi, məktəb, şagird, musiqi tərbiyəsi.

ГАДЖИЕВА Мехрибан

Гянджинский Государственный Университет
старший преподаватель кафедры «Музыкальных дисциплин»

ВОЗМОЖНОСТИ И ПУТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ У ГАДЖИБЕЙЛИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ШКОЛЬНИКОВ

Резюме

В статье рассматривается творческое наследие великого Азербайджанского композитора Узеира Гаджибейли, а также возможности и пути его использования музыкальном воспитании школьников.

Одной из важных задач, стоящих перед учителем музыки в музыкальном воспитании и развитии учащихся является целенаправленное использование музыкального наследия создателя современного Азербайджанского музыкального искусства, а так же автора первой оперы на Востоке, ученого, музыковеда, публициста, драматурга, педагога и общественного деятеля Узеира Гаджибейли.

Использование произведений композитора на уроках музыки в общеобразовательной школе имеет большое значение в музыкальном воспитании и развитии учащихся, играет важную роль в воспитании молодого поколения в национальном духе.

Ключевые слова: композитор, музыка, школа, ученик, музыкальное образование.

HAJIYEVA Mekhrilan

Ganja State University,
Senior Lecturer at the Department of Music Disciplines

POSSIBILITIES AND WAYS OF USING U. HAJIBEYLI'S CREATIVE HERITAGE IN THE MUSIC EDUCATION OF SCHOOLCHILDREN

Summary

The article explores the creative legacy of the great Azerbaijani composer Uzeyir Hajibeyli, as well as the possibilities and approaches for utilizing his work in the musical education of schoolchildren. One of the important tasks facing music teachers in the musical upbringing and development of students is the purposeful use of the musical heritage of Uzeyir Hajibeyli—the founder of modern Azerbaijani musical art, the author of the first opera in the East, a scholar, musicologist, publicist, playwright, educator, and public figure.

The use of the composer's works in music lessons in general education schools is of great importance for the musical education and development of students, and it plays a key role in fostering the younger generation in the spirit of national identity.

Keywords: composer, music, school, student, music education.

HƏSƏNOVA SƏİDƏ

Gəncə Dövlət Universitetinin
"Musiqi fənləri" kafedrasının baş müəllimi

MUSIQİ TƏDRİSİNDƏ SÜNİ İNTELEKTDƏN İSTİFADƏNİN İMKAN VƏ YOLLARI

Müasir dövrdə süni intellekt cəmiyyətin ayrılmaz hissəsinə çevrilmiş və müxtəlif sahələrdə, o cümlədən musiqi təhsilində geniş tətbiq edilməyə başlanmışdır. Musiqini öyrənmək mürəkkəb və uzunmüddətli bir prosesdir. Bu prosesin çətinlik səviyyəsi və müddəti verilən musiqi biliklərdən –

musiqi nəzəriyyəsi, musiqi tarixi, musiqi janrları, musiqi alətləri və proqram təminatından asılı olaraq dəyişə bilər. Buna baxmayaraq, süni intellektin musiqi təhsilində potensialı böyükdür və onun tətbiqi əsasən müsbət nəticələr doğurur.

Musiqi tədrisində süni intellektin tətbiqini iki əsas aspektdən – müəllim və təhsilalanlar baxımından nəzərdən keçirmək olar. Müəllimlər üçün süni intellekt tədris prosesini optimallaşdırmağa kömək edir: dərslər materiallarının hazırlanmasını asanlaşdırır, interaktivliyi artırır və əlavə tədris resursları təqdim edir. Həmçinin, müəllimlər öz biliklərini süni intellektin köməyi ilə genişləndirə və müxtəlif musiqi üslubları ilə təcrübələr apara bilərlər.

Araşdırmalar göstərir ki, süni intellekt musiqi təhsilində dəstəkçi və müşayiətçi bir vasitə kimi çıxış edir. Məsələn, musiqini öyrənən şəxslər məsləhətlər verən və ya başlanğıc səviyyədə dərslər təklif edən çat-botlardan istifadə edə bilər. Bundan əlavə, məşhur ChatGPT platformasından dərslər materiallarının hazırlanması, tədris proqramlarının tərtib edilməsi və musiqi proqramları ilə işin təşkili üçün yararlanmaq mümkündür. Gəncə Dövlət Universitetində aparılan müşaidələr göstərir ki, tələbələr bu proqramdan tədris prosesində geniş istifadə edirlər.

Təhsilalanlar üçün süni intellekt fərdi yanaşma imkanları yaradır. Məsələn, tələbənin səviyyəsinə uyğun musiqi əsərlərinin seçilməsində, fərdi yaradıcılığın inkişafında və öyrənmə prosesinin daha səmərəli təşkilində köməkçi rolunu oynayır. Araşdırmalar göstərir ki, hər bir tələbə musiqini fərqli tempdə öyrənir, buna görə qrup musiqi dərsləri və ya fərdi dərslər hər kəs üçün uyğun olmaya bilər. Statistika görə 17 yaşına qədər tələbələrin 50%-nin musiqi dərslərini və musiqi ilə bağlı məşğələləri tərk etməsi faktı onu göstərir ki, yalnız musiqi alətində ifa etmək kifayət etmir [7]. Tələbələr, həmçinin alətdə ifa etməkdən zövq almırlar ki, bu məşğələ uzunmüddətli olsun. Bu yanaşma onlara vərdiş formalaşdırmağa, musiqi bacarıqlarını təkmilləşdirməyə və eyni zamanda inkişaf etmələrinə kömək edir.

Müasir dövrdə süni intellektlə təchiz olunmuş tədris platformaları ənənəvi təhsil modelləri ilə birlikdə tədris mühitini genişləndirə bilər. Onlar təhsilalanlara daha əlçatan bir təcrübə platforması təqdim edərək rahat olan yanaşmanı seçməyə və əvvəlcədən müəyyən edilmiş musiqi tədris proqramına güvənmək əvəzinə öz öyrənmə tempini tapmağa imkan verirlər. Fərdi tədris tempinin müəyyən edilməsi, tələbələrin seçdikləri alətlərdə ifaları üçün həlledici faktor ola bilər ki, onlar irəliləyişləri ilə bağlı təzyiq hiss etməsinlər.

Qeyd etdiyimiz kimi, musiqi dərslərində süni intellektin istifadəsi müəllimlər və tələbələr üçün yeni imkanlar açaraq tədris prosesini fərdiləşdirməyə və effektivliyini artırmağa kömək edir. Süni intellektin musiqi təhsilində tətbiqinin əsas istiqamətlərindən biri xüsusi öyrənmə proqramlarının yaradılmasıdır. Alqoritmlər vasitəsilə Sİ hər bir təhsilalanını fərdi ehtiyaclarını təhlil edərək onların səviyyəsinə uyğun tapşırıqlar və dərslər materialları təqdim edə bilər. Bu yanaşma onların musiqi bacarıqlarını daha məqsədyönlü inkişaf etdirməsinə və motivasiyasının artmasına şərait yaradır.

Bununla yanaşı, süni intellektin imkanları sayəsində müxtəlif musiqi janrlarını birləşdirərək yeni melodiylar yaratmaq mümkündür. Bu, həm təhsilalanların yaradıcılığının inkişafına, həm də musiqi təhsilinin geniş auditoriyaya çatdırılmasına kömək edir.

Bundan əlavə, süni intellekt musiqi ifaçılığı üçün zəruri olan innovativ alətlərin hazırlanmasına imkan verir. Müasir texnologiyalar sayəsində virtual musiqi alətləri yaradılaraq şagirdlərin jest və hərəkətlərinə uyğun səs çıxarmaq imkanı təmin edilir. Bu, musiqi alətlərində ifa etməyi daha interaktiv və əyləncəli edir. Süni intellektin tətbiqi sayəsində şagirdlər üçün müxtəlif musiqi ifaçılığı və yaradıcı fəaliyyətlər həyata keçirmək daha əlçatan olur. Bu kontekstdə əsas istiqamətlər aşağıdakılardır:

1. Virtual musiqi alətləri və interaktiv mühitlər.

Süni intellekt vasitəsilə işləyən proqramlar istifadəçinin hərəkətlərini və jestlərini analiz edərək real vaxt rejimində uyğun səs yarada bilər. Məsələn, “Google Magenta” layihəsi musiqi yaradıcılığında süni intellektin tətbiqi sahəsində önəmli nümunələrdəndir. Bu “Google Brain” komandası tərəfindən yaradılmış açıq mənbəli tədqiqat layihəsidir. Layihənin məqsədi süni intellektin musiqinin yaradılmasında necə istifadə oluna biləcəyini öyrənməkdir.

2. Maşın alqoritmləri vasitəsilə musiqinin yaradılması və səs sintezi.

Süni intellekt fərqli üslublarda musiqi bəstələyə, harmoniyalar yarada və müəllifin üslubuna uyğun musiqi hissələri sintez edə bilər. “AIVA” (Artificial Intelligence Virtual Artist) bu sahədə geniş

istifadə edilən bir platformadır [3, 124]. 2016-cı ildə yaradılmış bu sistem neyron şəbəkələrdən istifadə edərək orijinal musiqi bəstələmək qabiliyyətinə malikdir.

Süni intellekt səsin işlənməsi ilə bağlı müxtəlif funksiyalarda da yüksək effektivlik göstərir. O, səsin təmizlənməsi, səsin tembrinin dəyişdirilməsi və müxtəlif audio effektlərin əlavə olunması kimi tapşırıqları yerinə yetirə bilir. Bundan əlavə, süni intellekt real alətlərin səslərini virtual şəkildə imitasiyaya edərək, istifadəçiyə istənilən tonda və formada musiqi yaratmaq imkanı verir. Həmçinin, süni intellekt səs yazılarını musiqi ilə sintez edir, bir ifaçının səsinə digəri ilə əvəz edə bilər.

Qeyd etdiyimiz kimi, süni intellektin musiqi analizi və kompozisiya prosesinə tətbiqi də böyük əhəmiyyət kəsb edir. Musiqi nümunələrinin avtomatik təhlili və ritm, harmoniya, melodik quruluş kimi elementlərin müəyyən edilməsi Sİ-nin yeni musiqi ideyaları yaratmasına imkan verir. Bu, həm musiqi bəstələməyə yeni başlayanlar, həm təcrübəli bəstəkarlar, həm də musiqi müəllimləri üçün faydalı ola bilər.

Məsələn, süni intellekt müxtəlif görkəmli bəstəkarların üslubunda yeni əsərlər bəstələyə bilər. "OpenAI" tərəfindən yaradılmış "MuseNet" layihəsi bu sahədə mühüm addımlar atıb. Bu sistem müxtəlif janrlarda və 10-dan çox alətdən istifadə edərək dörd dəqiqəyə qədər musiqi bəstələyə bilər. "MuseNet"-in fərqləndirici xüsusiyyəti müxtəlif janr və bəstəkar üslublarını sintez edərək orijinal musiqi yaratmasıdır.

Qeyd etdiyimiz kimi, süni intellektin istifadəsi musiqi müəllimləri, tədqiqatçıları və bəstəkarlar üçün yeni imkanlar açır. Bu texnologiyalar müxtəlif janrlardakı musiqi parçalarını təhlil edərək və müəyyən kompozisiya prinsiplərini əsas götürərək, müxtəlif musiqi əsərləri arasındakı oxşarlıqları və üslub fərqlərini avtomatik şəkildə müəyyən edə bilər. Məsələn, "IBM Watson Beat" tətbiqi musiqi kompozisiyası üçün innovativ həllər təqdim edir. O, emosiyalar, ritm və üslub əsasında yeni musiqilər yarada bilər. Bu platformanın əsas üstünlüyü – emosional dərinliyi və insanla əməkdaşlıq qabiliyyətidir.

Musiqi tədrisində süni intellektin istifadəsi kollektiv ifaçılığın inkişafına da kömək edə bilər. Son illərdə süni intellektlə musiqiçilər arasında qarşılıqlı improvizasiya imkanlarını araşdıran müxtəlif layihələr həyata keçirilir. Bu texnologiyalar ansambl və orkestr ifaçılarının yeni yanaşmalar tətbiq etməsinə və musiqi sahəsində eksperimentlər aparmasına şərait yaradır.

Məsələn, süni intellekt musiqi janrını, müəyyən alətləri və hətta emosiyaları nəzərə alaraq xüsusi alqoritmlər vasitəsilə musiqi yarada bilər. O, insan tərəfindən yaradılmış əsərlər əsasında öyrədilir və musiqinin yaradılması prosesində kompleks qərarlar qəbul edə bilər. Hal-hazırda əksər neyron şəbəkələr tam musiqi kompozisiya üzərində öyrədilir. Yəni, musiqi kompozisiyanın final versiyasında bütün alətlər və onların harmoniyası birlikdə analiz edilir. Avropalı tədqiqatçılar arasında süni intellekti tamamilə "sıfırdan" öyrətmək praktikasına rast gəlmək olar. Onlar neyron şəbəkələri hazır musiqi kompozisiya üzərində deyil, ayrıca musiqi alətlər və "stem"lər əsasında öyrətməyə çalışırlar. "Stem" musiqi alətinin ayrıca səsi və ya kompozisiyanın müəyyən hissəsinin əsasını təşkil edən elementdir. Müxtəlif "stem"lərin birləşdirilməsi nəticəsində tam musiqi kompozisiyası əldə olunur [3, 125].

Gələcəkdə süni intellektin stemlər üzərində öyrədilməsi musiqi keyfiyyətinin daha da yüksəlməsinə gətirib çıxara bilər. Lakin bu sahə hələ inkişaf mərhələsindədir və onun nə qədər irəliləyəcəyini proqnozlaşdırmaq çətindir. Bununla belə, gələcəkdə süni intellekt tərəfindən yaradılan musiqi kompozisiyasının formatının dəyişməsi müəllif hüquqları ilə bağlı problemlərin artırılması ehtimal olunur.

Qeyd edək ki, süni intellekt əsaslı proqram təminatı və tətbiqləri musiqi təhsili olmayan şəxslərə belə sadə musiqi kompozisiyaları yaratmaq, musiqi seçmək və ya onu fərdi zövqünə uyğunlaşdırmaq imkanı verir. Məsələn, süni intellekt əsaslı musiqi dinləmə tətbiqləri istifadəçilərin zövqünə uyğun musiqilər seçir və daha dəqiq tövsiyələr təqdim edir. Bundan əlavə, süni intellektin tətbiqi yeni musiqi janrlarının və az tanınan ifaçıların daha geniş auditoriyaya çatmasına kömək edir. Müasir musiqi platformalarında süni intellektin təqdim etdiyi funksiyalar arasında istifadəçinin əhval-ruhiyyəsinə, emosional vəziyyətinə və fəaliyyətinə uyğun musiqi seçilməsi daha geniş yayılıb. Baxmayaraq ki, süni intellekt əsaslı musiqi dinləmə tətbiqləri musiqi tədrisində tam təsirini əks etdirmir, onlar musiqinin, bəstəkarların və ifaçıların tanınması baxımından əhəmiyyətli rol oynayır.

Araşdırmalar göstərir ki, süni intellekt təkcə musiqi yaratmaqla kifayətlənmir, həm də məşhur bəstəkarların səs və vizual görüntüsünü yenidən yaratmaq üçün istifadə oluna bilər. Məsələn, neyron şəbəkələr vasitəsilə bəstəkarların səsi süni intellekt modelləri ilə təhlil edilərək onların nitqini simulyasiya etmək mümkündür. Bundan əlavə, qrafik texnologiyalar, xüsusilə "deepfake" texnologiyası, onların vizual görüntüsünü realistik şəkildə yenidən yaratmağa imkan verir. Bu texnologiyalardan istifadə edərək gör-

kəmli bəstəkarları tamaşaçılar qarşısında çıxış edirmiş kimi göstərmək olar. Musiqi tədrisində istifadə edilən bu texnologiyalar dərsi daha maraqlı və yaddaqalan edir. Bu texnologiyalar musiqi sənətinə və təhsilinə yeni bir baxış gətirərək təhsilalanlara klassik bəstəkarlarla virtual əlaqə qurmaq imkanı yaradır.

Araşdırmalar göstərir ki, süni intellektin musiqi təhsilinə təsiri böyükdür:

1. Təhsilin daha əlçatan olması

Süni intellektin tətbiqi musiqi təhsilini coğrafi və maliyyə məhdudiyyətlərindən asılı olmadan daha geniş auditoriyaya təqdim etməyə imkan verir. Onlayn platformalar və mobil tətbiqlər sayəsində hər kəs istənilən yerdən musiqi öyrənmə bilər.

2. Müəllim-tələbə əlaqəsinin dəyişməsi

Süni intellekt əsaslı təhsil sistemləri müəllimlərin rolunu dəyişərək onları daha çox mentor və məsləhətçi kimi fəaliyyət göstərməyə yönləndirir. Lakin süni intellekt ilə bu dəyişiklik müəllimin pedaqoji və emosional rolunu azalda, tələbələrdə texnologiyadan həddindən artıq asılılıq yarada bilər. İnsan faktoru isə texnologiyalar arasında balansın qorunmasını tələb edir.

Aparılan araşdırmalara görə, süni intellektin musiqi tədrisində istifadəsi təhsilalanların musiqi bacarıqlarının inkişafına müsbət təsir göstərir. Bu proqramdan istifadə edən tələbələr müqayisədə daha yaxşı nəticələr əldə ediblər. Ümumilikdə, süni intellektdən istifadə tələbələrin müvəffəqiyyətlərinin 15% artımına nəticələndiyini göstərir: fortepiano da ifa 6,51%, solfexio və musiqi ədəbiyyatı 4%, vokal ifa 0,56% [8].

Lakin süni intellektin musiqi təhsilində istifadəsi müəyyən etik və pedaqoji problemləri də meydana çıxarır. Məsələn, texnologiyanın müəllim-tələbə münasibətlərinə təsiri və ənənəvi tədris metodları ilə balanslaşdırılması mühüm müzakirə mövzudur. Bundan əlavə, Sİ-nin musiqi təhsilində həddindən artıq dominantlıq qazanması şagirdlərin yaradıcılıq və emosional ifadə bacarıqlarına təsir edə bilər.

Bütün bu müsbət və mənfi tərəfləri nəzərə alaraq, süni intellektin musiqi tədrisində istifadəsi təhsil prosesinin əlçatanlığını, fərdiləşdirilməsini və effektivliyini artıran güclü bir vasitə kimi qiymətləndirilə bilər. Eyni zamanda, bu texnologiyaların etik prinsiplər və pedaqoji məqsədlərə uyğun şəkildə tətbiq edilməsi təhsil sistemində harmoniyanın qorunması baxımından vacibdir.

Bundan başqa, musiqi dərslərində süni intellektdən istifadə daha müxtəlif və interaktiv təlim metodlarının yaradılmasına təkan verə bilər. Sİ musiqi konsepsiyalarını və strukturlarını vizuallaşdırmağa, daha əlçatan və başa düşülən edə bilər. Bu xüsusilə xüsusi ehtiyacları olan tələbələr üçün faydalıdır. Məsələn, autizm və ya digər problemlə ünsiyyət qurmaq üçün.

Musiqi dərslərində süni intellektdən istifadənin daha bir üstünlüyü tələbələrə şəxsi dəstək yaratmaq bacarığıdır. Tədris prosesini təhlil edərək Sİ tələbələrə öz bacarıqlarını təkmilləşdirmək üçün şəxsi tövsiyə və məsləhətlər verə bilər. Bu, şagirdlərə səhvlərini daha yaxşı başa düşmələrinə və fərdi səviyyədə öyrənmədə irəliləyişlərinə kömək edir.

Lakin unutmamaq lazımdır ki, musiqi dərslərində süni intellektdən istifadə müəllimlə şagird arasında qarşılıqlı və emosional əlaqənin əhəmiyyətini əvəz etməməlidir. Sİ təhsil sahəsində effektiv vasitə olsa da, onun tələbələrin tam inkişafına nail olmaq üçün müəllim və mentor kimi rolunu zəruri olaraq qalır.

Beləliklə, musiqi tədrisində süni intellektdən istifadə müasir musiqi təhsili üçün potensial əhəmiyyətli istiqaməti təmsil edir. Müəllimlər ənənəvi təlim metodlarını innovativ texnologiyalarla birləşdirərək, daha effektiv və maraqlı dərslər yaradaraq şagirdlərinin musiqi qabiliyyətlərinin inkişafı üçün yeni üfqlər açırlar. Gələcəkdə süni intellektin musiqi təhsilində daha geniş istifadəsi, innovativ tədris yanaşmalarının formalaşması və təhsil keyfiyyətinin artırılması baxımından böyük potensiala malikdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Андерсон Р. Как использовать искусственный интеллект на уроках музыки // Профессиональное музыкальное образование. Москва, 2019, № 4, с. 36-39.
2. Григорьева Т, Осипова Н. Применение искусственного интеллекта на музыкальных уроках // Искусство и образование. Москва, 2021, №1, с. 82-88.
3. Левин А. Искусственный интеллект в музыке. Его влияние на музыкальную индустрию в будущем // Молодой учёный. № 8 (507). Ярославль, 2024, с.123-128
4. Смирнов В, Лушчик Е. Развитие музыкальных способностей с помощью искусственного интеллекта // Музыкальное искусство и эстетическое воспитание. Москва, 2021, № 2, с. 56-61.
5. Федотова Ю, Смирнова Л. Применение искусственного интеллекта на уроках музыки: технологический подход // Музыка и искусство. Москва, 2020, № 4, с. 76-81.

İnternet resursları

6. Искусственный интеллект и создание музыки. URL: <https://www.tadviser.ru/a/440494>
7. Как искусственный интеллект меняет музыкальное образование. URL: <https://www.unite.ai/ru/how-ai-is-reshaping-music-education/>
8. Artificial Intelligence in Music Education.
URL: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10447318.2023.2209984?utm_source=chatgpt.com

Xülasə

Süni intellekt (Sİ) texnologiyalarının sürətli inkişafı müxtəlif sahələrdə, o cümlədən təhsil sektorunda əhəmiyyətli dəyişikliklərə səbəb olmuşdur. Musiqi təhsili də bu yeniliklərdən yan keçməmiş, süni intellektin tədris prosesinə inteqrasiyası yeni yanaşmaların və metodların yaranmasına şərait yaratmışdır. Musiqi tədrisinin fərdiləşdirilməsi, interaktiv və adaptiv tədris vasitələrinin tətbiqi, eləcə də yaradıcı musiqi fəaliyyətinin avtomatlaşdırılması süni intellektin bu sahədəki əsas üstünlüklərindən hesab olunur.

Bu məqalədə musiqi təhsilində süni intellektin istifadəsinin əsas istiqamətləri, onun üstünlükləri və nöqsanları geniş şəkildə araşdırılır.

Açar sözlər: süni intellekt, texnologiyalar, musiqi, tədris, incəsənət, musiqi təhsili

ГАСАНОВА Саида

Гянджинский Государственный Университет
старший преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины»

ВОЗМОЖНОСТИ И СПОСОБЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Резюме

Стремительное развитие технологий искусственного интеллекта (ИИ) привело к значительным изменениям в различных сферах, в том числе в сфере образования. Эти инновации не обошли стороной и музыкальное образование, а внедрение искусственного интеллекта в процесс обучения создало условия для появления новых подходов и методов. Основными преимуществами искусственного интеллекта в этой области считаются персонализация музыкального образования, внедрение интерактивных и адаптивных средств обучения, а также автоматизация творческой музыкальной деятельности.

В статье подробно рассматриваются основные направления использования искусственного интеллекта в музыкальном образовании, его преимущества и недостатки.

Ключевые слова: искусственный интеллект, технологии, музыка, обучение, искусство, музыкальное образование

HASANOVA Saida

Ganja State University
Senior Lecturer at the Department of "Music Disciplines"

POSSIBILITIES AND WAYS OF USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MUSIC TEACHING

Summary

The rapid development of artificial intelligence (AI) technologies has led to significant changes in various fields, including education. These innovations have also impacted music education, with the integration of AI into the learning process creating opportunities for new approaches and methods.

The main advantages of artificial intelligence in this area are considered to be the personalization of music education, the implementation of interactive and adaptive learning tools, as well as the automation of creative musical activities.

This article provides a detailed examination of the main directions in which artificial intelligence is used in music education, along with its advantages and disadvantages.

Keywords: artificial intelligence, technology, music, learning, art, music education

HÜSEYNOVA NƏRGİZ
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Əlavə təhsil” şöbəsinin müdiri,
“Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq” kafedrasının dosenti,
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MUSIQİLİ-SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİNDƏ MİLLİ VOKAL İFAÇILIQ MƏDƏNİYYƏTİNİN FORMALAŞMASI

Dahi Üzeyir Hacıbəyli 1908-ci ildə yazdığı “Leyli və Məcnun” operası ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyətində yeni səhifəni açdı. Bütün Şərq aləmində cəsarətli mövqedən çıxış edən Ü.Hacıbəyli Qərbi Avropa musiqi ənənələrini mənimsəyərək, milli professional musiqi tariximizdə yeni təməlin əsasını qoymuş və mütləq şəkildə həllini tələb edən bir sıra sahələrin inkişafı üçün zəmin yaratmışdır. Ü.Hacıbəylinin sayəsində Azərbaycan musiqisində yeni, ümumavropa musiqisinə aid olan professional janrların yaranması üçün mühüm irəliləyişlər əldə olunmuşdur. Bu baxımdan Avropa musiqisində mövcud olan musiqili-səhnə əsərlərinin milli musiqimizə daxil olması ilə keyfiyyət etibarilə, tamamilə fərqli nailiyyətlər əldə edildi. Məhz Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı sayəsində Azərbaycan musiqisi Avropa mədəniyyətinə mövcud olan professionalıq səviyyəsinə qədəm qoydu.

Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərləri opera və musiqili komediya janrlarını əhatə edir. Bəstəkarın dərin milli zəminə əsaslanan musiqili-səhnə əsərləri eyni zamanda Azərbaycanda bir sıra musiqi sahələrinin də formalaşmasına imkan yaratmışdır. Belə ki, Üzeyir Hacıbəylinin opera və musiqili komediyalarında milli simfonizmin, rəqs səhnələrində baletin, eləcə də vokal musiqinin gələcək inkişafı üçün mənbə yaradılmışdır. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərində Azərbaycan vokal mədəniyyətinin inkişaf mərhələlərini izləmək mümkündür. Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” muğam operası ilə Azərbaycanda vokal ifaçılıq mədəniyyətinin də əsası yaradılmışdır. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında opera janrının təkmilləşməsi ilə eyni vaxtda milli vokal ifaçılıq sənəti də paralel şəkildə inkişaf yolu keçmişdir. Bu zaman Azərbaycan vokal ifaçılıq sənətinin siması həm Qərbi Avropa musiqisindən, həm də milli oxuma üslubundan irəli gələn xüsusiyyətləri əldə etmişdir. Azərbaycan vokal ifaçılıq sənətinin inkişaf yolu muğam operasından başlayaraq, klassik Avropa ənənələrində yazılmış operalara qədər gedən geniş miqyaslı mərhələlərinin müxtəlifliyi ilə müşahidə olunur. Dəqiq şəkildə ifadə etsək, Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” muğam operasından klassik ənənəli “Koroğlu” operasına doğru otuz illik mərhələ həm də Azərbaycan vokal ifaçılıq sənətinin inkişaf yolunun təcəssümüdür.

XX əsrin əvvəllərində Ü.Hacıbəylinin muğam operalarının və musiqili komediyalarının tamaşaya qoyulması milli vokal ifaçılıq sənətinin inkişafına imkan yaratmaqla yanaşı, həm də milli xüsusiyyətləri və ənənələri özündə birləşdirən Azərbaycan vokal ifaçılıq məktəbinin inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirmişdir. Azərbaycan vokal məktəbinin görkəmli sənətkarları Bülbül və Şövkət Məmmədovanın timsalında akademik səviyyəyə cavab verən ifaçılıq sənətinin formalaşması məhz Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərindən başlanır. Azərbaycanda vokal ifaçılıq sənətinin əsasının qoyulmasında Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” (1908), “Şeyx Sənan” (1909), “Rüstəm və Söhrab” (1910), “Əsli və Kərəm” (1912), “Şah Abbas və Xurşidbanu” (1912) operaları, eləcə də “Ər və arvad” (1909), “O olmasın, bu olsun” (1910), “Arşın mal alan” (1913) musiqili komediyalarının mühüm rolu olmuşdur. Bu əsərlərdə muğamlarla yanaşı, vokal ifaçılıq sənətindəki ənənəvi formalardan istifadə edilməsi artıq milli vokal ifaçılıq sənətinin bərqərar olmasının əyani sübutu idi. Bununla belə, Avropa musiqisində mövcud olan formaların Azərbaycan musiqisində daha fərqli şəkildə istifadə olunmasını da vurğulamaq mümkündür. Belə ki, Ü.Hacıbəylinin muğam operalarında əsas obrazların musiqi materialının ənənəvi ariya və ariozolarını əvəz edən muğamlar olması Azərbaycan vokal ifaçılıq sənətinin özünəməxsusluğunu, milli köklərə əsaslanmasının göstəricisi idi. Ənənəvi muğamlar improvizasiya şəklində ifa olunaraq, not yazısında verilmirdi. Məlumdur ki, muğam operalarında əsas obrazlar xanəndələr tərəfindən ifa olunurdu. Bu baxımdan “Leyli və Məcnun” operasında Hüseynqulu Sarabski, Əhməd Ağdamski kimi ifaçıların çıxışı milli vokal ifaçılıq sənətinin muğam sənəti ilə bağlı mərhələsini işıqlandırır. Qeyd etməliyik ki, muğam operalarının daxilində də akademik vokal ifaçılıq xüsusiyyətləri də mövcud idi. Belə ki, “Leyli və Məcnun” operasında əsas qəhrəmanların muğam ifaları ilə yanaşı, vokal duetlərinin, terset çıxışlarının olması Avropa opera ənənələrinə xas olan oxuma üslubu-

nun təzahürü və milli muğam ifaçılığının Avropa opera xüsusiyyətləri ilə sintezi kimi dəyərləndirilə bilər. Nümunə olaraq bildirək ki, “Leyli və Məcnun” operasının üçüncü pərdəsində “Məcnun, Məcnun, dur gedək” xorunun daxilində Leylinin “Allah, bu nə sitəm” sözləri ilə başlanan çıxışı şüştər məqamının intonasiyalarına əsaslanır. Bu səhnə milli oxuma üslubu ilə Avropa ənənələrinin qovuşmasını göstərirdi. Bu kiçik epizodda “lamento” oxuma üslubu ilə assosiasiya yaranır: sekundalarla aşağı enən şikayətli yalvarışlı, intonasiyalar, Leylinin kədərini, dərini əks etdirir. Bu intonasiyalar həm də muğamdan qaynaqlanır. Amma Ü.Hacıbəylinin böyük uzaqgörənliklə milli vokal ifaçılığının formalaşması istiqamətində addımları da nəzərə çarpırdı. Belə ki, “Şeyx Sənan” operasında improvizasiyalıqdan müəyyən qədər uzaqlaşmaq niyyətində olan Ü.Hacıbəyli Avropa ənənələrində opera yazmağa çalışsa da, həm özü, həm də hələ akademik vokal ifaçılıq üslubuna hazır olmayan baş rolun ifaçısı H.Sarabski uğur qazana bilməmişdilər. Bu səbəbdən “Şeyx Sənan” operasının ilk tamaşasından sonra “Kaspi” qəzetində nəşr olunan rəydə belə fikir bildirilirdi: *“Musiqinin Avropa tərzində olması artistə (Sarabski) öz partiyasını mənimsəməyə imkan verməmişdir”* [4, s.79]. Maraqlıdır ki, bu operada Xumarın partiyası akademik vokal səsin imkanlarına uyğun yazılsa da, professional səviyyədə ifaçıların olmaması bu obrazın musiqi səciyyəsində Avropa ənənələrinə bağlılığını göstərməyə imkan vermirdi. Ü.Hacıbəylinin muğam operalarında əsas partiyaları ifa edən Hüseynağa Hacıbababəyovun lirik tenor səsinə malik olması bu səs tembrinin imkanlarına uyğun partiyaların yazılmasına təsir göstərirdi. Hazırkı dövrdə Azərbaycan vokal ifaçılıq mədəniyyətinin inkişafını həmin rakursdan işıqlandıranda, ümumi mənzərənin fonunda muğam operalarında çıxış edən ifaçıların malik olduğu əhəmiyyət daha aydın görünür. Muğam operalarında iki növ təfəkkür tərzinin, yəni Şərq və Avropa musiqisindəki xüsusiyyətlərin qovuşması eyni zamanda akademik tələblərə cavab verən vokal ifaçılıq sənətinin hazırlıq mərhələsi kimi də dəyərləndirilə bilər. Məhz muğam operalarının səhnəyə qoyulması ilə vokal formalarla tanışlıq yarandı, yeni janrlar mənimsənilə. Təbii ki, muğam operalarının səhnələşdirilməsi eyni vaxtda professional opera ifaçılarının da hazırlanması tələblərini yaradırdı. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin muğam operaları və musiqili komediyalarında, yəni 1908-ci ildən 1920-ci ilə qədər olan mərhələdə Azərbaycan vokal ifaçılıq sənətinin erkən inkişaf mərhələsi özünü göstərmişdir. Artıq keyfiyyətə yeni olan vokal səslərə də tələbat yaranırdı. Bu barədə professor Fərəh Əliyeva yazır: *“Bu səslər Azərbaycan musiqisi üçün o zamanadək” qeyri-səciyyəvi olan qadın və kişi səs tembrlərini – sopranonu, bas və baritonu milli qavrayış çərçivəsinə daxil edir. Bir sözlə – opera Avropaya qapı açır”* [1, s.77]. Şərq və Qərb oxuma üslublarının bir-birindən fərqlənməsi, muğam ifaçılığının Avropa vokal ifaçılıq sənəti ilə birləşməsi artıq yeni inkişaf mərhələsinin yaradılmasına imkan yaradırdı. Azərbaycan milli bəstəkarlıq və ifaçılıq mədəniyyətinin vəhdəti vokal musiqimizin sonrakı inkişafına yol açmış oldu.

Muğam operaları ilə yanaşı, Ü.Hacıbəylinin “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” musiqili komediyaları da vokal ifaçılıq sənətinin inkişafına öz təsirini göstərmişdir. Məlumdur ki, musiqi materialının əsas hissəsini muğamlar təşkil edən muğam operalarından fərqli olaraq, musiqili komediyalarda xalq mahnı və rəqslərinin xüsusiyyətləri daha çox istifadə olunmuşdur. Avropa musiqisində mövcud olan vodevil janrına yaxın olan “Ər və arvad” musiqili komediyasında məzmun-dan irəli gələrək, mahnı-bənd formalarına üstünlük verilmişdir. “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında isə mahnı-ariozo üslublu oxuma tərzisi əsas yer tuturdu. Belə ki, musiqili komediyanın əsas qəhrəmanları olan Gülnaz və Sərvərin duet səhnələrində mahnı-ariozo üslubunun xüsusiyyətləri özünü göstərir və bu obrazların solo çıxışları da bu səpkidə qurulmuşdur. Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyası isə vokal ifaçılıq xüsusiyyətləri və vokal partiyaların baxımından daha inkişaflıdır. “Arşın mal alan”ın süjet xətti ariyaların vokal musiqinin əsas forması kimi təsdiqlənməsinə imkan vermişdir. Xüsusilə, Gülçöhrə obrazı üçün inkişafalı ariyaların xas olması və reçitativ-deklamasiya elementləri özünü göstərir. Gülçöhrənin ikinci pərdədən ariyası isə milli qadın xarakteri ilə Avropa oxuma üslubunun birləşməsinin parlaq ifadəsidir. Bəstəkarın muğam operaları və əvvəlki musiqili komediyalarından fərqli olaraq, “Arşın mal alan”da obrazların vokal səciyyəsində diapazon genişliyi və melodik xəttin inkişaf xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. Gülçöhrənin son çıxışı – naləsi isə vokal texnikanın yüksək səviyyədə nümayişidir.

Milli vokal sənətinin formalaşması mərhələsində Ü.Hacıbəyli bir vacib cəhəti də nəzərdə saxlayırdı – bu, xanəndənin şifahi ənənələr üzərində yetişməsi və mənimsədiyi muğamları, təsnifləri, xalq və aşiq mahnılarını öz səs xüsusiyyətlərinə uyğun şəkildə ifa etməsi idi. Vokal ifaçısı isə yazılı not ədəbiy-

yatına əsaslanaraq, oxuma üslubunu (ariya, ariozo, romans və s.) müəyyən etməli idi. Buna görə də Ü.Hacıbəyli klassik operası “Koroğlu”nu ərsəyə gətirənə qədər akademik vokal təhsil almış ifaçıların yetişməsinə ehtiyac olduğunu dərk edir və vokal təlimin yaranması onu maraqlandırır. Bu illərdə görkəmli sənətkar Bülbülün vokal sənətin əsasları ilə dərinlən məşğul olması, həm milli, həm də klassik musiqi ifaçılıq istiqamətində fəaliyyətə başlaması Azərbaycan vokal sənətində inkişafın göstəricisi idi. Bu baxımdan Bülbülün əvvəlcə Azərbaycan xanəndəlik məktəbinin, daha sonra isə dünya vokal musiqisinin xüsusiyyətlərinə bələd olması milli vokal ifaçılıq sənətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Ü.Hacıbəylinin 1937-ci ildə tamaşaya qoyulan “Koroğlu” operası ilə vokal ifaçılıq sənətinin yeni mərhələsi formalaşdı. Bu tamaşada əsas partiyanı ifa edən Bülbül həm vokal, həm də ifaçılıq baxımından obrazın parlaq simasını yaratdı. Ü.Hacıbəyli Avropa ənənələrinə uyğunlaşan milli vokal ifaçılıq sənətinin zirvəsini “Koroğlu” operası ilə təsdiqləməyə nail oldu. Bu operada artıq Azərbaycanda milli və Avropa məktəbi ənənələrini bir-birilə qovuşdurən vokal ifaçılıq üslubu özünü göstərir. Qeyd edək ki, Koroğlunun ilk ifaçısı olan Bülbül Ü.Hacıbəylinin “Əsli və Kərəm” operasında da əsas partiyayı, eləcə də növbəti illərdə “Arşın mal alan” musiqili komediyasında Əsgəri ifa etmişdir. Bülbülün İtaliyada təhsil alması və akademik vokal oxuma üslubunu dərinlən mənimsəməsi Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında əsas partiyanın uğurlu alınmasında mühüm amil olmuşdur. Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli bu operanı yaradarkən, əsas partiyada məhz Bülbülün ifasını və onun səs imkanlarını nəzərə almışdır. Ü.Hacıbəyli Avropa vokal ifaçılıq üslubunu “Leyli və Məcnun”da muğam ənənələri ilə qovuşdursa da, “Koroğlu”da akademik oxuma tərzini aşıq yaradıcılığı ilə əlaqələndirilmişdir. Bütün bunlar isə həm operanın musiqi dilinə, həm də Azərbaycan vokal ifaçılıq sənətinə yeni nəfəs gətirmişdir. Koroğlu partiyasında Ü.Hacıbəyli klassik vokal ifaçılıq üslubuna müəyyən qədər fərqli tərzdə yanaşır. Belə ki, Koroğlunun partiyasında güclü dramatik elementlərin olması, vokal ustalığın səhnə hərəkətləri ilə əlaqələndirilməsi özünü göstərir. Eyni zamanda Koroğlunun vokal partiyası da mürəkkəb idi. Bəstəkar əsas obrazın geniş diapazonla malik lirik-dramatik tenor səsinə Bülbülün vokal imkanlarına uyğun şəkildə və onun səsinin xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq yazmışdı.

Ümumiyyətlə, “Koroğlu” operası nəinki Azərbaycan opera səhnəsində, eləcə də vokal musiqi mədəniyyətində dönüş yaratdı. Koroğlunun partiyasında aşıq ifa üslubunun yaradılması da vokal ifaçılıq sahəsinə gətirilmiş yeni yanaşma tərzini ifadə edirdi. Eyni zamanda operada dinamik şəkildə verilən Koroğlu obrazının müxtəlif tərəflərinin açılması da özünü göstərir. Belə ki, Koroğlu obrazının mübariz və lirik, aşıq və mərd qəhrəman kimi göstərilməsi bu obrazın vokal ifaçılıq sənətində malik olduğu mövqeyin parlaq ifadəsidir. Digər tərəfdən isə, Koroğlunun aşıq mahnıları oxuması, daim kütləvi səhnələrdə göstərilməsi onun vokal imkanlarının mürəkkəbliyini şərtləndirir. Ariya və mahnılarla bağlı olması bu obrazın əsas xüsusiyyətlərindən biri olmaqla yanaşı, mövzular arasında qarşılıqlı əlaqənin də yaradılmasına imkan verir. Belə ki, birinci pərdədə final xoru Koroğlunun ariozosunu (“Təngə gəldik”) hazırlayır. Bəstəkar Koroğlu partiyasını kütləvi-xalq səhnələrinə daxil etməklə, bu obrazın səciyyəsinə epik və lirik cizgiləri təcəssüm etdirən ariya, ariozo və mahnılarda açır. Aşıq musiqisinin üslub xüsusiyyəti geniş opera formasında özünəməxsusluğunu itirmədən təcəssüm olunmuşdur. Bəstəkar operanın vokal üslubunda aşıq yaradıcılığının bir sıra digər janrlarından istifadə edərək, klassik vokal forması olan ariya ilə milli musiqi elementlərini qovuşdurmağa nail olmuşdur. Koroğlunun üç aşıq mahnısı aşıq şikəstələri, gözəlləmələrin ifa üslubundan qaynaqlanır. “Koroğlu” operasındakı Nigar obrazı da vokal ifaçılıq mədəniyyətində lirik xarakterli obrazların hərtərəfli şəkildə açılmasında mühüm əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, bu obrazda şəxsi lirik hisslər, incə səmimilik qəhrəmanlıq əzmi ilə qovuşmuşdur. Nigar obrazının vokal partiyasında kədər və əzmin bağlılığı axıcı melodiyaya əsaslanan vokal nömrələrdə açılmışdır. Nigarın partiyasındakı intonasiya birliyi eyni zamanda obrazın dramatik bütövlüyünü yaradır. Həsən xanın obrazında verilən zülmkarlıq, qəddarlıq onun amirənə tərzdə səslənən musiqi intonasiyalarında aydın şəkildə əksini tapmışdır. Onun “Mina ibriklərə şərab doldurun” ariyası süni əzəmətin musiqi vasitəsilə canlandırılmasına əsaslanır. Təlxəyin obrazı isə Ü.Hacıbəylinin bu sahədə yeni tapıntısı idi. Bu obrazın meyxana ritminə əsaslanan reçitativ və mahnısı vokal musiqidə komik səpkili obrazların açılması istiqamətində yeni yanaşma idi. Bəstəkar özünəməxsus və üzvi şəkildə operanın vokal imkanları çərçivəsində meyxana janrının xüsusiyyətlərini birləşdirir. Təlxəyin partiyasında verilən məzəli-xalq mahnı janrlarının ritmik intonasiyaları bəstəkar tərəfindən milli intonasiyalarla zənginləşdirilmişdir. “Koroğlu”da kütləvi mahnıların geniş intonasiyalarından istifadə edilməsi isə deklamasiyalı cizgilərin üzvi şəkildə qovuşmasını ifadə edir.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan vokal mədəniyyətinin inkişafına böyük töhfəsi xanəndəlik məktəbi ilə klassik oxuma üslubu arasında bağlılıq yaratması olmuşdur. Bu baxımdan muğam operası olan “Leyli və Məcnun”dan başlanan yol klassik üslubda yazılmış “Koroğlu”da ən yüksək akademik səviyyəyə çatdı. Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərində milli ifaçılıq xüsusiyyətləri Avropa klassik vokal ifaçılıq sənəti ilə uzlaşaraq, yeni çalarlı oxuma tərzini hazırladı. Azərbaycan və Avropa oxuma üslubu arasında olan qovuşma məhz Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərində təzahürünü tapdı və professional vokal ifaçılıq sənətinin inkişafı üçün zəmin yaratdı. Ü.Hacıbəyli milli köklərdən və xalq yaradıcılığı ənənələrindən ayrılmadan, Avropa oxuma üslubunun nailiyyətlərini öz əsərlərində tətbiq etməklə, Azərbaycan vokal ifaçılıq mədəniyyətinin inkişaf yolunun müəyyənəlməsinə böyük təsir göstərməyə nail oldu.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT:

1. Əliyeva, F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Elm, – 2007. – 311 s.
2. Həsənova, C. Bülbül (Murtuza Məmmədov) // C.Həsənova. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2017. – 128 s.
3. Hüseynova, N.S. Azərbaycan opera ifaçılıq sənətinin inkişaf mərhələləri / N.S.Hüseynova. – Bakı: Mütərcim, – 2014. – 164 s.
4. Məmmədli, Q.M. Üzeyir Hacıbəyov. Həyat və yaradıcılığının salnaməsi / Q.M.Məmmədli. – Bakı: Yazıçı, – 1984. – 462 s.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərində milli vokal ifaçılıq mədəniyyətinin formalaşmasından bəhs olunur. Məqalədə Ü.Hacıbəylinin muğam operaları və musiqili komediyalarından başlayaraq, “Koroğlu” operasına qədər olan dövrdə onun əsərlərinin Azərbaycan vokal ifaçılıq mədəniyyətinin formalaşmasına təsiri məsələləri araşdırılır. Məqalənin elmi yeniliyi Üzeyir Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərinin milli vokal ifaçılıq mədəniyyətinin formalaşmasına təsiri məsələlərinin öyrənilməsidir. Məqalənin elmi əhəmiyyətini isə Azərbaycanda vokal ifaçılıq mədəniyyətinin inkişafında Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərində olan xüsusiyyətlərin işıqlandırılması təşkil edir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, opera, vokal, mədəniyyət, ifaçılıq, ariya

ГУСЕЙНОВА Наргиз

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибеyli,
доцент кафедры «Методика и специальная педагогическая подготовка»,
заведующая отделом «Дополнительное образование»,
доктор философии по искусствоведению

ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В представленной статье рассматривается формирование национальной вокально-исполнительской культуры в музыкально-сценических произведениях Узеира Гаджибеyli. В статье отмечается влияние творчества У.Гаджибеyli на формирование азербайджанской вокально-исполнительской культуры, начиная с его мугамных опер и музыкальных комедий до оперы «Кероглы». Научная новизна статьи заключается в изучении влияния музыкально-сценического творчества У.Гаджибеyli на формирование национальной вокально-исполнительской культуры. Научная значимость статьи заключается в освещении особенностей музыкально-сценического творчества У.Гаджибеyli в развитии вокально-исполнительской культуры в Азербайджане.

Ключевые слова: Узеир Гаджибеyli, опера, вокал, культура, исполнительство, ария.

GUSEYNOVA Nargiz

Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy
Associate Professor, Department of “Methods and Special Pedagogical Training”
Head of the “Continuing Education” Department
PhD in Art Studies

THE FORMATION OF NATIONAL VOCAL AND PERFORMANCE CULTURE IN THE MUSICAL-THEATRICAL WORKS OF UZEYIR HAJIBEYLI

Summary

The presented article discusses the formation of the national vocal performance culture in the musical and stage works of Uzeyir Hajibeyli. The article examines the impact of U.Hajibeyli's works on the formation

of the Azerbaijani vocal performance culture, starting from mugham operas and musical comedies to the opera "Koroglu". The scientific novelty of the article is the study of the impact of U.Hajibeyli's musical and stage works on the formation of the national vocal performance culture. The scientific significance of the article is the illumination of the features of U.Hajibeyli's musical and stage works in the development of vocal performance culture in Azerbaijan.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, opera, vocal, culture, performance, aria

XƏLİLOVA AYNUR

**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
"Fortepiano, orqan və klavesin" kafedrasının dosenti,
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru**

Ə.ƏZİZLİNİN FORTEPIANO ÜÇÜN PRELÜDLƏRİNİN İNTERPRETASIYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Prelüd janrı fortepiano miniatürlərinin ən çox tələb doğuran, konsert və tədris repertuarına daxil edilən kiçik həcmli pyesləri arasında öncül sırada qərarlaşır. Müxtəlif səpkili bədii mətləbləri, ifadə vasitələrinin zənginliyini, üslub palitrasının rəngarəngliyini ifadə edən, müxtəlif ovqat çalarlarını sərgiləyən prelüd janrı bir çox bəstəkarların yaradıcılığında çox maraqlı, özgün həllini tapmışdır. Məhz bu səbəbdən, fortepiano miniatürləri, o cümlədən prelüd janrı müasir ifaçılıq sənətində, daha dəqiq, pianoçuların özünütəşdiq və ifadə etməsində əhəmiyyətli rol sahibidir. Fortepiano prelüdləri bəstəkarların yaşadığı dövr, fərqli üslub təmayülləri, baxış bucağı, fərdi dəst xəttini əks etdirərək, romantik, neoklassisist, folklor, avanqard, minimalist, caz və s. kimi cərəyanları kiçik həcmli pyes çərçivəsində təlqin edir. Kiçik həcmli pyeslərin ifası pianoçuların qarşısına zəruri və məsuliyyətli ifa məqsədləri irəli sürür, təfsir görüşünün uyğun aspektlərini yaratması zərurətini doğurur. Prelüd janrının yığcamlığı ifaçını əsərin fərdi şərh konsepsiyasını aramasına sövq edir. Bu məqam təlim-tədris prosesində tələbənin yaradıcı axtarışlarını stimullaşdırma biləcək gərəkli amil kimi qiymətləndirilə bilər.

Prelüd janrının təfsirində ən mühüm məqam əsərin ovqat və xarakterinin, üslub cizgilərinin, bəstəkar məramı, obraz istiqamətlərinin, münasib tembr çalarlarının ifadə edilməsi və bu kimi digər yaradıcı məqsədlərin həyata keçirilməsi təxmin edilir.

Təfsir məqamlarını təhlil edəcəyimiz miniatür əsərlər qismində Əziz Əzizlinin 1973-cü ildə nəşr olunmuş 10 Prelüdünü nəzərdən keçirək. 10 Prelüd silsiləsi özündə rəngarəng təəssüratlar, xarakterlər, obraz-tematik məzmun dəyişkənliyini ehtiva etməklə yanaşı, bəstəkarın özünəxas musiqi dilinin melodik, ritmik, harmonik ünsürlərinə varmaq imkanını qazandırır. Silsiləyə daxil olmuş prelüdlər temp, ritm, kolorit, emosional səciyyəsinə görə də bir-birindən fərqlənir, lirik, qıvraq, təmkinli və sakit obrazları özündə ehtiva edir.

Prelüd №1 c moll, Andante espressivo tempindədir. Prelüd aramlı, təmkinli, müəyyən qədər səngin və xəyalpərəst xarakterdədir. Prelüdün maraqlı harmonik dili dolğun səslənməyə nail olunması sayəsində ifadəsini tapır. Yuxarı səsdə yer alan melodik xəttin aydın, səlis intonasiyası bas notlara dayaqqlanaraq ifa olunur. Prelüdün təfsirində ibarələrin düzgün ifa olunması musiqi fikrinin dürüst çatdırılmasına istiqamətlənmiş zəruri ifa məqsədlərindəndir. Miniatürün harmonik materialı şəffaf və rəvan səslənməli, frazalamanın, melodik keçirilişin tam qavranılması üçün melodiyanın ayrı çalınması məqsəddüəyğundur. Xanənin güclü payına düşən bas notlarının təkənverici əhəmiyyəti nəzərdən qaçırılmamalı, redaksiyada pedallama qeydləri olmadığı səbəbindən bu məqam ifaçı tərəfindən tənzimlənməli, bas notlarının uzunluqları diqqət mərkəzində saxlanılmalıdır. Prelüdün ifasında önəm verilə biləcək daha bir məqam, əlbəttə ki, düzgün səslənmə çalarlarının tapılmasıdır. Bunun üçün ifaçı ilk öncə bu səslənmənin daxili eşitmə qabiliyyəti ilə canlandırmağı bacarmalı, daha sonra onun alətdə ifasına nail olunmasına çalışmalıdır. Mövzunun birinci keçirilişinin mezzo forte dinamik səslənməsində çalınması, daha sonra poco a poco diminuendo və məntiqi piano səslənməsinə doğru hərəkətini şərtləndirmiş olur.

Prelüd №2 F dur tonallığında, Scherzozo tempində bəstələnmişdir. Prelüd şən, məzəli, qıvraq, şüx ovqat daşıyır. Prelüdün artikulyasiya məqamlarını tam mənimsəmək üçün ayrı əllərlə öyrənilməsi məqbuldur. Belə ki, sağ əldə keçid alan melodik xəttin son dərəcə dəqiq ifadə olunması üçün həm

ştrixlərə müfəssəl qaydada riayət olunmalı, həm də münasib aplikatura seçimi düşünülməlidir. Sol əldə yer alan yarım notların uzunluğu, staccato ifa olunan səkkizlik notların fonunda ahəngdar, səslənməlidir. Sağ və sol əldə qeyd olunmuş marcato işarəsi dinamik inkişafın tərkib hissəsi kimi prelüdün ümumi kontekstinə uyğun səslənməli, müvafiq dinamik nüansında, daha dəqiq, cresc.moltonun iddialı və müəyyən qədər sərt müşayiəti ilə F akkorduna doğru yüksəlməlidir. Prelüdün ən maraqlı cəhəti, rəngarəng çalar palitrasına malik olması, dinamik nüansların qəfil dəyişmələrinin yer alması ilə müşahidə olunur. Bu dinamik nüansların dəqiqliklə yerinə yetirilməsi, pianoçudan iti reaksiya, klaviatura-nın səslənməsinə lazımi səviyyədə sahiblənmək bacarığının labüdlüyünü tələb edir.

Prelüd №3 g moll tonallığında, Allegro con moto. Andante (Recitando) tempindən bəstələnmişdir. Temp qeydində prelüdün bir tərəfdən hərəkətli, digər tərəfdən tələsmədən ifa olunma göstərişi ilk baxışdan müəmma yaratsa da, bu əslində ifaçı şərhinin sıx çərçivədən çıxıb, daha yaradıcı təfsir sərgiləməsinə, daha geniş baxış bucağından seyr etməsinə imkan yaradır. Bu məqamda pianoçu bir tərəfdən sərbəst yanaşma nümayiş etdirir, digər tərəfdən isə yalnız özünəxas ölçü hissi ilə lazımi tempin axtarışında daxili intuisiyası, yaradıcı təxəyyülü, bədii zövq və üslub hissiyatına dayaqлана bilər. Bu prelüddə də bəstəkarın dəst xəttinə məxsus səciyyəvi intonasiyası dinlənilir. Miniatur əsər poetik, hətta müəyyən qədər melankolik əhvalda bəstələnib. Prelüdün təfsirində səs balansına nəzarət etmək, melodik xətt və müşayiətin lazımi tarazlığına nail olunmasına çalışmaq önəmlidir. Sol əlin müşayiət rolunu oynayan partiyasında xanənin güclü payına düşən çərək notların dolğun səslənməsinə çalışmaq lazımdır. Sağ əldə mövzu keçirisinin liqa qeydləri izlənməli, ümumi inkişaf xəttinin dinamikası qeyd olunmuş nüans tövsiyələrinə uyğun şərh olunmalıdır. Digər prelüdlər kimi bu nümunədə də səs ahəngi rəngarənglik baxımından çox zəngindir. Belə ki, dinamik nüansların pp və ff arasında fiqurasıyası aydın təzahürünü tapır. Prelüdün melodik inkişafı axıcı, həlim və fasiləsizdir. Prelüdün son xanələri morendo göstərişinə uyğun, pp dinamik çalarında, xəfif və zərif səslənmə ilə yekunlaşır.

Prelüd №4 E dur tonallığında, Allegretto con moto e un poco rubato tempində bəstələnmişdir. Prelüddə rubato qeydinə baxmayaraq, müəllif göstərişinin təhrif olunmamasına səy göstərmək lazımdır. Bu prelüddə yenidən təfsirin ibarə və frazalama yönü aktuallaşır. Prelüd nikbinlik, işıq, ümid saçan xarakterlə səciyyələnərək, maraqlı kompozisiya tapıntıları, müsbət ovqata kökləyən harmonik keçidləri ilə fərqlənir. Pianoçu birinci 5 xanədə yer alan melodiya keçirisinin xəttini məntiqi surətdə sıralamalı, hər bir səsin mənalandırılmasına cəhd etməlidir. Bu məqsədin gerçəkləşdirilməsi üçün məşq prosesində sağ və sol əllərin ayrı ayrılıqda ifa olunması faydalıdır. İbarə və musiqi fikrinin səlis, aydın çatdırılması üçün düzgün aplikatura seçimi də vacib şərtlərdəndir. Tersiya, akkord fakturası ilə müşayiət olunan melodiyanın yuxarı səslərinin daha qabarıq ifadəsinə çalışmaq lazımdır. Qeyd olunan mF, F dinamik nüansları əsərin ümumi məzmunundan, bədii-obraz kontekstindən qaynaqlanmalıdır. Prelüdün orta hissəsində yer alan Piu mosso temp göstərişi əsərin ümumi konstruksiyasına xələl gətirilmədən yerinə yetirilməli, melodik rəsmi, prelüdün xarakterini tamamlamalıdır. Prelüdün maraqlı cəhətlərindən biri də ondan ibarətdir ki, mövzu dinamik, registr dəyişkənliyinə uğrayaraq, müxtəlif rənglərdə, nüanslarda səslənir. Pianoçu bu miniatur pyesdə yaradıcı fantaziyasını nümayiş etdirəcək maraqlı yanaşma üsullarını sınaqdan keçirə bilər. Bu məsələdə, şübhəsiz ki, üslub və zövq çərçivəsini önəmsəmək məqsədəuyğundur. Mövzunun son keçirisi meno messo qeydinə nəzərən musiqi axınıni öncəki tempə qaytarır, mp dinamikasının tədricən ekspressiv creshendoya keçidi, 3 xanə daxilində təkrarlanan epizodun “donaraq” yekunlaşması və pianissimo akkordunda bitməsi ilə əvəzlənir. Bəstəkarın bədii məramının təhrifsiz çatdırılması üçün prelüdün daxili inkişaf dinamikası düşünülməli, harmonik boyalar, intonasiya səlisliyi isə öz növbəsində aydın “nitq” sayəsində çatdırılmalıdır.

Prelüd №5 a moll tonallığında, Andante cantabile tempində bəstələnmişdir. Prelüd homofon strukturu, cazibəli musiqi dili, lirik-poetik obraz məzmunu, şəffaf səs palitrası ilə səciyyələnilir. Prelüdün təfsir xüsusiyyətləri sırasında oxunma prinsipini, deklamasiyalı ifa tövrünü ön plana çəksək, yəqin ki, yanılmırıq. Melodiyanın səs sırası və ahəngində milli koloritin aydın sezişməsi, əsərin şərhinə müəyyən qədər bədahətlik, yaradıcı sərbəstlik qatılmasına izin verir. Prelüd ritmik baxımından yekrəng, harmonik çalarlar cəhətdən isə zəngin tərtibatlıdır. Prelüdün təfsirində melodiyanın daxili hərəkətinin nizamlanması, harmonik keçidlərin daxili eşitmə qabiliyyəti vasitəsilə dinlənilməsi, bas notlarının əhəmiyyətinin vurğulanması ümumi ifa konsepsiyasının uğurunu dəstəkləyə biləcək əhəmiyyətli məqamlardandır. Fakturanın akkordlar hesabına sıxlaşdığı xanələrdə melodiyanın inkişaf xətti itirilməməli, yuxarı səslərin daha qabarıq səslənməsinə nail olmaq lazımdır. Prelüdün ifasında frazalamanın mühümlüyü də nəzərdən

qaçırılmamalıdır. Not materialında sərəsər rastlanan allarg., ritenuto qeydləri melodiyanın təbii inkişaf xəttindən, zərafətli ədasından qaynaqlanmalı, həddindən artıq “göstərişli” təəssüratı oyatmamalıdır.

Prelüd № 6 G dur tonallığında, Veloce tempində bəstələnmişdir. Bu prelüd silsilənin fəal, hərəkətli, müəyyən qədər təlatümlü ovqata köklənmiş nömrələrindəndir. Sağ əldə ifa olunan qammavari, hərəkətli səkkizliklər ifaının qarşısına həm texniki, həm də bədii məramın həyata keçirilməsi üçün yaradıcı məqsədlər irəli sürür: pianoçu bir tərəfdən xırda barmaq texnikası üzərində işləyərək yarana biləcək texniki çətinlikləri tamamilə dəf etməli, digər tərəfdən isə mP dinamik nüansının münasib boyasına uyğun incə naxış, narın hörgü, şəbəkə təəssüratı yaratmağa çalışmalıdır. İfaçı müəllifin liqa qeydlərinə diqqətlə yanaşmalı, musiqi cümləsi, fikir bitkinliyi, artikulyasiya elementlərinin özəlliliklərini təfərrüatı ilə çatdırılmasına cəhd etməlidir. Prelüdün dinamik inkişafı, dinamik nüansların səslənmə həddi ifaının musiqi duyumu, yaradıcı intuisiyası, ölçü hissindən qaynaqlanmalıdır.

Prelüd №7 C dur, Andantino pastorale tempində bəstələnmişdir. Bəstəkar bu prelüddə də maraqlı harmonik keçidləri, sakit, aramlı, rahatlıq doğuran melodik xətti, təbiətin füsunkar gözəlliyini canlandıran bədii obrazı ilə ifaının təfsir görüşü üçün geniş imkanlar açır. Müəllif bu prelüddə də ənənəsinə sadıq qalaraq, ifaının koloristik imkanlarını sərgiləmək üçün mövzu keçirilişlərini fərqli rənglərə boyayır. İlk baxışdan sadə fakturaya sahib prelüdün qarşıya qoyduğu bədii mətləbi həyata keçirmək üçün pianoçu dinamik nüansların bütün çalarlarını mənimsəməli, səs üzərində məqsədyönlü iş aparmalıdır. Prelüdün daxili hərəkətini təmin etmək məqsədilə, not mətninin üfqi qavranılmasına diqqət yetirmək məqbuldur. Homofon quruluşa malik prelüdün ifasında melodiya və müşayiət tarazlığının gözlənilməsi, bas notların qaba toxunuş istisna olmaqla dərin çalğısına nail olunması məqsədəuyğundur.

Prelüd №8 h moll, Moderato e semplice tempində bəstələnmişdir. Prelüd həzin, məlahətli obraz libasıdır. Mövzunun ilk keçirisi 4 xanəni əhatələyən dialoqu xatırladır. İlk iki xanə sual, digər iki xanə isə cavab intonasiyasındadır. Pianoçu melodiyanın gedişatında sual və cavab intonasiyalarının düzgün çatdırılması üçün musiqi cümləsinin durğu işarələrinə diqqət yetirməlidir. Prelüdün ilk keçirisinin durğu işarələrini bu cür ifadə edə bilərik: 1-2 xanə – vergül, 3-4 xanə – sual, 5-6 xanə – vergül, 7-8 xanə – nöqtə. Prelüdün ibarələri musiqi məramının dinləyiciyə çatdırılmasında başlıca yer tutan təfsir məqamlarındandır. Prelüdün daxili inkişafı sol əlin yeknəsək ritmik şəkili sayəsində nizamlanır. Yəni, miniatürün əsas hərəkətverici “qüvvəsi” sol əlin ifasında canlanan səkkizliklərdir. Müəllif bu prelüddə də allarg. qeydləri ilə təfsirçini üsullu temp yönəlmələrinə çağırır. Prelüdün dinamik diapozonu mP və mF qeydləri arasında cərəyan edir.

Prelüd №9 e moll tonallığında, Sostenuto tempindədir. Müəllif bu prelüdün faktura mənzərəsini digərlərindən fərqləndirərək, sıx akkordların ağır “addımları” obrazında təqdim edir. Akkord təciliyyəsinin geniş və sərbəst səslənməsində xəfif duyulan qüssə etirafı sezilir. Akkordların bütöv, dolğun təəssürat yaratması üçün pianoçunun bilək nahiyyəsini müəyyən qədər gərgin saxlamağı məqsədəuyğundur. İlk iki xanədə ifa olunan akkordların dinamik şəkili mP, diminuendo və piano nüansları arasında dəyişir. Bu o deməkdir ki, xanə daxilində yer alan dörd akkordun hər biri zəifləməyə, səngiməyə doğru istiqamətlənməli, daha dəqiq, xanədaxili hər bir harmoniya ahəngi biri digərindən daha sakit, ahəstə səslənməlidir. Bu məqam təfsirçinin qarşısına obraz-məzmun aspektindən doğan ifa məqsədləri meydana çıxarır. Çünki, mp və piano arasında dinamik boya fərqi, çalar tonlarını hiss etdirmək, həqiqətən, bəlli səriştə və güclü duyum hissəsinin varlığını təlqin edir. Prelüdün orta hissəsində FF nüansının yaratdığı emosional yüksəliş, ekspressiv hisslər dalğası miniatürün sonuna doğru PP dinamikasında səslənən gizli, ülvə obrazla əvəzlənir. Prelüdün pedallamasında sol əldə yer alan oktavaların uzunluqları nəzərə alınmalıdır.

Prelüd №10 işıqlı G dur tonallığında, Scherzoso tempindədir. Silsilənin son prelüdü skersoya xas qıvraq, cəld tempdə, nikbin əhvalda bəstələnmişdir. İlk xanələrdə rast gəlinən sempre staccato qeydi, təfsirçinin artikulyasiya məqamını öncələməyinə işarələyir. Melodik xəttin, musiqi fikrinin düzgün çatdırılması üçün musiqi durğu işarələrinin yerləşdirilməsinə məxsusi diqqət ayırmaq lazımdır. Mövzunun birinci keçirisi (, , , ?), ikinci keçirisi isə (, , , .) kimi şərh oluna bilər. Temp sonluqda qeyd olunmuş Presto qeydinə nəzərən seçilməlidir. Belə ki, ilk xanələrdən prelüdün çox iti tempdə ifa olunması, son 7 xanənin Presto tempində çalğısını mümkünəşir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988, 286 с.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л.: Музыка, 1973, 144с.

3. Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики. Вып.2. Баку: Адильоглы, 2008, 152 с.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.:Музгиз 1961, 223 с.
5. Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку: Аз.Гос.Изд.,2006, 272 с.

Xülasə

Məqalə Ə.Əzizlinin fortepiano üçün prelüdlərinin interpretasiyasına həsr olunmuşdur. Müəllif təfsirin artikulyasiya, aqogika, ritm, frazalama, və s. kimi komponentlərini sözügedən prelüdlərin ifasında tətbiq yollarını araşdırır.

Açar sözlər: prelüd, interpretasiya, bədii səciyyələr, dinamika, yaradıcılıq.

ХАЛИЛОВА Айнур

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли,
доцент кафедры “Фортепиано, орган и клавесин”,
доктор философии по искусствоведению

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ А.АЗИЗЛИ

Резюме

Статья посвящена интерпретации фортепианных прелюдий А.Азизли. Автор анализирует способы применения основных компонентов интерпретации, таких как артикуляция, агогика, ритм, фразировка и т.д. в трактовке вышеуказанных прелюдий.

Ключевые слова: прелюдия, интерпретация, художественные особенности, динамика, творчество.

KHALILOVA Aynur

Baku Music Academy named after U. Hajibeyli
Associate Professor, Department of "Piano, Organ, and Harpsichord"
PhD in Art History

FEATURES OF INTERPRETATION OF A.AZIZ LI'S PRELUDES FOR PIANO

Summary

The article is devoted to the interpretation of A.Azizli's piano preludes. The author analyzes the ways of applying the main components of interpretation, such as articulation, agogics, rhythm, phrasing in the process of treating these preludes.

Key words: prelude, interpretation, art features, dynamics, creation.

ХАГВЕРДИЕВА НАРГИЗ

Гянджинский Государственный Университет
Кафедра “Музыкальных дисциплин”,
старший преподаватель

ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ИСКУСТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА

В эпоху стремительного развития информационных технологий для совершенствования учебного процесса образование активно использует новые технологии. Искусственный интеллект (далее ИИ) – это раздел компьютерной науки, который позволяет машинам имитировать человеческий интеллект. Хотя эти технологии не были специально разработаны для целей преподавания и обучения, необычные способности генеративного ИИ нашли применение в различных образовательных контекстах, таких как продвижение персонализированного и интерактивного обучения, разработка оценочных мероприятий и представление обратной связи учащимся.

Успешно внедряясь в сферу музыкального образования, современные интернет-технологии завоевывают всё большее признание, открывая новые возможности и оказывая значительную помощь в различных вопросах профессиональной деятельности как преподавателей, так и учащихся.

Обучение игре на фортепиано охватывает широкий спектр определенных навыков, включая технику исполнения, теорию, импровизацию и эмоциональное выражение. Традиционные методы преподавания эффективны, но часто не могут предоставить персонализированную поддержку, которую требуют различные учащиеся. Инструменты ИИ могут анализировать выступления учащегося в реальном времени, предлагая индивидуализированные пути обучения, которые соответствуют сильным и слабым сторонам каждого ученика. Этот персонализированный подход может значительно улучшить образовательный процесс обучения игре на фортепиано.

Распространение онлайн-обучения ускорилось из-за глобальных событий (Covid-19), побуждая педагогов искать инновационные способы поддержания вовлеченности учеников и их мотивации в виртуальных условиях. Экспериментальные данные показывают, что использование ИИ в процессе обучения помогает анализировать сам процесс обучения игре на фортепиано. В результате этого анализа повышается точность исполнения, улучшается взаимодействие учащихся с преподавателями, оптимизируется процесс выбора индивидуальной программы обучения. Учащиеся могут комментировать свои исполнения, получать автоматические исправления и рекомендации по улучшению техники игры.

Глубокие перемены в системе образования требуют от преподавателей знания инновационных педагогических технологий и освоения интерактивных форм и методов обучения. Автор статьи «Искусственный интеллект в педагогическом процессе: современный взгляд» Гусейнова Г.Ф. справедливо отмечает: *«Процессы внедрения искусственного интеллекта в образовательную сферу сдерживаются острой нехваткой квалифицированных кадров. Недостаток кадров в этой сфере ставит новые задачи по подготовке и переподготовке компетентных кадров системы образования, пересмотру и разработке более гибких учебных планов, отвечающих тенденциям цифровизации всех сфер жизни»* [2, с. 193].

Важно отметить, что и преподаватели, и учащиеся могут широко пользоваться ИИ и даже совершенствовать свои знания, используя его для расширения возможностей образовательного процесса (например, для включения виртуальных инструментов, оркестров, сочетания звуков и различных стилей, знакомства с произведениями и исполнительством). А для учащихся в классе фортепиано ИИ может помочь в поиске различных по сложности музыкальных произведений в конкретном жанре, также в рамках обучения, оказать помощь с собственным творчеством, и, вообще стать эффективным наставником-помощником.

Тема использования ИИ в обучении игре на фортепиано вызывает большой интерес у исследователей и находит широкое отражение в научной литературе. Исследователи в своих научных статьях описывают различные системы и платформы ИИ, направленные на повышения эффективности фортепианного обучения. Одной из распространенных систем ИИ является система Piano Maestro. Эта система содержит виртуальные записанные фортепианные исполнения с метками нот и аудиосигналами. В основе этой системы лежит алгоритм Multiple Signal Classifi (MSC), интегрированный с методами искусственного интеллекта. Разработанная система включает беспроводную сеть (WN) и модули обработки данных. Обучение игре на фортепиано, представляет собой сложную задачу, особенно для учащихся из удаленных регионов. Поэтому структура системы состоит из следующих компонентов:

- Алгоритм MSC – анализирует аудиосигналы, выявляет ноты и определяет ритм.
- Модуль искусственного интеллекта – оценивает исполнение и предлагает корректировки
- Облачная платформа – обеспечивает доступ к данным в реальном времени.
- База данных – хранит записи исполнений, эталонные ноты и комментарии преподавателя.

Примечательно, что в системе реализован механизм сравнения музыки с эталонной партитурой музыкальных произведений. При обнаружении ошибок программа автоматически предлагает исправления и обновляет базу данных. Преподаватели могут взаимодействовать с системой, анализируя ошибки и предоставляя учащимся нужные рекомендации [5, с. 5].

AI Piano Teacher – это инновационная функция в Study Blaze, которая использует передовой искусственный интеллект для превращения традиционного обучения игре на фортепиано в увлекательный и интерактивный процесс. Благодаря интеграции умного чат-репетитора эта функция позволяет пользователям получать обратную связь в режиме реального времени. По

мере того, как учащиеся исполняют произведения, ИИ анализирует их игру и оценивает ее, автоматически выявляя неточности ритма, различные технические проблемы. Автоматическая оценка своего исполнения позволяет учащемуся получать немедленную информацию о своем прогрессе. Это помогает учащимся понять свои сильные и слабые стороны, определить индивидуальный путь обучения, адаптировать его к индивидуальным потребностям. Динамическое сочетание интерактивных и традиционных методов не только улучшает процесс обучения, но и делает занятия на фортепиано увлекательными и эффективными.

NoteTrainer PRO – программа, помогающая начинающим пианистам сформировать и развить технику игры музыкальных произведений с листа. Для музыкантов предусмотрена возможность играть небольшие произведения и упражнения в формате MusicXML.

Программа Werktreue может использоваться для закрепления практических навыков игры классической музыки. В результате точного повторения представленных музыкальных произведений Программа Werktreue способствует эмоциональной игре на фортепиано. Функционал программы основан на развитии технических способностей учащихся, а также эмоциональной интерпретации музыкальных произведений.

Нужно отметить, что при помощи систем ИИ можно сочинять музыкальные произведения. Чтобы сочинять произведения соответствующие определенным жанрам, настроениям или даже звучанию определенных исполнителей алгоритмические мастера анализируют обширные музыкальные материалы, изучают закономерности и различные стили музыки. Например, ИИ Suno – это генеративная модель машинного обучения, с помощью которой можно создавать музыку, даже не владея нотной грамотой и игрой на музыкальных инструментах. Для любителей музыки и фортепианной игры эта нейросеть создает полноценные мелодии длительностью до 2 минут и, что очень важно, она знакома практически со всеми популярными жанрами музыки.

Созданные на основе ИИ системы AI Piano Teacher, NoteTrainer PRO, Pianino MAESTRO, Werktreue и многофункциональные платформы и приложения такие как Skoove Premium Piano Lessons, Simply Piano, Flowkey, Yousician, Piano Marvel являются широко используемыми приложениями, используемыми для обучения игре на фортепиано. Они доступны в любое время суток, подходят для всех возрастов и людей с разным уровнем музыкальных способностей. Но эти системы не предназначены для замены учителя музыки по фортепиано, они предназначены для его дополнения. Нужно воспринимать и пользоваться ИИ как помощником, который выполняет повторяющиеся задачи, такие как технические упражнения или отработка поступающих данных. Это в какой-то степени освобождает педагога от рутинных задач, чтобы он мог сосредоточиться на творческой, эмоциональной, выразительной стороне исполняемых произведений, помогая учащимся правильно их интерпретировать. В итоге, используемый в процессе обучения игре на фортепиано ИИ занимается технической основой процесса обучения, а педагог помогает оживить исполняемую музыку.

Важно отметить, что результаты различных исследований показали значительную взаимосвязь между использованием ИИ в музыкальном образовании и такими факторами, как мотивация, вовлеченность в процесс обучения и успеваемость. Было установлено, что позитивное восприятие ИИ способствует повышению мотивации учащихся за счет роста интереса к инновационным инструментам обучения. Замечено, что благодаря использованию интерактивных, образовательных методов обучения на основе ИИ усиливается активность учащихся в процесс обучения игре на фортепиано. Также ИИ может играть ключевую роль в улучшении образовательных результатов, делая процесс обучения на фортепиано более увлекательным и персонализированным, что в свою очередь повышает общую успеваемость учащихся и их креативность в музыкальном образовании.

Искусственный интеллект открывает новые возможности в обучении игре на фортепиано и становится важным элементом современного музыкального образования. Совмещая традиционные подходы с новыми технологиями, преподаватели могут сделать уроки более интересными и эффективными, а также помочь ученикам раскрыть свой музыкальный потенциал. Важно отметить, что ИИ помогает сделать музыкальное образование более доступным. Благодаря интернету, образовательным приложениям и онлайн – платформам на базе ИИ, люди из разных уголков мира неза-

висимо от финансового положения и места проживания могут учиться музыке и получать качественные уроки игры на фортепиано. Это особенно важно для тех, кто живет в отдаленных районах, где нет возможности посещать обычные занятия по музыке. Тем не менее, важно помнить, что технологии должны помогать обучению, а не заменять собой живое общение между учителем и учеником. Искусственный интеллект не может полностью восполнить ту творческую и эмоциональную связь, которая формируется в процессе живого взаимодействия. Поэтому важно использовать его разумно – как дополнение, а не как замену традиционному обучению.

Проникновение искусственного интеллекта во все сферы человеческой жизни является результатом стремительно идущего научно-технического прогресса. Нужно отметить, что при правильном подходе искусственный интеллект может быть эффективным инструментом в обучении игре на фортепиано, но для достижения полноценного музыкального развития учащихся, роль педагога остаётся неизменной. Автор статьи «Применение искусственного интеллекта в обучении игре на инструменте» Самсонкова Т.В. отмечает: *«Хотя ИИ может предоставить мощные инструменты для музыкальных преподавателей, крайне важно найти баланс между технологиями и живыми взаимодействиями, чтобы обеспечить сохранение критического мышления и эмоционального выражения в музыкальном развитии учащихся»* [3, с. 58].

Нельзя забывать о воспитательном потенциале музыкального образования, значении личностного взаимодействия, эмоциональной связи между учителем и учеником, объединении и общении с другими творческими людьми, поскольку, теряя все это, будущий музыкант упускает много перспективных возможностей, которые не могут быть компенсированы искусственным интеллектom.

В будущем слияние искусственного интеллекта и традиционных методов обучения станет неотъемлемой частью развития музыкального образования, способствуя улучшению качества и расширению возможностей для учащихся в фортепианных классах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева Л.Л., Михайлова А.А., Командышко Е.Ф. Искусственный интеллект и музыкальное образование. Вестник, МГКУИ, 2024, 4 (120), июль-август, с. 112-120.
2. Гусейнова Г.Ф. Искусственный интеллект в педагогическом процессе: современный взгляд. Санкт-Петербург, 2022, Педагогический журнал, Том 12, выпуск 1А, с.190-195. DOI: 10.34670/AR.2022.15.34.021. pureportal.spbu.ru
3. Самсонкова Т.В. Применение искусственного интеллекта в обучении игре на инструменте // Музыка и искусство. 2018, № 3.с. 60-64.
4. Смирнов В.А., Лищик Е.И. Развитие музыкальных способностей с помощью искусственного интеллекта // Музыкальное искусство и эстетическое воспитание.2021, № 2, с. 56-61.

На английском языке:

5. Xiaomei Xue, ZhengHui Jia The Piano-Assisted Teaching System based on an Artificial Intelligent Wireless Network. Wireless Communication and mobile Computing, 2022, p. 1-9. DOI: 10.1155/2022/5287172/

Сайтография:

1. GoogleScholar. URL:<https://www.scholar.google.com>
2. ResearchGate. URL:<https://www.researchgate.net>

Резюме

В статье рассматривается влияние искусственного интеллекта (ИИ) на музыкальное образование, в частности на процесс обучения игре на фортепиано. Анализируются возможности и ограничения использования технологий на основе ИИ, а также их эффективность в образовательной практике. Особое внимание уделяется обзору существующих ИИ-систем и платформ, которые могут быть полезны как преподавателям, так и студентам. Полученные результаты позволяют глубже понять роль искусственного интеллекта в музыкальной педагогике и оценить перспективы его дальнейшего развития в данной сфере.

Ключевые слова: Искусственный интеллект, образовательные технологии, музыкальное образование, фортепианная педагогика, обучение

SÜNİ İNTELLEKTDƏN İSTİFADƏ ETMƏKLƏ FORTEPIANO İFASININ ÖYRƏNİLMƏSİ

Xülasə

Məqalədə süni intellektin (Sİ) musiqi təhsilinə, xüsusilə fortepiano ifaçılığının öyrənilmə prosesinə təsiri araşdırılır. Süni intellekt əsaslı texnologiyaların imkanları və məhdudiyyətləri, həmçinin onların təhsil praktikasında effektivliyi təhlil edilir. Xüsusi diqqət mövcud süni intellekt sistemlərinə və platformalarına yönəldilir ki, bunlar həm müəllimlər, həm də tələbələr üçün faydalı ola bilər. Əldə edilən nəticələr musiqi pedaqogikasında süni intellektin rolunu daha dərinlən anlamağa və bu sahədə onun gələcək inkişaf perspektivlərini qiymətləndirməyə imkan verir.

Açar sözlər: Süni intellekt, təhsil texnologiyaları, musiqi təhsili, fortepiano pedaqogikası, öyrənmə

HAGVERDIYEVA Nargiz
Ganja State University
Senior Lecturer, Department of Musical Disciplines

TEACHING PIANO PERFORMANCE USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Summary

This article explores the impact of artificial intelligence (AI) on music education, with a particular focus on piano instruction. It examines the opportunities and limitations of AI-based technologies, as well as their effectiveness in educational practice. Special attention is given to an overview of existing AI systems and platforms that can be beneficial for both educators and learners. The findings provide a deeper understanding of AI's role in music pedagogy and assess its potential for further development in this field.

Keywords: Artificial intelligence, educational technology, music education, piano pedagogy, learners.

İBRAHİMOVA SEVİNC
*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı,
Xırdalan şəhəri 11-illik Musiqi Məktəbinin nəzəriyyə müəllimi*

DAHİ ÜZEYİR HACIBƏYLİ İRSİNİN AZƏRBAYCAN VOKAL SƏNƏTİNİN İNKİŞAFINDA ROLU

Həyatın inkişafı zamanın hökmü və dövrün tələbi ilə cərəyan etsə də, zaman kontekstini qıraraq bəşəriyyətə bəxş etdiyi irsi, səmərəli əməlləri və nəəliyyətləri ilə yaddaşlarda yaşayan, cəmiyyəti öz arxası ilə aparıb yüksəldən, fundamental bir məktəb və sistem qurub yaradıcılığı ilə gələcək yüksəlişli inkişaf üçün də planlı istiqamətlər göstərən şəxsiyyətlər əbədləşərək adını tarixə yazmağı bacarır. Üzeyir Hacıbəyli- məhz belə adlardır.

Dahiləşən şəxsiyyətlərin zamanın nəbzini tutaraq, fəaliyyətində əks etdirib məhsuldar bəhrəli təməl qoyması, məktəb yaratması, davamçılar yetişdirməsi labüd tarixi prosesdir. Bəşəri irsi bu gün də aktual olan Üzeyir Hacıbəyli məhz yaşadığı zamanı yaradıcılığında əks etdirərək tarixçilər, musiqişünas alimlər üçün böyük və qiymətli mənbələr qoymuş, dövrünün tələbini və tərəqqisini nəəliyyətlərində əks etdirmiş maarifpərvər kimi çoxşaxəli fəaliyyəti ilə zamanın “sükanını” ustalıqla idarə edərək onun hərəkət trayektoriyasına sürət gətirmişdir.

Şərqdən təməl götürüb, Qərbi Avropa və Rusiyada böyük dövrü əhatə etmiş musiqi janrlarının intibah və inkişafı, çox maraqlıdır ki, Azərbaycanda, xalqımızın böyük istedadı malik yaradıcı qüvvəsinin üzə çıxarılması və zəngin, dərin köklü xalq yaradıcılığı mənbələrinin düzgün, planlı araşdırılıb işlənməsi, tətbiqi, professional yanaşılması nəticəsində bir əsrlik zaman müddətində uğurla həyata keçirildi. Avropanın mədəni mərkəzlərindən biri olan İtaliyada, C.Verdi opera sənətinə verdiyi məhsuldar töfəvlərlə yanaşı, böyük bir ifaçı ordusunun və ifaçılıq məktəblərinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Tarixi fakt olan bu mədəni inqilab Rusiyada M.Qlinkanın adı ilə bağlıdırsa, Azərbaycanda- dünya musiqi mədəniyyətinin nəəliyyətlərini xalq musiqisi ənənələrimizlə bacarıqla uzlaşdıraraq, yaratdığı yeni musiqi janrları, təməlli və planlaşdırılmış bəstəkarlıq məktəbi, opera və operettalarının tələbindən yetişən zəngin və çoxşaxəli

səhnə ifaçıları pleyadası ilə zaman aspektini aşan dahi Üzeyir bəy Hacıbəylinin fədakarlığı ilə bağlıdır. Üzeyir bəyin qısa bir zamanda istiqamətləndirdiyi bütün musiqi ixtisasları sahəsində sürətli professional kadrlar yetişdirilməsi hərəkəti böyük uğurla həyata keçirilərək, XX əsr mədəniyyət tarixi xəzinəsinə zəngin və qiymətli incilər bəxş edildi. Bəstəkarlıq, instrumental və vokal ifaçılığı, xor və musiqişünaslıq məktəbləri ayrı-ayrılıqda öz cığırını taparaq, məcralanıb parlaq yüksəlişə doğru yol aldı.

Bu sahələr arasında vokal məktəbinin inkişafı özünə məxsusluğu ilə seçilir. Xalq musiqisi ifaçılığı – xanəndəlik və aşiq sənətindən mənbələnən, daha sonra 1908-ci ildən etibarən muğam operaları-mızla təzahür edib, klassik operalarımızda püxtələşib professionallaşan vokal ifaçılıq məktəbinin inkişafında dəvət olunmuş xarici müəllim və ifaçıların da rolu danılmazdır. Amma bu xidmətdə ilk öncə dahi Üzeyir Hacıbəylinin məqsədli mövqeyi və müstəsna xidməti qeyd edilməlidir. Bu əsərlər bu gün də ilhamlandıraraq yeni nəsillər ifaçılar yetişdirməyə çulğalayır.

Üzeyir bəyin ilk və dünya mədəniyyəti müstəvisində özünəməxsusluğuyla seçilərək musiqi incəsənəti tarixinə yeni janr kimi daxil etdiyi və bu günədək də maraqla qarşılanan “Leyli və Məcnun” muğam-operası (1908), bu janrda daha beş səhnə əsəri- “Şeyx Sənan” (1909), “Rüstəm və Zöhrab” (1910), “Şah Abbas və Xurşud banu” (1911), “Əsli və Kərəm” (1912), “Harun və Leyla” (1915), daha sonra klassik opera janrında ən kamil əsəri sayılan “Koroğlu” operası (1936), yarımçıq qalmış son əsərindən Firuzənin ariyası, “Ər və arvad” (1909), “O olmasın, bu olsun” (1910), “Arşın mal alan” (1913) operettaları maraqlı kompozisiyaları ilə yanaşı, cəlbədicə, yadda qalan, xəlqiliyi ilə seçilən musiqi və melodiyları ilə xalqın içindən neçə-neçə istedadların yetişib, püxtələşməsinə, professional sənətkarlar kimi formalaşmasına bir “çağırış”, təkan olmuşdur.

1921-ci ildə Üzeyir bəyin təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə yaradılmış Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının təsis edilmiş 9 kafedrasından biri olan “Oxuma” kafedrası sonradan “Solo oxuma və opera hazırlığı” kafedrası kimi təkmilləşərək fəaliyyət göstərmiş, mütəşəkkil inkişaf yolu keçərək, bir çox vokal kadrların yetişdirilməsində, onların peşəkar səhnəyə addımlamasında gərgin iş görmüşdür. “Kafedranın ilk pedaqoqları N.İ.Speranski, F.Polyayev, K.A.Kolotova, K.Z.Knijnikov və s. pedaqoqlar Moskva və Peterburq konservatoriyasından dəvət olunur. Onların tədris üsulları geniş və sərbəst səslənmə, təbii və səmimi ifa tərziləri ilə seçilən rus oxuma məktəbinin ənənələrinə dayaqlanırdı.”- Azərbaycan vokal məktəbinin inkişaf tarixini sənətsünaslıq namizədi Könül xanım Nəsirovanın arxiv materiallarına əsaslanan çox dəyərli araşdırmaları yer almış 2020-ci il buraxılışlı “Azərbaycan Vokal İncəsənəti Ustaları” kitabında oxuyub mənbələr əldə etmək mümkündür. [3,74] Kafedranın ilk məzunu olan görkəmli müğənni, SSRİ xalq artisti Bülbül özü, daim vokal ifaçılığının inkişafında və professional vokal kadrların hazırlanması ilə əlaqədar axtarışlar və yeni təkliflər ilə çıxışlar edir.” 1937-1939-cu illərdə Bülbül, Ümumittifaq konferensiyalarda “Azərbaycan oxuma məktəbi” mövzusunda fundamental məruzə ilə çıxış edərək, xanəndə və aşiq ifasının xüsusiyyətlərini hər tərəfli təhlil etmiş, tədris üsullarını, vokal məktəbinin əsasları və inkişaf mərhələlərini, avropa vokalinin Azərbaycan oxuma tərzinə müdaxiləsi prinsiplərini, əldə edilmiş nəəliyyətlərin qorunub saxlanma yollarını açmışdır... Eyni zamanda, səsin fiziologiyası, registr, akustika problemlərini, Azərbaycan dilinin fonetik xüsusiyyətlərini, uşaq səslərinin inkişafı məsələləri ilə bağlı qiymətli fikirlərini yürütmüşdür.” [3,67.]

Hələ ilk addımlarda ifaçılarımızın, zamanın tələbi ilə, dəvət olunmuş tanınmış sənətkarlardan müşahidə ilə dərs alması, yeni dünyəvi üslub və texnikanı mənimsəməsi məqsədi ilə qabaqcıl dünya məktəblərinə planlı göndərilməsi də kadrların professionallaşmasına müsbət zəmin yaradır. Tamaşaçıları ifaları ilə ovsunlayan, adları afişalarda yer alan H.Sarabiski, Ə.Ağdamski, S.Hacıyeva, H.Rzayeva, X.Qacar, M.Məmmədov (Bülbül), Ş.Məmmədova, H.Hacıbababəyov adları ilə yanaşı, hər yeni yaranan opera əsəri ilə daha yeni-yeni vokal ifaçılarının adları diqqəti çəkir. Beləliklə, Azərbaycan professional musiqisinin Ü.Hacıbəyli adı ilə başlayan opera janrındakı inqilabi inkişafı, daha sonra silahdaşı Müslüm Maqomayevin də bu sahədəki gərgin, əzmlili, dostcasına fədakarlığı, yaratdığı “Şah İsmayıl” (1916) muğam operası, “Nərgiz” (1935) klassik operası ilə səciyyələnən amallı yüksəliş xəttinin xalq tərəfindən isti və tələbkərliliklə qəbul edilib alqışlanması səhnəyə yeni simalar, istedadlar gətirməsi ilə nəticələnir.

Bəli, Könül xanım XX əsrin 30-cu illərini Azərbaycan opera incəsənəti tarixinin “Qızıl dövrü” adlandırıldığını qeyd edir... “Milli klassik operanın yaranması yolundakı axtarışlar avropa üslublu vokal incəsənətinin inkişafı ilə paralel gedirdi... 1932-ci ildə İtaliyadan ezamiyyədən qayıdan Bülbül, “Səsin diafraqma vasitəsi ilə yaranması yolları, onun Azərbaycan oxuma sənətində istifadəsi və ifaçılıq

mədəniyyəti” məruzəsi və böyük repertuarlı solo konserti ilə, Azərbaycan milli vokal incəsənətinin yeni üslubunun nəzəri əsaslarını açıqlayaraq, onun gələcək inkişaf yollarını göstərdi.” [3,64-65]

İncəsənətin parlaq təcəssümü heç zaman məhv olmur, izsiz ötmür. O, gələcək nəslin payına düşən ənənələrdə yaşayır. Azərbaycan vokal məktəbinin layiqli nümayəndəsi, vaxtı ilə, zamanın tələbi və Üzeyir bəyin rəğbətilə opera teatrında işə başlayıb, elə burada da kamillik zirvəsində yüksələn, artistlik qabiliyyətinin fərdliliyi və özünə məxsusluğu ilə seçilən, Aslan şah, Həsən xan rollarının mahir ifaçısı, bariton səsli A.Bünyatzadənin də yeni nəsil müğənnilərin yetişdirilməsində müstəsna xidmətləri olmuşdur. “Ağababa sənətinin, Ağababa ənənələrinin davamçısı olmuş, XX əsrin 60-90-cı illərində Azərbaycan opera teatrında yetişib püxtələşən bariton səsli Əli Haqverdiyev, müəlliminin layiqli tələbəsi kimi, hər bir məsləhətlərini yerinə yetirməyə, öz üzərində işləməyə çalışaraq, daim A.Bünyadzadəni müəllimləri sırasında xatırlamışdır. Sevindirici haldır ki, son vaxtlar teatrımıza istedadlı gənclər gəlir. Biz onlara inanırıq, etimad göstərib, əsas rolları tapşırıq. Müəyyən kəsirlərə, bəd-rəmələrə baxmayaraq, həmin gənclər etimadı doğruldur, sənətdə uğurlu addımlar atırlar.” – deyər, A.Bünyadzadə sonra onlar arasında Ə.Haqverdiyevin daha çox diqqəti cəlb etməsini, gur və aydın səsi ilə yaratdığı yeni obrazın həm müsbət, həm də çatışmayan cəhətlərini, qüsurlarını da müəllim kimi qeyd edib gənc müğənnini öz üzərində daha gərgin işləməyə çağırır.” [1]

Sənət yolu seçimini ailəsinin “yaradıcı mirası” olan rəssamlıqla başlayan Əli Haqverdiyevin qeyri-adi istedadını, duyğulu və səmimi ifa tərzini, güclü səs tembrini ilk olaraq təsadüfən tədbirlərin birində musiqi texnikumunun direktoru, bəstəkar Məhəmməd Əhmədovun eşidib aşkar etməsi, onun Rəssamlıq Texnikumunda təhsil almasına baxmayaraq, imtahansız, 1958-ci ildən paralel olaraq Musiqi Texnikumunun vokal sinfinə də qəbul olunub təhsilinə şərait yaradılması, yüksək qiymətləndirdiyi vokal müəllimi A.Milovanovun peşəkarlığı sayəsində vokal oxuma texnikasının əsasları ilə yanaşı, qısa zamanda obraza yanaşma və aktyorluq vərdislərinə yiyələnməsi, 1961-ci ildən Ü.Hacıbəyli ad. Musiqi Konservatoriyasının vokal fakültəsinə qəbul olaraq, imtahanı qəbul edən Bülbülün gənc ifaçıda “güclü opera səsini” müşahidəsiylə sezilən qayğıkeş münasibəti, təcrübəli müəllimlərdən – SSSR xalq artisti Şövkət Məmmədova, daha sonra Q.A.Tartakovdan aldığı mükəmməl təhsili, müəllimlərinin onda gələcək sənətinə maraq oyadaraq, bütün həyatını sevgiyə və sistemli şəkildə gərgin zəhmətə bağlama təşviqi, bir il sonra Maestro Niyazinin dinləyişi və xeyir-duasıyla opera teatrına işə dəvət olunması gənc Əli Haqverdiyevin professional səhnədə yaradıcılıq fəaliyyətinin məhz Ü.Hacıbəylinin füsunkar “Arşın mal alan” operettasında Soltan bəy rolunda debütü ilə başlamasıyla nəticələnir..

Özünün fəal, fədakar axtarırları, səmərəli, yorulmadan tələbkər işləmə həvəsi, arzularına can atma marağı da qısa bir zamanda müstəqil sənətkar kimi kamilləşməsinə imkan yaradır.

Təhsil illərinin dərslərində konsertmeyster kimi Əli Haqverdiyevin inkişafını izləyən pianoçu Yelena Perevertaylonun xatirələrindən: “Q.A.Tartakov, bir vaxtlar dünya şöhrətli vokal ifaçısı F.Şalyapinlə birgə ən mötəbər opera səhnələrində çıxışlar etmiş, tanınmış rus müğənnisi və rejissoru, İmperator Teatrının direktoru olmuş İ.V.Tartakovun oğlu idi və bu səbəbdən də onun böyük təcrübəsi danılmaz idi. Tartakovun sinfində təhsil almağa başlayan gənc Əlinin rus musiqisinə diqqət və sevgi ilə yanaşması ilk andan hiss olunurdu. Bəlkə də, bu onun güclü bas diapazonlu səsi ilə bağlı idi ki, eynilə yüksək bas diapazonlu F.Şalyapin yaradıcılığını uca tutur, daha çox onu dinləyirdi. Ya da müəllimi Tartakovun rus musiqisini dərin bilməsi və bu sevgini Əliyə ötürməsi ilə bağlı idi bu səbəb. Hər halda rus musiqisini çox gözəl tələffüz və hissiyatla ifa edirdi.”

“Peterburq konservatoriyasında məşhur İtalyan müəllim Kamillo Everardidən dərslər almış ata-İ.V.Tartakovdan öyrənən oğlu Q.A.Tartakov bir çox vacib vokal qanun-qaydalarını, səsə işləmə, səsini yaranması, səsə yumşaq düşmə və aparılması texnikalarının sirlərinə kamil yiyələnmiş və bunları Əliyə mükəmməl ötürmüşdür. Əli isə müəlliminin biliyini özünə hopdurmuş və sahiblənmişdir. Tartakov ən müxtəlif ifa üslublarını, müxtəlif ölkə və dövrlərin obrazlarının interpretasiyasını ona dəqiqliklə göstərmişdir. Elə bu səbəbdən də Əlinin musiqiyə maraq dairəsi hüdudsuz idi. Vokal incəsənəti və mədəniyyətinin beşiyi sayılan-İtalya musiqisi onun əsas mənəvi qidasına çevrilmişdir.” [2,3] Buradan görünür ki, İtaliya vokal məktəbi tələbləri ilə qiyabi də olsa, müəllimi vasitəsilə tanış olması Əli Haqverdiyevin peşəkar formalaşmasından yan keçməmişdir.

“Əli konsertmeyster köməyinə ehtiyacı olmayan çox az sayda müğənnilər sırasına daxil idi. O, müstəqil olaraq bütün ansamblı öyrənə bilirdi. Kənar səs ona müdaxilə edə bilməzdi. Bu da onun özü-

nə tələbkar yanaşması və çalışqan zəhmətindən, öz üzərində gərgin işləməsindən xəbər verirdi. O fortepiano, orkestr və eləcə də digər səsləri həssaslıqla eşidir, duyur və səsində heç bir xələl yaratmadan, ansablda öz mövqeyini möhkəm tuta bilirdi. Mən, heç zaman onun səsinin qırılmasını, tonal dəyişməsinə və ya çirkli, qeyri səslərin ifasını eşidib müşahidə etməmişəm. Onun səsi sanki ustalıqla köklənmiş bir musiqi aləti idi. Onun çox mükəmməl, həssas, harmonik eşitmə qabiliyyəti var idi. Bir eşitmə ilə notsuz, düzgün intonasiya və harmoniyalarla özünü fortepianoda müşayət edə bilirdi. Əlbəttə ki, bu onun professionallığından irəli gəlirdi.” – bu fikirlər uzun müddət Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji fəaliyyət göstərmiş, pianoçu, pedaqoq Yelena Perevertaylonun xatirələrindəndir. [2,3]

Konservatoriya təhsilindən sonra, Leningrad (indiki Sankt Peterburq) Opera teatrında təkmilləşmə keçərək P.Çaykovskinin operalarında, R.Vaqnerin “Tristan və İzolda” operasında hökmdar Maksın uğurlu ifası ilə diqqət qazanıb, orada qalıb çalışmaq təklifi alsa da, Əli vətənə qayıtmaq üstün tutub sevimli və doğma opera teatrımızda zəhmətsevərliyi və fədakarlığı ilə bir-birindən fərqli, rəngarəng obrazlar çəşidi. Ş.Qununun “Faust”-unda Mefistofel, C.Verдинin “Riqoletto”-sunda Riqoletto, “Otello”-da Yaqo, C.Puççininin “Toska”-da Skarpiya, A.Borodin “Knyaz İqor”-da Qalitski obrazları ilə yanaşı Azərbaycan bəstəkarlarının da operalarında sevilən və seçilən obrazlar yaradır. Yaratdığı hər obraza məsuliyyət və xüsusi tələbkarlıqla yanaşaraq, obrazı araşdırıb öncədən təfəkküründə təsvirini yaradıb, rəssamlıq qabiliyyətindən irəli gələn fəvqəladə bacarığı ilə qəhrəmanının qrafik rəsmlərini də çəkərək, tamlıqla obraza girmək amplitudasına nail olurdu.

Opera teatrında tez bir zamanda kollektivin, xüsusən də baş rejissor Şəmsi Bədəlbəylinin etibarını qazanan Əli, bütün yaradıcılığını buraya bağlayır. Repertuarı Azərbaycan, Rus və Avropa operalarından aparıcı və epizodik rollarla genişlənir. Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasında Nofəl, “Koroğlu”-da Həsən xan, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl”-da Aslan şah ... obrazlarını tamaşaçılar sevrək izləmişdir.” [4]

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

O, qəhrəmanının obrazını bütün varlığı ilə yaşayıb tamaşaçısına çatdırmağa çalışırdı. Bu baxımdan Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasında Aslan şah obrazından sonra daha bir sevimli rolu Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında müəllimi hesab etdiyi Ağababa Bünyadzadənin ifasında dönə-dönə izlədiyi, hətta qrafik şəklini belə işlədiyi Həsən xan obrazıdır. Əli Haqverdiyev Aslan şahda obrazın faciəsini dramatik bariton səsinin axarlı, süzgün ifadəsi ilə nə qədər şəhanə yaradırdısa, qəddar və özündən razı Həsən xanın reçitativlər, daha çevik deklamasiyon ritmik intonasiyalı partiyalarını səsinin gücü və vurğuları ilə düzgün nizamlayaraq məharətlə yaratmağa çalışmışdır. Hər iki obrazın emosional cizgiləri və maneralarını həm səsinin ifadə vasitələri və texnikasından yerində istifadə, həm də aktyorluq imkanlarının qrim, mimika, jest, təsvirli hərəkətlər deklomasiyası çərçivəsində tamlandıra bilmişdir. Üzeyir bəyin “Leyli və Məcnun” operasında yaratdığı qəhrəman Nofəl obrazında isə daha fərqli mərdlik təcəssüm etdirəcək vurğularla partiyasının təqdimatına yanaşır. Elə Əli Haqverdiyevin bu obraza məharətli yanaşmasını sezən “Üzeyir ömrü” bədii-sənədli filminin ssenari müəllifi və rejissoru Anar, onu öz filmində həmin opera “Leyli və Məcnun”-un məşq səhnəsi kadrlarında epizodik də olsa, bariton səsləli ifaçı Hənəfi Terequlovun rolunda Nofəlin çıxışı ilə təqdim edir.

“Azərbaycan vokal incəsənəti ustadları” kitabında Azərbaycanın Əməkdar artisti Əli Həqverdiyevi bir çox qüdrətli istedadların adları ilə sərgilənən azərbaycan vokal məktəbinin tarixində fəvqəladəliyi ilə seçilib özünəməxsus yer tutan nümayəndəsi kimi xarakterizəyə başlayan musiqişünas alim Könül Nəsirova sənətkarı “səs və rənglərin hakimi” başlığı ilə təqdim edir.” Müğənnini onun vokal manerasından tanımaq kimi qeyri-adi keyfiyyət var. Və məsələ təkcə avaz və səs tembrinin keyfiyyətində deyil, şəxsiyyət təkmilinin fəvqəladəliyi, bənzərsiz yaradıcılıq dəsti-xəttindədir” [3,473].

Bəzən istedad çoxşaxəli olur. Əli Həqverdiyevin timsalında genetik olaraq, incəsənətin rəssamlıq, musiqi, aktyorluq sahələrinin hər birinin formalaşması, özünü tapıb göstərməsi və eyni zamanda bu bacarıq və keyfiyyətləri ustalıqla fəaliyyətində uzlaşdıraraq birləşdirməsi onu digər sənətkarlardan hər zaman fərqləndirmişdir.

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

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. “Bakı” qəzeti, Həsən xanın yeni ifaçısı, 31.05.1975
2. İbrahimova S. “Kamil sənətkar heç zaman ölməz!” “Musiqi Dünyası” 3/76 2018
3. Насирова К. “Мастера вокального искусства Азербайджана” I том Баку-2020
4. Кафарова З. Али Ахвердиев Баку 2003

Xülasə

Dahi Üzeyir Hacıbəylinin irsi dünya musiqi mədəniyyəti kontekstində özünə məxsus yer tutaraq ifaçılıq sənətlərinin, xüsusən də Azərbaycan vokal ifaçılığı sənətinin perspektivli inkişafına təsirindən yan keçməmişdir. Dahi Ü.Hacıbəylinin operalarının tələbindən doğan vokal ifaçıları ehtiyacı və problemi, zamanında böyük bəstəkarın planlı və səmərəli zəhməti hesabına qısa bir vaxtda öz həllini taparaq, xalq tərəfindən sevilən və tanınmış vokal ifaçıları pleyadasının və vokal məktəbinin formalaşmasına gətirib çıxartmışdır. Bu məktəbin görkəmli nümayəndələrindən olan Ş.Məmmədova, Bülbül, A.Bünyadzadə Ü.Hacıbəyov ənənələrini davam etdirərək tələbkarlıqla yeni nəsil sənətkarların yetişməsində gərgin və səylə mübarizə aparmışlar. Bu məktəbin layiqli nümayəndəsi güclü, dramatik bas-bariton səsli Əli Həqverdiyevin bədii yaradıcılığında sinestiziyanın təzahür formaları araşdırılma obyektini kimi təqdim olunur.

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

ИБРАГИМОВА Севиндж

диссертант Бакинской Музыкальной Академии им. У. Гаджибейли,
преподаватель теоретических дисциплин 11-летней музыкальной школы Хырдалана

РОЛЬ НАСЛЕДИЯ ВЕЛИКОГО УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В РАЗВИТИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Резюме

Наследие великого Узеира Гаджибейли занимает особое место в контексте мировой музыкальной культуры, оказывая значительное влияние на развитие исполнительских искусств, особенно азербайджанского вокального искусства. Потребность в вокальных исполнителях и связанные с этим проблемы, возникшие в результате требований опер У. Гаджибейли, были эффективно решены за короткий срок благодаря стратегическим и плодотворным усилиям композитора. Это привело к формированию поколения известных и любимых вокалистов, а также созданию вокальной школы. Выдающиеся представители этой школы, такие как Ш. Мамедова, Бюльбюль и А. Бюнядзаде, продолжили традиции У. Гаджибейли и сыграли важную роль в подготовке новых поколений артистов. Достоинный представитель этой школы, Али Гахвердиев, обладавший мощным драматическим бас-баритоном, рассматривается как объект исследования в контексте проявления синестезии в его художественном творчестве.

Ключевые слова: композитор, наследие, вокал, исполнительство, бас-баритон, артист, синестезия.

THE ROLE OF THE LEGACY OF THE GREAT UZEYİR HAJIBAYLI IN THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJANI VOCAL ART**Summary**

The legacy of the great Uzeyir Hajibayli holds a unique place in the context of world musical culture, significantly influencing the development of performance arts, particularly Azerbaijani vocal performance. The need for and challenges related to vocal performers, arising from the demands of U.Hajibayli's operas, were efficiently resolved in a short period thanks to the composer's strategic and effective efforts. This led to the formation of a generation of renowned and beloved vocalists as well as the establishment of a vocal school. Outstanding representatives of this school, such as Sh. Mammadova, Bulbul, and A.Bunyadzade, continued U.Hajibayli's traditions and played a crucial role in the training of new generations of artists. A distinguished member of this school, Ali Hagverdiyev, who possessed a powerful dramatic bass-baritone voice, is studied as an object of research in terms of the manifestation forms of synesthesia in his artistic creativity.

Keywords: composer, legacy, vocal, performance, bass-baritone, artist, synesthesia.

İSAYEV ZEYNAL

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının böyük elmi işçisi*

İSAYEVA SEVDA

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının kiçik elmi işçisi*

AZƏRBAYCAN TARININ 1 – Cİ QOŞA SİMİN, XII PƏRDƏSİNİN – (Əsas tezlik $g^1 = 392$ HS), ÜST VƏ ALT MİZRAB HALINDA PARAMETRLƏRİNİN AKUSTİK TƏDQIQI

Hər bir xalqın özünə məxsus milli musiqisi olduğu kimi, bu musiqi nümunələrini ifa etməyə milli musiqi çalğı alətləri də mövcuddur. Şərq xalqlarının hər birinin özünə məxsus musiqi janrları mövcuddur və onlar da tədqiqat obyektinə kimi, araşdırılır. Aydındır ki, hər bir musiqi janrını da ifa etmək üçün professional musiqi çalğı alətləri mövcuddur. Məsələn üçün azərbaycan xalq musiqisinin özəyi, ruşeymi sayılan muğam janrı, dünyanın demək olar ki, bütün çalğı alətlərində (melodiya ifa olunan musiqi alətlərində) ifa oluna bilər. Belə çalğı alətləri dünyada yüzlərlədir. Qeyd etmək lazımdır ki, türk dilli xalqlarda da bu imkanlara malik olan musiqi çalğı alətləri kifayət qədərdir. Demək, belə bir qənaətə gəlmək olar ki, Azərbaycan muğamları yarandıqca və formalaşdıqca, bu musiqi janrını ifa etmək üçün milli musiqi çalğı alətləri də (başqa adlarla da olsa) ifaçılarımız və ustalarımız tərəfindən yaradılmışdır.

Doğrudur, 5–10 muğam şöbə və guşəsini hər hansı bir (və yaxud bir neçə) musiqi çalğı alətində ifa etmək olar. Hətta bir neçə muğam dəstgahını bir xanəndə ifa edə, bəzən olduqca gözəl də ifa edə bilər. Lakin bu gün 20 (iyirmi) Azərbaycan muğam dəstgahını (“Rast-Humayun” da daxil olmaqla), zərbli muğamlarla birlikdə öz tonallığında həm sola və həm də müşayiət etmək üçün iki əvəz olunmaz milli musiqi alətimiz vardır – Tar və Kamança!

“Azərbaycan milli çalğı aləti KAMANÇA, konstruktiv xüsusiyyətləri və akustik xarakteristikaları” adlı dərs vəsaiti qismində hazırlanmış elmi – araşdırma, artıq dərc olunmuş və istifadəyə verilmişdir.

Hal hazırda isə Üzeyir Hacıbəyli adına BMA-nın “Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi və onun yeni istiqamətlərinin tədqiqi: Orqanologiya və Akustika” elmi tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşları tərəfindən müasir elmi – araşdırmalar əsasında “Azərbaycan milli çalğı aləti TAR, konstruktiv xüsusiyyətləri və akustik xarakteristikaları” adlanan kitabın hazırlanması işləri yekun mərhələsindədir.

Məlum olduğu kimi son dövrlərdə, Azərbaycanda milli musiqimizin inkişafına və milli musiqi alətlərimizin elmi əsaslarla öyrənilməsinə, habelə onların elmi əsaslarla təkmilləşdirilməsinə dövlətimiz tərəfindən xüsusi bir qayğı ilə yanaşılır.

Qeyd etmək lazımdır ki, milli musiqi alətlərimiz üzərində aparılan tədqiqatlar, mühüm bir problemin – azərbaycan xalq çalğı alətlərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinin, habelə tembral (amplitud-tezlik)

xarakteristikalarının müasir informasiya və kommunikasiya texnologiyalarının və müasir kompüter proqramlarının tətbiqi ilə öyrənilməsinə yönələn ilkin yanaşmalardan biridir.

Hal hazırda milli musiqi alətlərimizdən tarın və kamançanın səs dalğasının spektral analizinin aparılması davam edir və bu analizlər vasitəsilə onların səs tembrini əmələ gətirən tezlik komponentləri müəyyənləşdirilir. Səs dalğalarının amplitud-tezlik xarakteristikaları təyin olunur. Gələcəkdə udun, balabanın və digər alətlərimizin, habelə milli vokalın da akustik baxımdan tədqiqi qarşıda bir məqsəd kimi qoyulmuşdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, aparılan tədqiqatlar, mühüm bir problemin – azərbaycan xalq çalğı alətlərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinin, habelə tembral (amplitud-tezlik) xarakteristikalarının müasir informasiya və kommunikasiya texnologiyalarının, habelə müasir kompüter proqramlarının tətbiqi ilə öyrənilməsinə yönələn ilkin yanaşmadır.

Təcrübələr göstərir ki, alətin tanınan və dərk olunan tembrinə bir sıra azacıq fərqlənən spektral komponentlər uyğun gəlir. İfanın gurluğundan, yəni dinamik çalarlarından asılı olaraq (yəni rəqs təsirləndiricilərinin simlərə endirdiyi qüvvənin yaratdığı təzyiqdən asılı olaraq) spektral komponentlərin amplitud nisbətinin dəyişilməsi nəzərə çarpır. Bu zaman tembr köklü surətdə dəyişmir. Lakin bu mü-tənəsibliyin dəyişməsi, səsin tembral zənginliyinə müsbət təsir göstərir. Baxmayaraq ki, əsas ton (1-ci harmonik, fundamental tezlik) səs yüksəkliyini bizə eşitdirir və bütün yerdə qalan harmoniklərdən daha gur eşidilir (dalğa uzunluğuna görə belə olur), heç də həmişə amplituda görə birinci yerdə dayanmır.

Tarın akustik xüsusiyyətlərinin öyrənilməsinə yönələn tədqiqatlar onun elmi baxımdan əsaslandırılmış şəkildə təkmilləşdirilməsi işində yeni imkanlar açaraq, “danışan intonasional alətlər”in yaradılması üçün daha bir elmi əsaslar yaratmış olacaqdır. Elmi tədqiqatlar möhtəşəm unison tar səslənmələrinin yaradılması və bununla da Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrlərinin səslənməsində daha da yüksək səviyyədə cazibədarlığa nail olmaq üçün tarın konstruksiyalarının və qabarit ölçülərinin standartlaşdırılmasının nə dərəcə mühüm əhəmiyyət kəsb etmiş olduğunu bir daha göstərir. Bu tədqiqatlar tarın da gələcəkdə MİDİ sertifikatlaşdırılmasının etnik alətlər qrupuna daxil edilməsinə imkan verəcək və onun səsinin yazılması zamanı səs rejissorlarına çox böyük köməklik göstərəcəkdir. Elmi tədqiqatların nəticələri gələcəkdə həmçinin musiqi terapiyasında, xəstəliklərin musiqi ilə diaqnostikası və onların ilkin etapında musiqi ilə müalicəsi işində də mühüm əhəmiyyət kəsb edəcəkdir.

Səsin spektrində formant tezliklər oblastlarının mövcudluğu sayəsində, tar sanki, sait səsləri tələffüz edərək, dil açıb danışır, dinləyicilərlə söhbət edir. Səsin fonunda sait səslərin eşidilməsinin qısa bir zaman müddətində baş verməsinə baxmayaraq, bu zaman müddəti insan beyninin, səsi qavrama və dərk etmə müddətindən xeyli böyük olduğundan, tar sanki ah çəkir, ağlayır, inildəyir və sair effektlər səsləndirə bilir ki, bunlar da qeyd etdiyimiz kimi, səslərin spektrindəki formant oblastlarının mövcudluğu və amplitud tezlik xarakteristikasındakı oxlarda

obertonların öz yerlərini tez-tez dəyişdirdiyi səbəbindən baş verir. Bütün bu və hələ tədqiq olunan digər xüsusiyyətlər, tarın səsinə daha da parlaq və zəngin çalarlarla dolu, lazım gələndə isə səslənməyə yumşaq və həzinlik gətirdiyindən dinləyicilərə yüksək estetik zövq vermiş olur.

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının nəzdində İncəsənət Gimnaziyasının tar ixtisası üzrə müəllimi Ağahüseyn Abbasovun tarı⁶ üzərində aparılan tədqiqat işlərinin nəticəsində, I – ci qoşa simin, XII pərdəsinin – (əsas tezlik $g^1 = 392,0$ Hz), üst və alt mizrab halında akustik parametrləri müəyyənləşdirilmişdir (səs problemləri $f-p$ – də götürülmüş, səslənmə birinci oktavının – “sol” tonu, əsas tezlik 395 Hz olmuşdur).

1-ci qoşa simin, XII pərdəsinin, (əsas tezlik $g^1 = 392$ Hz), üst və alt mizrab halında parametrləri. Səslənir birinci oktava – “sol”. Əsas ton 395 Hz olmuş, səs problemləri $f-p$ – də götürülmüşdür.

1-ci cüt simin XII pərdəsinin obertonlarının effekti nədir?

I harmonik (yəni, əsas ton, fundamental tezlik və s.) ≈ 395 Hz ($g^1 \approx 392,0$ Hz -ə müvafiq gəlir, Furye qanununa görə isə tezlik oxundakı yeri də ≈ 395 Hz – dir); Odur ki, bu əsas ton, orta tezliklər oblastının alçaq-ortalar hesab olunan (200Hz÷500Hz, bəzi ədəbiyyatlarda isə 200Hz÷900Hz) **dolğunluq** adlanan tezliklər zolağında yerləşmiş hesab oluna bilər Bu da o deməkdir ki, **əsas ton** və **I oberton** bizə funda-

⁶ 1-ci simin XI, XII, 2-ci simin XIII pərdələrinin (üst və alt mizrab halında) parametrləri isə bu tardan götürülmüşdür.

mental (əsas) tonallığı eşitdirməklə yanaşı, səslənməyə müəyyən qədər **dolğunluq, dərinlik, səthilik, çəlləkvarilik və həm də (Основа, Теплота, Хруст, Мутность, Глухота)** effektləri vermiş olur.

II harmonik (yəni, **I oberton**) ≈ 789 Hs ($g^2 \approx 783,99$ Hs -ə müvafiq gəlir, Furrye qanununa görə isə tezlik oxundakı yeri də ≈ 790 Hs – dir). **III harmonik** (yəni, **II oberton**) ≈ 1186 Hs $\div$ **VI harmonik** (yəni, **V oberton**) ≈ 2351 Hs oblastında yerləşən obertonları isə, amplitudları kifayət qədər, dalğa uzunluqları isə nisbətən böyük olduğundan həm də orta tezliklər oblastının **dolğunluq, məxmərlik** effekti adlanan (≈ 500 Hs $\div$ ≈ 2500 Hs) və ortaların – ortası hesab olunan tezliklər zolağında yerləşmiş kimi qəbul etmək olar. Deməli, bu harmoniklər (obertonlar) də ümumi səslənməyə bu diapazondakı obertonları verməklə, ümumi səslənməni müəyyən qədər zənginləşdirir, ona müəyyən qədər **məxmərlik, sanki sıxışdırılmış səs, burun səsi, dolğunluq (сочный), dərinlik (глубокий), səthilik (поверхностный) və çəlləkvarilik (бочковатый)** effektləri vermiş olur. Aydın ki, obertonlar⁷ əsas tondan, dalğa uzunluğuna görə kiçik (məsələn I oberton 2 dəfə, II oberton 3 dəfə və s. kiçik) olduğundan, özləri konkret olaraq eşidilməyib, ümumi səslənməyə yalnız göstərilən tembral effektlər verərək, onu müəyyən qədər zənginləşdirir. Səsin struktur quruluşunun (spektr zərfinin) 800 $\div$ 100 Hs tezliklər oblastındakı formasının yuxarıya, 2000 $\div$ 2500 Hs-ə doğru asta-asta, tədricən qalxması da səsə məxmərlik, kəskin qalxması isə burun səsi effekti gətirir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu harmoniklər ümumi səslənməyə həm də [**Mövcudluq (Присутствие), Səs Tərtibatı (Артикуляция), Телефон, Burun (Нос), Kəsici (Режущий)**] effektləri verərək, onu daha da zənginləşdirirlər.

VII harmonik (yəni, **VI oberton**) ≈ 2764 Hs $\div$ **XII harmonik** (yəni, **XI oberton**) ≈ 4734 Hs oblastındakı obertonları isə, amplitudları da kifayət qədər böyük olmayıb, dalğa uzunluqları isə nisbətən böyük olduğundan həm də orta tezliklər oblastının **parlaqlıq** effekti adlanan (≈ 2500 Hs $\div$ ≈ 5000 Hs) yuxarı – ortalar hesab olunan tezliklər zolağında yerləşmişdir. Deməli, bu harmoniklər ümumi səslənməni müəyyən qədər zənginləşdirərək, ona müəyyən qədər **parlaqlıq (яркость), ecazkarlıq (потрясающесть), parıltısız (матовый) və rəngsiz (тусклый)** və həmçinin (**Присутствие-мөvcudluq, Səs tərtibatı – Артикуляция, Телефон, Burun (Нос), Kəsicilik (sanki qulaq deşən-Режущий)**) effektləri vermiş olur. Bu da spektrin bu diapazonda müəyyən qədər gücləndirilməsi, müəyyən qədər də mövcudluq effektini yaradan parlaq, ecazkar səs əldə etməyə imkan verir. Lakin bu tezliklər zolağının enerjisi həddindən artıq çox olarsa, o da insanın eşitmə sisteminə pis təsir göstərir və səslənmədə “parlaqlıq” yaratmaq əvəzinə, “dinləmə yorğunluğu” adlanan effekt də əmələ gətirə bilər.

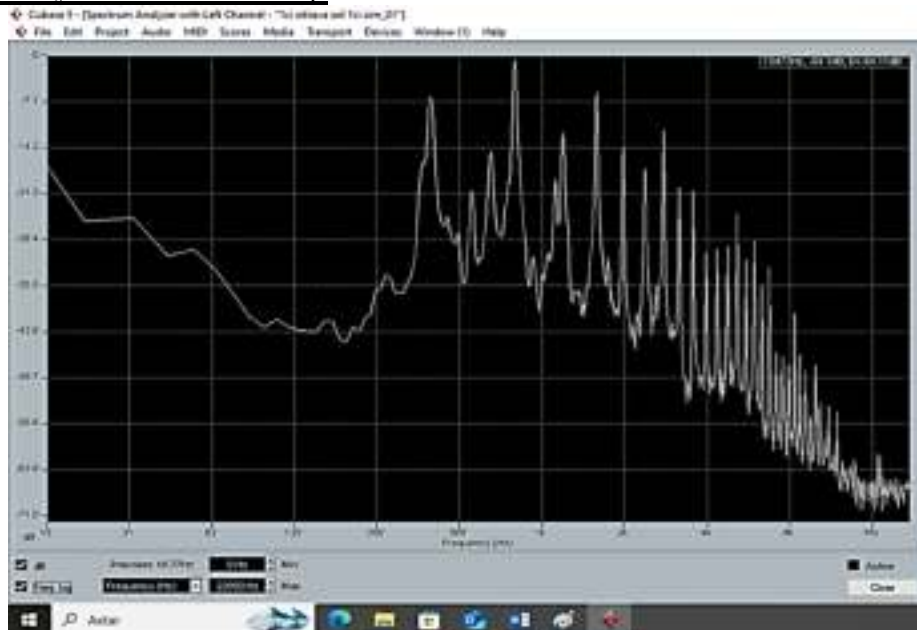
XIII harmonik (yəni, **XII oberton**) ≈ 5113 Hs $\div$ **XXV harmonik** (yəni, **XXIV oberton**) ≈ 9905 Hs oblastındakı obertonları isə, yüksək tezliklər oblastının yüksək tezliklərin güclü təhrifləri ilə müşayiət olunan, amplitudları və dalğa uzunluqları isə nisbətən kiçik olduğundan, həm də alçaq-yüksəklər diapazonu hesab olunan və (≈ 5000 Hs $\div$ ≈ 10000 Hs) tezliklər zolağında yerləşmişdir. Deməli, bu harmoniklər ümumi səslənməni müəyyən qədər (və ya azacıq) zənginləşdirərək, ona müəyyən qədər **xruxallıq (хруст), qılgıcm (искра), kəskinlik (острота), parıltılıq (сверкание), məxmərlik (бархатность), zəriflik və incəlik, mövcudluq (присутствие), hava (воздух), parlaqlıq (яркость), təmizlik (чистота), metallik səslənmə (метал), qışqırıq, çığırtı (визг), gümüşü, sanki qulaq deşən səs** effektləri vermiş olur. Bu da spektrin bu diapazonda müəyyən qədər gücləndirilməsi, habelə müəyyən qədər mövcudluq effektini yaradan parlaq, ecazkar səslənmə əldə etməyə imkan verir.

XXVI harmonik (yəni, **XXV oberton**) ≈ 10215 Hs $\div$ **XXXII harmonik** (yəni, **XXXI oberton**) ≈ 12669 Hs oblastındakı obertonları isə, yüksək tezliklər oblastının yüksək tezliklərin güclü təhrifləri ilə müşayiət olunan və (≈ 10000 Hs $\div$ ≈ 20000 Hs) yuxarı-yüksəklər diapazonu hesab olunan ən incə və zərif olan yüksək tezliklər zolağında yerləşmişdir. Deməli, bu harmoniklər də ümumi səslənməni müəyyən qədər zənginləşdirərək, ona müəyyən qədər **xruxallıq (хруст), qılgıcm (искра), kəskinlik (острота), parıltılıq (сверкание), məxmərlik, zəriflik və incəlik, mövcudluq (присутствие), hava (воздух), parlaqlıq (яркость), təmizlik (чистота), metallik səslənmə (метал), qışqırıq, çığırtı (визг)** effektləri vermiş olur. Bu da spektrin bu diapazonda gücləndirilməsi, mövcudluq effektini yaradan parlaq, ecazkar səslənmə əldə etməyə imkan verir. Əgər bu diapazon tam olmayıb, qüsurlu olsaydı, bu zaman səslənmədə diskomfort duyula bilərdi.

⁷ Ümumiyyətlə obertonların hamısı bu səbəbdən konkret olaraq eşidilməyib, ümumi səslənməyə yalnız tembral effektlər vermiş olur ki, bu da ümumi səslənməni müəyyən qədər zənginləşdirir və yaxud əksinə.

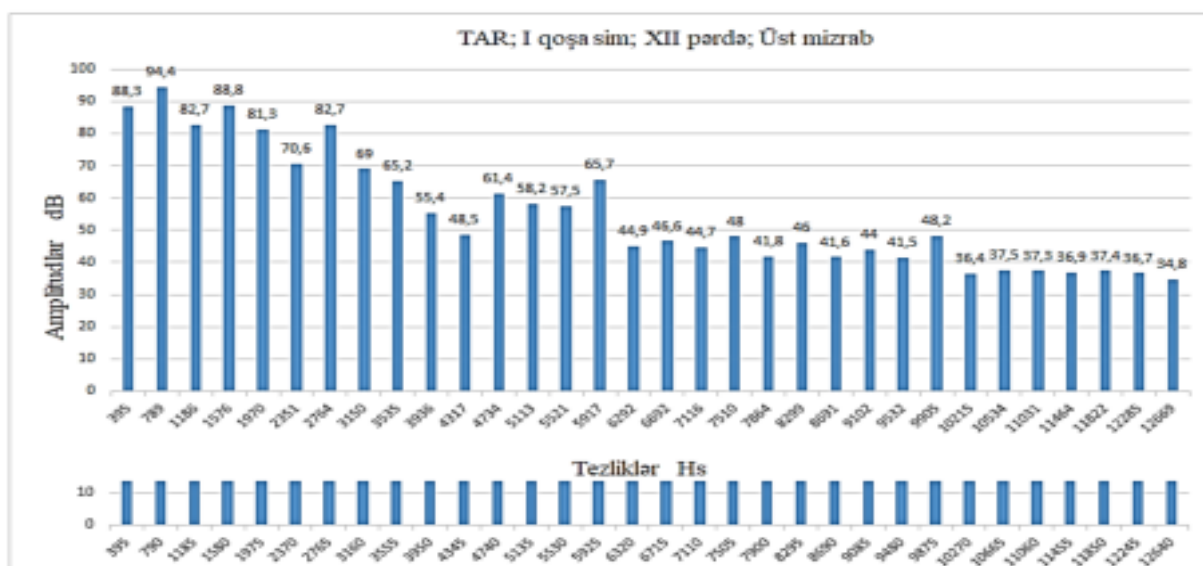
Qeyd etmək lazımdır ki, üst və alt mizrabın harmonikləri bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir.

1-ci qoşa simin, XII pərdəsinin – (əsas tezlik $g^1 = 392$ Hz), üst mizrab halında parametrləri. Səslənir birinci oktava – “sol”. Əsas ton 395 Hz olmuş, səs problemləri $f-p$ – də götürülmüşdür (Ağahüseyn Abbasovun tarı).

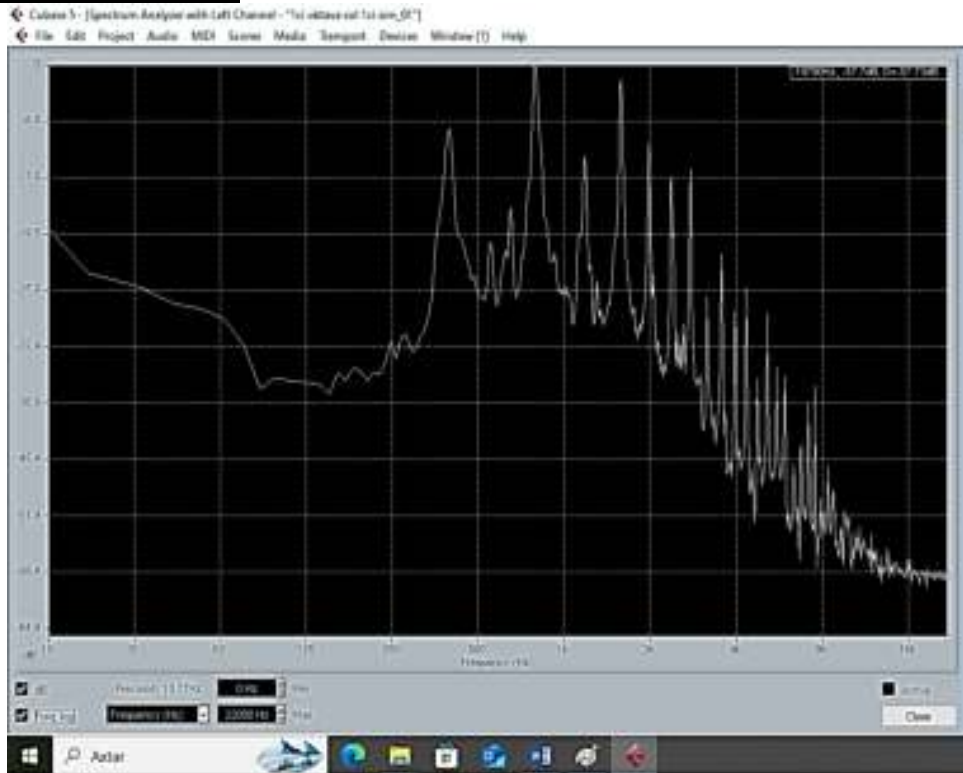


Spektrda səsəin tembrinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərə bilən, lakin Furiyenin harmonik sıralar qanununa müvafiq gəlməyən, əlavə dalğaların da aşkar olunduğunu nəzərə alaraq, onlar haqqında qısaca məlumat verək. Eyni zamanda qeyd edək ki, belə dalğalar, açıq simlər istisna olmaqla, bütün tonlarda (notlarda, pərdələrdə) müşahidə olunur ki, bu da rəqsə gətirilən simdəki tonun (səsləndirilən notun) harmoniklərinin sükunətdəki digər açıq simlərin harmonikləri (əsas tonları və yaxud da obertonları) ilə məxsusi tezliklərinin üst-üstə düşməsi və rezonansa girməsi nəticəsində baş verir. Açıq simlərdə isə belə dalğalar, bir o qədər də əhəmiyyətli dərəcədə nəzərə çarpmır. Müəlliflər bu kitabda, belə dalğaları (obertonları) bütün tədqiq olunan tonlar (notlar) üçün göstərməyə lüzum görmədiklərinə, ümumi qaydalara əsasən, yalnız J.B.Furiyenin harmonik sıralar qanununa uyğun gələn obertonların (harmoniklərin) parametrlərini araşdırmaqla kifayətlənmişlər.

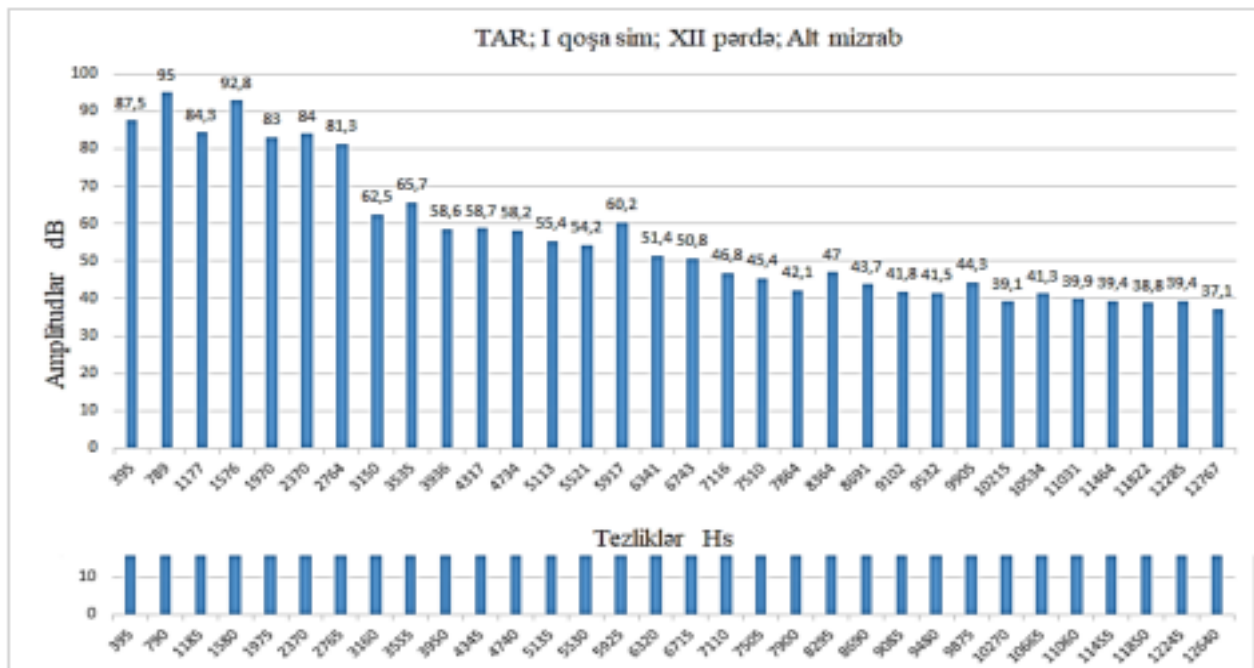
Aşağıdakı diaqramda tarın, I qoşa siminin XII pərdəsinin üst mizrab halında səs dalğasındakı obertonlarının (tezliklərinin) faktiki və Furiye qanununa əsasən yeri göstərilmişdir.



1-ci qoşa simin XII pərdəsinin, (əsas tezlik $g^1 = 392$ Hs). alt mizrab halında parametrləri. Səslənir birinci oktava – “sol”. Əsas ton 395 Hs olmuş, səs problemləri $f-p$ – də götürülmüşdür (Ağahüseyn Abbasovun tarı).



Aşağıdakı diaqramda tarın, I qoşa siminin XII pərdəsinin alt mizrab halında səs dalğasındakı obertonlarının (tezliklərinin) faktiki və Furiye qanununa əsasən yeri göstərilmişdir.



Nəticələr:

Alınmış nəticələrin müqayisəli akustik tədqiqi həyata keçirilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu tədqiqatlar hələ davam etməkdədir. İlkən nəticələrin bəziləri ilə tanış olaq:

– Bu tədqiqatlar ani spektr (“fazanın dondurulması” və ya “ani fotoqrafiya”) metodundan istifadə edilərək aparılmışdır və qeyd etdiyimiz kimi, hal hazırda da davam edir.

– Tədqiqatlar nəticəsində tarın füsunkar və əsrarəngiz tembrinin yaratdığı harmoniklər (fundamental ton və obertonlar), eləcə də onların digər parametrləri və formant tezlik diapazonları müəyyən edilmişdir.

– Bu harmoniklərin ədədi qiymətləri aşkar edilmiş və onların əsasında müvafiq cədvəllər və diaqramlar qurulmuşdur.

– Eyni zamanda, bu harmoniklərin tezlik (Hs) və amplitud (dB) oxlarındakı mövqeləri, həmçinin Furiyenin harmonik sıralıq qanunundan sağa və ya sola sürüşmələrinin ədədi qiymətləri müəyyən edilmişdir.

– Tarın səsinin struktur quruluşunda “HOLD” fazası mövcud deyildir.

– Formant oblastlarının mövcudluğu, səsin fonunda sanki sait səsləri qısa bir davam etmə müddəti ilə, bizə eşitdirir. Tar sanki dil açıb danışır.

– Mizrabın simə endirdiyi təzyiq qüvvələri biri-birindən fərqləndiyinə və eləcə də membranın qalınlığı da onun səthi boyunca eyni bərabərlikdə olmadığına görə, spektrdə həm tezlik oxunda və həm də amplitud oxunda o tərəf-bu tərəfə sürüşmələr və sapmalar yaranır ki, bu da tarın ecəzkar və füsunkar səsinə əlavə zənginliklər, əsrarəngiz gözəlliklər və özünəməxsus tərəvət gətirir.

– Gözəl səs tembrinin yaranmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edən – harmoniklər və formantlar nisbəti araşdırılmış və onlar arasındakı əlaqə öyrənilmişdir, amplitud-tezlik xarakteristikası əsasında da daha əyani təsəvvür yaransın deyə, diaqramlar qurulmuşdur.

– Bu tədqiqatlar dinləyicilərin orqanizminin neyro-endokrin və digər sistemlərində baş verən, onları valeh edən və onlarda müxtəlif emosional-psixoloji vəziyyətlərin yaranmasına səbəb olan fizioloji proseslərin

– öyrənilməsi və elmi əsaslarla müəyyən edilməsi üçün də müəyyən zəmin yaradır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abdullayeva S. A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). – Bakı: “Adiloğlu”, 2002. – 454 s.
2. Əsədullayev A.M., İsayev Z.F., İsayeva S.K., Əsədullayeva M.A. Azərbaycan milli çalğı aləti kamança. Konstruktiv xüsusiyyətləri və akustik xarakteristikaları. Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. – Bakı: “Elm və Təhsil” nəşriyyatı, 2024. – 172 s.
3. Kərimov M. T., İsayev Z. F. Müasir elektron musiqi texnikasının və kompüter texnologiyalarının əsasları: ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti: 3 hissədə. 1-ci hissə. Musiqi akustikası. – Bakı: “Letterpress”, 2009. – 361 s.
4. Кузнецов Л. А. Акустика музыкальных инструментов. – Москва: Легпромбытиздат, 1989. – 368 с.

Xülasə

Məqalədə Azərbaycan tarının səs dalğasının 1-ci qoşa simin, XII pərdəsinin – (əsas tezlik $g^1 = 392$ Hs), üst və alt mizrab halında parametrlərinin müqayisəli akustik tədqiqi həyata keçirilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu tədqiqatlar hələ davam etməkdədir. Məqalədə eyni zamanda əldə olunan ilkin nəticələrin bəziləri haqqında məlumatlar verilmişdir. Bu tədqiqatlar ani spektr (“fazanın dondurulması” və ya “ani fotoqrafiya”) metodundan⁸ istifadə edilərək aparılmışdır və qeyd etdiyimiz kimi, hal hazırda da davam edir. Tədqiqatlar nəticəsində tarın füsunkar və əsrarəngiz tembrinin yaratdığı harmoniklər (fundamental ton və obertonlar), eləcə də onların digər parametrləri və formant tezlik diapazonları müəyyən edilmişdir. Bu harmoniklərin ədədi qiymətləri aşkar edilmiş və onların əsasında müvafiq cədvəllər və diaqramlar qurulmuşdur. Aşkar olunmuşdur ki, tarın səsinin struktur quruluşunda “HOLD” fazası mövcud deyildir, formant oblastlarının mövcudluğu, səsin fonunda sanki sait səsləri qısa bir davam etmə müddəti ilə, bizə eşitdirir, tar sanki dil açıb danışır, mizrabın simə endirdiyi təzyiq qüvvələri biri-birindən fərqləndiyinə və eləcə də membranın qalınlığı da onun səthi boyunca eyni bərabərlikdə olmadığına görə, spektrdə həm tezlik oxunda və həm də amplitud oxunda o tərəf-bu tərəfə sürüşmələr və sapmalar yaranır ki, bu da tarın ecəzkar və füsunkar səsinə əlavə zənginliklər, əsrarəngiz gözəlliklər və özünəməxsus tərəvət gətirir.

Açar sözlər: tar, pərdə, musiqi, muğam, obertonlar, tembr, akustika, səs dalğası, amplitud-tezlik xarakteristikası.

8 Ani spektr, t zamanında verilmiş bir andan dərhal əvvəl T müddəti olan bir prosesin segmentinin spektridir.

ИСАЕВ Зейнал
Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
старший научный сотрудник
научно-исследовательской лаборатории

ИСАЕВА Севда
Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
младший научный сотрудник
научно-исследовательская лаборатории

**АКУСТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПАРАМЕТРОВ 1-Й ДВОЙНОЙ СТРУНЫ И 12-Й
СТУПЕНИ В ИСПОЛНЕНИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ТАРА
(ОСНОВНАЯ ЧАСТОТА $G^1 = 392$ ГЦ) ВЕРХНЕГО И НИЖНЕГО МИЗРАБА**
Резюме

В статье проведено сравнительное акустическое исследование параметров звуковой волны азербайджанского тара 1-й двойной струны, XII ступени – (основная частота $g^1 = 392$ Гц), верхнего и нижнего мизраба. Следует отметить, что эти исследования все еще продолжаются. В статье также представлена информация о некоторых полученных предварительных результатах. Эти исследования проводились методом мгновенного спектра («фазовое замораживание» или «мгновенная фотография») и, как мы уже упоминали, продолжаются до сих пор. В результате исследований определены гармоники (основной тон и обертоны), создаваемые очаровательным, увлекательным и загадочным тембром тара, а также другие их параметры и диапазоны формантных частот. Были обнаружены численные значения этих гармоник и на их основе построены соответствующие таблицы и диаграммы. Установлено, что в структуре звука тара отсутствует фаза «HOLD», наличие формантных областей, гласных звуков на фоне звука, как бы с небольшой длительностью, заставляют нас слышать тар так, как будто он разговаривает. Поскольку силы давления мизраба на струну различны и толщина мембраны неодинакова по ее поверхности, в спектре происходят сдвиги и отклонения как по частотной оси, так и по оси амплитуды, что привносит в тар дополнительное богатство, загадочную красоту и неповторимую свежесть в его чудесное, очаровательное и чарующее звучание.

Ключевые слова: тар, высота звука, музыка, мугам, обертоны, тембр, акустика, звуковая волна, амплитудно-частотная характеристика.

ISAEV Zeynal
Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy
Senior Researcher
Scientific Research Laboratory

ISAEVA Sevd
Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy
Junior Researcher
Scientific Research Laboratory

**ACOUSTIC INVESTIGATION OF THE PARAMETERS OF THE 1ST DOUBLE STRING AND THE
12TH FRET IN THE PERFORMANCE OF THE AZERBAIJANI TAR (FUNDAMENTAL
FREQUENCY $G^1 = 392$ HZ) WITH UPPER AND LOWER PLECTRUM POSITIONS**

Summary

In this article, a comparative acoustic study of the sound wave of the Azerbaijani tar, specifically the 1st pair of strings at the XII fret (fundamental frequency $g^1 = 392$ Hz), has been conducted in both upper and lower mizrab positions. It is important to note that these studies are still ongoing. The article also presents some preliminary findings obtained from the research. These studies have been carried out using the instantaneous spectrum method (“phase freezing” or “instantaneous photography”), and as mentioned, they are currently in progress.

As a result of the research, the harmonics (fundamental tone and overtones) produced by the tar’s enchanting and mysterious timbre, as well as their other parameters and formant frequency ranges, have been identified. The numerical values of these harmonics have been determined, and corresponding tables and diagrams have been constructed based on them. It has been discovered that the “HOLD” phase does not exist in the structural composition of the tar’s sound. The presence of formant regions allows the sound to momentarily resemble vowel-like tones, making it seem as if the tar is speaking. Due to variations in the pressure forces

exerted by the mizrab on the string, as well as the uneven thickness of the membrane across its surface, shifts and deviations occur in the spectrum along both the frequency and amplitude axes. These factors contribute to the tar's magical and mesmerizing sound, enhancing its richness, unique charm, and distinctive freshness.

Key words: tar, fret, music, mugham, overtones, timbre, acoustics, sound wave, amplitude-frequency characteristic.

İSMAYILOVA KƏMALƏ
*Azərbaycan Dövlət Pedaqogi Universitetinin baş müəllimi,
pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru*

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN PEDAQOJİ FƏALİYYƏTİ VƏ MUSIQİ TƏHSİLİNİN İNKİŞAFINDA ROLU

Azərbaycanın mədəniyyət tarixində silinməz iz qoymuş şəxsiyyətlərdən biri də Üzeyir Hacıbəyli – milli musiqi sənətimizin banisi, ilk operamızın müəllifi, maarifçilik ideyalarının yorulmaz təbliğatçısı və böyük pedaqoq. O, həm də jurnalist, yazıçı, tədqiqatçı və görkəmli təşkilatçı kimi çoxşaxəli fəaliyyəti ilə yadda qalmışdır. Üzeyir bəy milli musiqi ənənələrini dərin şəkildə mənimsəyərək onları Avropa musiqi sistemi ilə sintez etmiş, bununla da Azərbaycan musiqisini beynəlxalq səviyyəyə çatdırmağı bacarmışdır.

Uşaqlıq illərini Qarabağın mədəniyyət beşiyi olan Şuşada keçirən Üzeyir Hacıbəyli, burada iki siniflik rus-tatar məktəbində ilkin təhsil almış, daha sonra isə Zaqafqaziya Müəllimlər Seminariyasına (Qori Seminariyası, 1899–1904) daxil olmuşdur. Bu seminariya onun intellektual və dünyagörüş baxımından formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Təhsilini başa vurduqdan sonra Cəbrayıl qəzasının Hadrud kəndində müəllim kimi fəaliyyətə başlamış, burada müxtəlif fənləri – rus dili, hesab, tarix, nəğmə və musiqi tədris etmişdir.

Bakıya köçdükdən sonra Bibiheybət məktəbində və daha sonra “Səadət” məktəbində dərs deməyə başlayan Hacıbəyli, burada “Rustürk və türkrus lüğəti”, “Hesab məsələləri” kimi dərs vəsaitləri də tərtib edərək nəşr etdirmişdir. Onun bu fəaliyyəti, yalnız müəllimlik yox, həm də metodist və maarifçi kimi rolu ilə seçilməsinə səbəb olmuşdur.

Üzeyir bəy musiqi təhsilini davam etdirmək məqsədilə əvvəlcə Moskvada Filarmonik cəmiyyətin musiqi kurslarında, daha sonra isə 1913-cü ildə Peterburq Konservatoriyasında təhsil almışdır. O, yalnız musiqiçi deyil, həm də fəal publisist idi. “Molla Nəsrəddin”, “İrşad”, “Həyat”, “Tərəqqi”, “Həqiqət” və digər mətbuat orqanlarında dərc olunan yazılarında cəmiyyətin maariflənməsi, dilin qorunması və təhsilin inkişafı mövzularını qaldırırdı.

Maarifçilik ideyalarına sadıq olan Üzeyir Hacıbəyli, təhsil sistemində metodik yanaşmaların və elmi əsaslı dərslərlərin əhəmiyyətini dərindən dərk edirdi. O, müəllimlik fəaliyyətinə başladığı ilk illərdən etibarən həm ana dili, həm də riyaziyyat və musiqi fənləri üzrə tədris materiallarının hazırlanması ilə məşğul olmuşdur. Bu istiqamətdə onun apardığı fəaliyyətlər təkcə praktiki deyil, həm də nəzəri əhəmiyyət daşıyırdı.

O, “Xəbərdarlıq” məqaləsində milli məktəblər, maarif məsələlərinə toxunaraq yazırdı: *“Müəllimlik vəzifəsi çox çətin və məsuliyyətlidir. Hər adam onun öhdəsindən gələ bilməz, özünü müəllim adlandıran hər kəsə uşaqları tapşırmaq böyük bir xətdir. Təlimdən başqa uşaqların tərbiyəsi də müəllimin öhdəsindədir. Tərbiyə işində cüzi bir səhlənkarlıq uşağın gələcəyini poza bilər”*[3,s.23].

Digər məqaləsində Qori Seminariyasından bəhs edərək, Azərbaycan şöbəsinin Bakı, Tiflis və ya Şamaxıya köçürülməsinin zəruriliyini qarşıya qoyub.

Üzeyir bəyin yazdığı dərslərlərdən biri olan “Türk-rus və rus-türk lüğəti” (1907) dövrün təhsil ehtiyaclarına cavab verən mühüm mənbələrdən biri kimi qiymətləndirilir. Həmin lüğət yalnız leksik məlumatları deyil, eyni zamanda dilin tədrisində istifadə edilə biləcək nümunə və ifadələri də əhatə edirdi. Bu əsər, Azərbaycan dilinin rus dili vasitəsilə öyrədilməsini asanlaşdırır və ikidilli təhsil sisteminin inkişafına töhfə verirdi.

O yazırdı: *“Bizim dilimiz Avropa alimləri və filosoflarının rəyinə görə, ən vüsətli və kamil bir dildir ki, onun vasitəsilə insan ən ali fikirlərini və hisslərini bəyan etməyə qadirdir”*[1,s. 45].

Bundan əlavə, onun “Hesab məsələləri” (1907) adlı dərsliyi ibtidai sinif şagirdlərinin riyazi təfəkkürünü formalaşdırmaq məqsədi daşıyırdı. Həmin dərslikdə sadə və başa düşülən dildə təqdim olunmuş riyazi misal və məsələlər real həyatdan götürülmüş nümunələrlə izah olunur, uşaqların həm məntiqi, həm də praktik bacarıqlarını inkişaf etdirməyə yönəlirdi. Bu dərs vəsaiti dövrün pedaqoji prinsiplərinə uyğun tərtib edilmiş və mütərəqqi təhsil metodlarını əks etdirmişdir.

M.Ə.Rəsulzadə “Tərəqqi” qəzetində məqalə dərc edərək, kitabın tətbiqini tövsiyə edərək yazırdı: “...104 səhifədən ibarət təmiz və aydın surətdə asan Azərbaycan sadə türkcəsiylə tərtib olunmuş *“Hesab məsələləri”* adında bir kitab nəşr olunmuşdur. Mühərrirlərimizdən müəllim Üzeyir Hacıbəyli cənablarının bu əsəri ibtidai məktəblərin 1-ci və 2-ci şöbələri şagirdlərindən ötrü lüzumlu bir dərs kitabıdır...”.[7,s.6]

Üzeyir bəyin dərslik hazırlığı sahəsindəki fəaliyyəti, onun maarifçilik və xalq maarifini inkişaf etdirmək istəyi ilə birbaşa əlaqədardır. O, təhsilin anlaşıqlı, sistemli və müasir tələblərə uyğun olmasına çalışmış, müəllim və şagirdlər üçün praktik faydası olan vəsaitlər ərsəyə gətirmişdir.

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəyli yalnız musiqiçi və bəstəkar kimi deyil, həm də lüğətçi, dərslik müəllifi və metodist kimi də Azərbaycan pedaqoji fikrinin inkişafına ciddi töhfələr vermişdir.

Üzeyir Hacıbəyli yalnız Azərbaycan musiqisinin banisi deyil, eyni zamanda müasir musiqi təhsilinin əsasını qoymuş böyük pedaqoq kimi də tanınır. Onun pedaqoji fəaliyyəti sistemli yanaşma, milli dəyərlərə əsaslanmaq və elmi metodlarla tədrisi birləşdirməsi ilə fərqlənir. Hacıbəylinin musiqi müəllimi kimi fəaliyyəti Azərbaycan musiqi təhsil sisteminin formalaşmasında mühüm mərhələ təşkil etmişdir.

1920-ci illərdən başlayaraq Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinin peşəkar tədrisi üçün ali musiqi məktəbinin yaradılmasının zəruriliyini irəli sürürdü. Onun təşəbbüsü və birbaşa iştirakı ilə 1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası təsis olundu. Bu təhsil müəssisəsi sovetlər məkanında türk-müsəlman dünyasında ilk ali musiqi ocağı olmaqla yanaşı, milli və klassik musiqinin sintezini öyrədən unikal bir mərkəz idi [2,s.142].

Hacıbəyli bu konservatoriyada həm müəllim, həm də təşkilatçı kimi çıxış edirdi. O, nəzəriyyə, solfecio, harmoniya və Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları üzrə dərslər tədris edirdi. O, milli musiqi ənənələrinin elmi şəkildə öyrədilməsinə xüsusi diqqət yetirirdi. Bunun üçün o, həm klassik Avropa musiqi nəzəriyyəsini, həm də muğam sistemini dərinlən bilən mütəxəssislər yetişdirməyə çalışırdı.

Üzeyir bəyin pedaqoji fəaliyyətində mühüm yer tutan məsələlərdən biri də dərslik və metodik vəsaitlərin hazırlanması olmuşdur. Onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” (1945) adlı fundamental əsəri həm tədqiqat işi, həm də pedaqoji vəsait kimi dəyərləndirilir. Bu kitabda xalq musiqisinin struktur xüsusiyyətləri, muğamların quruluşu, ritmik modellər və lad sistemi təhlil edilir və sistemləşdirilirdi. Əsər, Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsinin əsas tədris materialına çevrildi [5 s.58].

Bundan əlavə, Hacıbəyli tələbələr üçün xüsusi proqramlar, not nümunələri və muğam parçaları tərtib edir, xalq musiqisinin yazılı nota köçürülməsi ilə bağlı əhəmiyyətli işlər görürdü. Bu proses, şifahi ənənəyə əsaslanan musiqinin yazılı formaya salınaraq tədrisə daxil edilməsini mümkün etmişdi.

Üzeyir Hacıbəyli müəllim kimi tələbələrinin yaradıcılıq azadlığına hörmətlə yanaşır, lakin eyni zamanda onlardan ciddi nizam-intizam və elmi yanaşma tələb edirdi. O, tələbələrinin təkcə texniki bacarıqlarını deyil, eyni zamanda estetik duyumunu və musiqi haqqında ümumi dünyagörüşünü də inkişaf etdirməyə çalışırdı. Onun yetirmələri arasında Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi kimi görkəmli bəstəkarlar yetişmiş və Azərbaycan musiqisinin sonrakı inkişafına böyük töhfələr vermişlər.

Artıq 1929-cu ildə gələcəyin tanınmış bəstəkarı və xalq çağlı alətləri orkestrinin baş dirijoru olacaq Səid Rüstəmov tarzən kimi yetişirdi. 1932-ci ildə isə Azərbaycan musiqisində romans və kamera-instrumental janrların əsasını qoymuş Asəf Zeynallı təhsilini başa vurmuşdu. 1928–1929-cu illərdə Konservatoriyanın strukturu dəyişdirildi – onun ibtidai və orta pillələri ayrılaraq müstəqil musiqi məktəbləri və texnikumlar kimi təşkil olundu. Bu dövrdə ölkədə bir sıra musiqi təhsili müəssisələri yaradıldı.

Konservatoriya isə yalnız ali musiqi təhsili verən ixtisaslaşmış müəssisə kimi fəaliyyət göstərməyə başladı. Bu model bu günədək qorunub saxlanılır. Konservatoriya təkcə tədris deyil, eyni zamanda bədii fəaliyyət funksiyalarını da icra edirdi. Buna görə də onun ən yüksək idarəetmə orqanı “Bədii Şura” adlanırdı. Bu şurada əsas yaradıcılıq məsələlərindən biri – Azərbaycan xalq mahnılarının toplanması, nota alınması və işlənməsi idi.

Bu mühüm iş Rusiyanın müxtəlif şəhərlərindən dəvət edilmiş mütəxəssislər – B.Karaçiçev, İ.Aysberq və L.Yablonko da cəlb olunmuşdu. Bununla yanaşı, 1927-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin nəşr etdirdiyi “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsi ölkədə böyük əhəmiyyət kəsb edən hadisəyə çevrildi. Bu toplu vasitəsilə onlar milli musiqi lad və intonasiyalarının Avropa musiqisində yüzilliklər boyu formalaşmış major-minor sistemi ilə uyğunluğunu və vəhdətini inandırıcı şəkildə göstərdilər.

1920–1930-cu illərdə Konservatoriyada tədrisin əsas yükünü Bakı şəhərinə Moskva, Sankt-Peterburq və Saratovdan gəlmiş, əksəriyyəti qeyri-azərbaycanlı olan musiqiçilər daşıyırdı. Onların arasında violonçel ustası Mstislav Rostropoviçin atası Lev Rostropoviç, bəstəkar və nəzəriyyəçi L.Rudolf, pianoçu G.B.Şaroyev (hazırda Bakı musiqi məktəblərindən biri onun adını daşıyır), qaboyçu V.Knyazkov, valturnada ifa edən və nəzəriyyəçi S.Berolski, vokalçılar N.Speranski, M.Kolotova, V.Nikolski və digərləri xüsusi qeyd edilməlidir.

Sonralar bu kollektiva yeni yerli pedaqoqlar da qoşuldu. Onlar arasında piano məktəbinin yaradıcılarından biri olan M.R.Brenner, Azərbaycan musiqişünaslıq məktəbinin banisi N.S.Çumakov, eləcə də sonradan tanınmış musiqiçilər və bəstəkarlar olan Fikrət Əmirov, Səid Rüstəmov, Cövdət Hacıyev, Ağası Rzayev, Həsən Rzayev və Rauf Mustafayev kimi sənətkarları yetişdirən B.İ.Zeydman da var idi.

1920–1930-cu illərdə Konservatoriyada rəhbərlik tez-tez dəyişirdi. İlk rektorlar pianoçular L.Pressman və İ.Aysberq olmuş, sonralar isə onları başqaları əvəz etmişdi. Buna baxmayaraq, Konservatoriyanın əsl siması və ideoloji rəhbəri daim Üzeyir Hacıbəyli olmuşdur. Məhz o, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirmiş və milli klassik ənənələrlə Avropa bəstəkarlıq məktəbinin sintezini uğurla həyata keçirmişdir.

Hacıbəylinin pedaqoji fəlsəfəsinin əsas qayəsi milli musiqi ənənələrinin klassik Avropa musiqi sistemi ilə sintezini təmin etmək idi. O, hesab edirdi ki, hər bir musiqiçi öz xalqının musiqi köklərini dərinlən bilməli, bunu Avropa təhsili ilə birləşdirərək universal sənətkar səviyyəsinə yüksəlməlidir. Bu fikir onun “Şərq və Qərb musiqisinin sintezi milli məktəb yarada bilər” prinsipinə əsaslanırdı [4,1].

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abdullayev, M. Üzeyir Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyəti. Bakı: Musiqi Dünyası Nəşriyyatı, -2007,s.45
2. Əliyev, M. Üzeyir Hacıbəyli: maarifçi-publisist kimi. Bakı: Maarif Nəşriyyatı, - 2005, s. 142
3. Hacıbəyli, Ü. Xəbərdarlıq. Həqiqət qəzeti, №23, Bakı, - 1911, s.23
4. Hacıbəyli, Ü. Şərq və Qərb musiqisinin sintezi milli məktəb yarada bilər. Bakı: Maarif Nəşriyyatı, - 1925, s. 11.
5. Kazımzadə, R. Azərbaycan musiqi elmi. Bakı: Maarif Nəşriyyatı, - 1960.s.134
6. Məmmədova, N. Üzeyir Hacıbəylinin musiqi təhsilimizdə rolu. Bakı: Elm Nəşriyyatı, -1985.s.58
7. Rəsulzadə, M.Ə. Hesab məsələləri haqqında. Tərəqqi qəzeti, №6, Bakı, -1907.s.6

Xülasə

Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqi məktəbinin təşəkkülündə əsas rol oynayaraq, milli musiqi təhsilinin və elminin formalaşmasına mühüm töhfələr vermişdir. Onun rəhbərliyi ilə Bakı Musiqi Akademiyası kimi təhsil müəssisələri yaradılmış, musiqinin notasiya sisteminin və pedaqoji yanaşmaların inkişafı təmin edilmişdir. Hacıbəyli, milli və klassik musiqi ənənələrini birləşdirərək, yeni nəsil musiqiçilərin yetişməsində, eləcə də Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin zənginləşdirilməsində inqilabi addımlar atmıdı. Üzeyir Hacıbəyli, Azərbaycan musiqi məktəbinin təşəkkülündə və inkişafında çoxşaxəli rol oynamışdır. Onun fəaliyyəti yalnız pedaqoji yanaşmaları ilə məhdudlaşmır, həm də müasir musiqi elminin və tədris metodikasının yaradılmasına zəmin yaratmışdır.

Hacıbəyli, milli və Avropa musiqi ənənələrini sintez edərək, Azərbaycan üçün unikal tədris sistemi formalaşdırdı. Bu sistem, həm klassik musiqi, həm də yerli muğam ənənələrinin inkişafına imkan yaratdı. Hacıbəyli, musiqinin yazılı formada ötürülməsi üçün notasiya sisteminin müasirləşdirilməsinə və aranjimanların yaradılmasına önəm verərək, musiqi irsinin gələcək nəsillərə dəqiq və dolğun şəkildə çatdırılmasını təmin etdi.

Onun fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan musiqi məktəbi həm milli ənənələri qorumağa, həm də beynəlxalq səviyyədə rəqabət qabiliyyətli müasir musiqi təhsilinin inkişafına təkan verdi.

Üzeyir Hacıbəyli, Azərbaycan musiqi məktəbinin təşkilatlanması və inkişafında həm nəzəri, həm də praktiki islahatlar həyata keçirərək, müasir musiqi təhsilinin təməlini qoymuş və milli mədəniyyətin zənginləşdirilməsində əvəzsiz rol oynamışdır.

Onun pedaqoji irsi bu gün də Azərbaycan musiqi təhsili sistemində istifadə olunur və inkişaf etdirilir. Hacıbəylinin metodları və yanaşmaları milli musiqi ənənələrinin qorunub saxlanması və yeni nəslə ötürülməsi işində mühüm rol oynayır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, musiqi, təhsil, pedaqoji fəaliyyət, bəstəkar, konservatoriya.

ИСМАЙЛОВА Кямаля

Азербайджанский Государственный Педагогический Университет
доктор философии по педагогике, старший преподаватель

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Резюме

Узеир Гаджибейли сыграл ключевую роль в становлении азербайджанской музыкальной школы, внес важный вклад в становление отечественного музыкального образования и науки. Под его руководством были созданы такие учебные заведения, как Бакинская музыкальная академия, обеспечено развитие нотной системы и педагогических подходов. Гаджибейли, соединив национальные и классические музыкальные традиции, предпринял революционные шаги в воспитании нового поколения музыкантов, а также в обогащении музыкальной культуры Азербайджана. Узеир Гаджибейли сыграл многогранную роль в становлении и развитии азербайджанской музыкальной школы. Его деятельность не ограничивается только педагогическими подходами, но и заложила основу для создания современной музыкальной науки и методики преподавания.

Гаджибейли синтезировал национальные и европейские музыкальные традиции и сформировал уникальную для Азербайджана образовательную систему. Эта система позволила развивать как классическую музыку, так и местные традиции мугама. Гаджибейли уделил внимание модернизации системы нотной записи и созданию механизмов передачи музыки в письменной форме, обеспечивающих точную и полную передачу музыкального наследия будущим поколениям. В результате его деятельности Азербайджанская музыкальная школа способствовала как сохранению национальных традиций, так и развитию конкурентоспособного современного музыкального образования на международном уровне.

В результате его деятельности азербайджанская музыкальная школа способствовала как сохранению национальных традиций, так и развитию конкурентоспособного современного музыкального образования на международном уровне.

Узеир Гаджибейли, проведя как теоретические, так и практические реформы в организации и развитии азербайджанской музыкальной школы, заложил основы современного музыкального образования и сыграл неоценимую роль в обогащении национальной культуры.

Его педагогическое наследие до сих пор используется и развивается в системе музыкального образования Азербайджана. Методы и подходы Гаджибейли играют важную роль в сохранении и передаче национальных музыкальных традиций новому поколению.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, музыка, образование, педагогическая деятельность, композитор, консерватория.

ISMAYILOVA Kamala

Azerbaijan State Pedagogical University
PhD in Pedagogy, Senior Lecturer

UZEYIR HAJIBAYLI'S PEDAGOGICAL ACTIVITY AND HIS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF MUSIC EDUCATION

Summary

Uzeyir Hajibeyli played a key role in the formation of the Azerbaijani music school and made significant contributions to the formation of national music education and science. Under his leadership, educational institutions such as the Baku Music Academy were established, and the development of the music notation system and pedagogical approaches was ensured. Hajibeyli, by combining national and classical musical traditions, took revolutionary steps in the upbringing of a new generation of musicians, as well as in the enrichment of Azerbaijani musical culture. Uzeyir Hajibeyli played a multifaceted role in the formation and development of the Azerbaijani music school. His activities are not limited only to his pedagogical approaches, but also laid the foundation for the creation of modern music science and teaching methods. Hajibeyli, synthesizing national and European musical traditions, formed a unique educational system for Azerbaijan. This system allowed for the development of both classical music and local mugham traditions. Hajibeyli, by paying attention to the

modernization of the notation system and the creation of arrangements for the transmission of music in written form, ensured the accurate and complete transmission of musical heritage to future generations. As a result of his activities, the Azerbaijani music school gave impetus to both the preservation of national traditions and the development of modern music education that is competitive at the international level.

Uzeyir Hajibeyli, having implemented both theoretical and practical reforms in the organization and development of the Azerbaijani music school, laid the foundation of modern music education and played an indispensable role in enriching the national culture. His pedagogical heritage is still used and developed in the Azerbaijani music education system today. Hajibeyli's methods and approaches play an important role in preserving national musical traditions and passing them on to the new generation.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, music, education, pedagogical activity, composer, conservatory.

İSMAYILZADƏ NURİDƏ

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının müdiri,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

BƏSTƏKAR MÜSLÜM MAQOMAYEVİN YARADICILIĞINDA “ŞAH İSMAYIL” OPERASININ YERİ

Azərbaycan musiqi tarixində elə şəxsiyyətlər var ki, onların adı daima yolumuza işıq saçır, xalqımızın mədəniyyətini dünyaya tanıdır və qiymətli fəaliyyəti ilə tariximizdə əbədi həkk olunub. Belə şəxsiyyətlərdən biri 2025-ci ildə 140-illik yubileyi qeyd olunan dahi bəstəkar, Azərbaycan professional musiqisinin banisi, görkəmli musiqişünas-alim, publisist, ictimai xadim, bəstəkarlıq məktəbimizin əsasını qoymuş Üzeyir Hacıbəyliydir. Azərbaycan musiqisi əsrlər boyu xalqın milli kimliyini əks etdirən əsas mədəniyyət sütunlarından biri olmuşdur. Bu zəngin musiqi ənənəsinin qorunması və inkişafında dahi bəstəkarlarımız Üzeyir Hacıbəyli ilə yanaşı digər qüdrətli bəstəkarımız Müslüm Maqomayevin də rolu danılmazdır və o, XX əsr Azərbaycan musiqi tarixində xüsusi yer tutur. Məlumdur ki, Müslüm Maqomayev Azərbaycanın qüdrətli bəstəkarı olaraq, həm də cəsarətli novator, musiqi mədəniyyətimizin inkişafında böyük xidmətləri olmuş ictimai xadim və ilk dirijorlarımızdan biri idi və onun da 2025-ci ildə 140 illik yubileyi qeyd olunacaqdır. Bu iki görkəmli şəxsiyyəti biri-birindən ayırmaq mümkün deyildir, çünki hər ikisinin fəaliyyət istiqamətlərini nəzərdən keçirsək, onda görürük ki, onların fəaliyyəti paralel davam etmişdir.

XIX əsrin ortalarından başlayaraq Bakıya ilk dəfə qara qızıl – neftin istehsalı ilə əlaqədar xarici kapitalın axını başlayır, bu da öz növbəsində mədəni həyatın canlanmasına səbəb olmuşdur. Həmin dövrdən başlayaraq Azərbaycanda elm, maarif və incəsənət aləmində böyük inkişaf dövrü başlayır. Milli klassik musiqi mədəniyyətimizin əsasları yaranmaqla, musiqi sənətimizdəki janr müxtəlifliyinə, yeni səslənmələrə, bədii vasitələrinin yaradılmasına böyük həvəs oyanmışdır. Geniş dinləyici kütləsi klassik musiqinin yalnız salon məclislərində kiçik ansambların tərkibində səslənməsi ilə artıq kifayətlənmirdi. Əhalinin tələbatı getdikcə formalaşaraq əsl konsert məzmunlu, müəyyən süjeti olan maraqlı hekayənin, gözəl bir məhəbbət dastanının bilavasitə nəql edilməsini teatrda səhnələşdirilməsini və səslənməsini gözləyirdi.

Həmin zamanlarda Bakıya xaricdən gələn və bir-birini əvəzləyən opera truppaları şəhər əhalisinə dünya klassik nümunələri ilə tanış etməklə məşğul idilər. Belə şəraitdə milli musiqimizin teatr səhnələrinə ayaq açması hardasa əlçatmaz görünürdü. Ancaq Üzeyir bəyin yazdığı ilk opera tamaşası “Leyli və Məcnun” elə gözəl qurulmuşdur ki, xalqımızda təkcə öz musiqimizə qarşı marağın artmasına deyil, eləcə də siyasi cəhətdən bir xalq kimi öz dəyərini anlaması və həyatda mövqeyinin formalaşmasında, xalqımızın özünüdərk etməsində, müstəqillik rüşeymlərinin əmələ gəlməsində böyük rol oynamışdır. Bu, tarixi əhəmiyyət daşıyan fəaliyyətində Üzeyir Hacıbəyli nə yaxşı ki, tək deyildir. Ona dayaq olan yaxın silahdaşı olmuş Müslüm Maqomayev həmişə Üzeyir bəyin yanında idi və dahi bəstəkarımıza daima dəstək çıxan böyük şəxsiyyət idi.

Fotoda bəstəkar Müslüm Maqomayev (1885-1937)

Opera janrın təməlinin qoyulmasında ifaçı aktyorların seçimi, səhnə tərtibatı kimi məsələlərin həll olunması ilə Azərbaycanda opera sənətinin formalaşması mürəkkəb tarixi inkişaf yolu keçmişdir. Bu yol, demək olar ki, eyni vaxtda yaradıcılığa başlayan Azərbaycanın görkəmli klassikləri Üzeyir

Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin (böyük) fəaliyyəti ilə bilavasitə bağlıdır. İki görkəmli bəstəkarın fərdi üslubunun təkamülünü məhz opera janrında yazılmış əsərlərdə izləmək olar.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın uğurlu operaları sırasına Müslüm Məmmədovun orta əsrlərə aid Azərbaycan dastanı əsasında yazdığı “Şah İsmayıl” operası da daxildir. Musiqişünas Qubad Qasimovun dediyinə görə, bu opera 1914-1916-cı illərdə yaradılıb. Üzeyir Hacıbəylinin ilk muğam operasını yazması Müslüm Maqomayev üçün örnək oldu, və o, özü də əlyazmalarında bunu təsdiqləyirdi: *“Üzeyir Hacıbəyovun operalarına bənzər bir opera yaratmağı qarşıma vəzifə qoymuşam, yeganə fərq odur ki, muğamatlar (improvizə məqamları) istisna olmaqla, qalan hər şey mənim orijinal əsərim olmalıdır”* [6, 14].



Lakin opera əvvəlcə əsasən improvizasiya materialından ibarət olduğuna və qalan kiçik hissələri müəllifin özü yaratdığına görə o, öz məqsədinə nail ola bilməmişdir. Burada M. Maqomayev musiqi materialı kimi təkcə Bayatı-Şiraz, Rast, Seygah muğam improvizasiyalarından (birbaşa sitat gətirməkdən imtina edərək) deyil, həm də Azərbaycan xalq rəqslərindən, məsələn, “Turaci”dan da istifadə etmişdir. Lakin dram teatrında baş verən yanğın səbəbindən operanın premyerası baş tutmamışdır. O zamanlar Azərbaycan operalarının və musiqili komediyalarının səhnəyə qoyulduğu H.Z. Tağıyevin tikdirdiyi teatrında ilk muğam operasına həddindən artıq olan tələbatına baxmayaraq “Şah İsmayıl” operasının səhnəyə qoyulması dəfələrlə təxirə salınırdı.

“Şah İsmayıl” operasının premyerası yalnız 1919-cu il martın 7-də baş tutmuşdur. Tamaşa böyük uğur qazanmışdır. Zəngin musiqi dili, harmonik və orkestr ifadə vasitələri sahəsindəki olan yeniliklər musiqi tənqidçilərini çox sevindirmişdir. “Şah İsmayıl” operasının süjeti Azərbaycan və İranın geniş ərazilərini vahid Səfəvi dövlətində birləşdirən (1501-1736) məşhur sərkərdə I Şah İsmayıl Xətai-nin (1487-1524) gənclik dövründə hökumranlığından bəhs edən əfsanəyə əsaslanır. Operanın əsas süjeti Aslan şah və onun oğlu Şah İsmayılın hakimiyyət uğrunda mübarizəsi epizodu və şahzadəni məğlub edə bilməyən qadın döyüşçü Ərəb-Zəngi ilə təkbətək döyüşü epizodundan ibarət idi. Ərəb-Zəngi obrazı patriarxal quruluş dövründə gücsüz qadının öz haqqı, xoşbəxtliyi uğrunda mübarizəsini təcəssüm etdirirdi. Demək lazımdır ki, M. Maqomayev bədii mətnə müəyyən dəyişikliklər aparmış, musiqili-dramatik konturunu şəxsən aydınlaşdırmış, tamaşanın səhnə tərtibatının detallarında müəyyən düzəlişlər etmiş ancaq buna baxmayaraq müəllifin librettosuna ciddi əməl etmişdir (librettonun ilkin müəllifi Mirzə Qadir İsmayilzadə, sonradan Məhəmməd Səyid Ordubadi tərəfindən dəyişilmişdir.)



Fotoda Müslüm Maqomayev “Şah-İsmayıl” tamaşasından sonra aktyorlarla birlikdə

Birinci redaksiyasında opera dastana münasibətdə mühüm ideyaya, məzmun və kompozisiya davamlılığına, muğam musiqisinin orijinallığına görə nəzərəçarpaq üstünlüyü ilə səciyyələnirdi. Tamaşaçılarda böyük uğur qazanmasına baxmayaraq, M.Maqomayev premyeradan bir il sonra operanın ikinci redaktəsi üzərində işə başlayır və onun quruluşu 3 dekabr 1924-cü ildə baş tutmuşdur. Musiqişünas Aida Hüseynovanın “Müslüm Maqomayev. Opera yaradıcılığı” adlı kitabında bəstəkarın sözlərindən sitat gətirmişdir: “...Operanı yenidən işləməyə başladım. Mən ona əsaslı dəyişikliklər etdim – əsas materialı artırdım və improvizasiyanı azaltdım, onu Avropa operalarının növlərinə yaxınlaşdırdım. Bura duetlər, reçitativlər, dördsəsli xor və s. daxildir” [3, 15]. Beləliklə, bəstəkarın işlənməsinin əsas istiqaməti – muğam fraqmentlərinin müəllif epizodları ilə əvəzlənməsi olmuşdur ki, bu da nəticədə opera formalarının rolunun artmasına səbəb olmuşdur. Lakin bu redaksiya bəstəkarın fikrincə, hələ də ənənəvi klassik formada olan əsərlərə qoyulan tələblərə tam cavab vermirdi. Buna görə də bəstəkar yenidən ilk operasını tamamlamaq qərarına gəldi, nəticədə 5 oktyabr 1932-ci ildə premyerası olan “Şah İsmayıl” operası üçüncü redaktədə səhnəyə qoyulmuşdu. Bu quruluşda müəyyən fərqlər var idi:

- dinləyicilərin klassik opera janrının xüsusiyyətlərini dərk etmək üçün nəzərdə tutulmuş muğam-improvizasiya materialından müəllifin imtina etməsi;
- kompozisiya quruluşunun dəqiq müəyyən edilmiş konturları;
- reçitativin tətbiqi;
- simfonik orkestrdə müxtəlif alətlərdən cəsarətlə istifadə etməsi;
- bariton səsinin operaya ilk dəfə daxil edərək səsləndirilməsi kimi yenilikləri qeyd etmək olar.

Müslüm Maqomayevin ilk operası “Şah İsmayıl”-a tələbkər münasibəti bütün həyatı boyu davam etdi və 1934-ci ildə operanın növbəti IV redaktəsinin nümayişi nəzərdə tutulmuşdur. Hiss olunurdu ki, bəstəkar əsərini daim təkmilləşdirməyə, onun daha ifadəli, anlaşıqlı, eyni zamanda klassik janrın bütün tələblərinə riayət olunmasına çalışırdı. Lakin bəstəkarın yeni “Nərgiz” operasına (müasir süjet üzrə ilk Azərbaycan operası) həvəsi onun diqqətini 1934-cü il dekabrın 9-da rejissor İ.Prostorovun quruluşunda “Nərgiz” operasına yönəltdi.

Qeyd etməliyik ki, dünya musiqi ədəbiyyatında müəllifin yazdığı səhnə əsərlərinin çoxsaylı redaktəsi və ya bəstəkarların dostları və həmkarları tərəfindən əsərin yaradıcı modifikasiyası (transpozisiya, instrumentovka, yeni yazı üslubu) edilməsinin bir neçə hadisəsi məlumdur. Belə əsərlərdən misal kimi rus opera yaradıcılığının şah əsəri – məşhur rus bəstəkarı Aleksandr Porfiryeviç Borodinin “Knyaz İqor” operasını göstərmək olar. Fikrimizcə, M.Maqomayevin opera yaradıcılığı üçün tarixi-qəhrəmanlıq süjetinin seçimində rus klassik opera məktəbinin ənənələrinin (indiki halda A.P.Borodinin) aydın təsiri görünür. Akademik B.V.Asafyevin haqlı olaraq qeyd etdiyi kimi “*İqor*” *milli-dövlət anlayışdır*” [2, 7]. Onun sözlərini “Şah İsmayıl” operasının əsas süjet xəttinə də aid etmək olar, çünki I Şah İsmayıl özü də tarixi şəxsiyyət və görkəmli sərkərdə olmaqla Azərbaycan xalqının dövlətçiliyinin qurulmasında və torpaqlarımızın vahid dövlətdə birləşməsində mühüm rol oynamışdır.

Məqalənin mövzusu ilə əlaqədar Salman Mümtaz adına Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivində (f. I, siyahı № 77, sax. vahidi 563) Müslüm Maqomayevin operasının M.F.Axundov adına Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulması ilə bağlı bəzi tədqiqat işlərini apardıq. Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasının redaktələrin hər birinə dövlət qurumları tərəfindən irəli sürülən bədii tələblərə bəstəkarın ciddi münasibətini təsdiqləyən bəzi arxiv materiallarına rast gəldik. O cümlədən, 1934-cü ilə aid “Bəstəkar M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasının yenidən işlənməsi üzrə komissiyanın yekunları” adlı tapdığınız sənəddə deyilir: “Musiqi xadimlərinin iştirakı ilə “*Şah İsmayıl*” operasını müzakirə edən komissiya belə qənaətə gəldi:

1. “Müəllifin sovet rejimindən əvvəl qələmə aldığı və 15 il ərzində bir neçə dəfə yenidən işlənmiş bəstəkar Maqomayevin “Şah İsmayıl” operası muğamla yanaşı opera texnikası prinsiplərinin də tətbiqi cəhədidir (muğamı əvəzləyən musiqinin 50%-ə çatdırmaq, baritonun, duetin, polifonik xorun daxil edilməsi və s.).

2. Musiqi kompozisiyası baxımından dramatik hərəkətin artmasının musiqidə əks olunmadığı III aktın (Ərəb-Zəngi səhnəsi) tamamlamağını xüsusilə vurğulayırıq: müxtəlif səpkili çoxlu musiqi epizodlarının olması, texniki baxımdan partituranın zəifliyi, orkestrdə xanəndənin melodiyaşının həddindən artıq təkrarlanması.

3. *Operanın təkmilləşdirməsi məqsədi ilə M.F.Axundov adına Opera Teatrı repertuarında saxlayaraq yeni operalarla əvəz edilməsinə qədər türk bəstəkarlarının əsərlərinin Moskvada nümayiş edilməsini komissiya zəruri hesab edir* [1].

Həmin vaxtlarda opera janrı haqqında cəmiyyətdə şiddətli ideoloji mübarizə gedirdi. Kəskin sual qoyulurdu ki, bu janr gələcəkdə necə inkişaf etməlidir, Azərbaycan operası necə olmalıdır? Üstəlik, Xalq Maarif Komissarlığı opera əsərlərinin keyfiyyətinin yüksəldilməsi və repertuarın yenilənməsi ilə bağlı irəli sürdüyü göstərişlər də qısa müddətdə həyata keçirilə bilməmişdir.

Bundan sonra komissiya “Şah İsmayıl” operasının daha da təkmilləşdirilməsi üçün yaradıcı heyətə 2 ay vaxt ayırır və bu kimi tədbirlərin həyata keçirilməsini tapşırır: bəzi yerlərdə səhnə tərtibatının dəyişdirilməsini, ən yaxşı ifaçıları operaya cəlb edilməsini, III aktdakı Ərəb-Zəngi ilə olan səhnənin yenidən quruluşunu və musiqi kompozisiyasında dinamikliyinin artırılmasını, partituranın texniki cəhətdən gücləndirilməsini, bütün söhbətlərin reçitativlə əvəz edilməsini zəruri hesab etmişdir.

Eyni zamanda, inqilabdan əvvəlki opera repertuarından imtina edilməsi nəinki Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Q.K.Sarabski, Z.Hacıbəyov, A.Bədəlbəyli, Q.Hacıbəyov üçün, həm də peşəkar rəssamlar və bütün xalqımız üçün qəbul edilməz idi. Operanın gələcək inkişaf yolları ilə bağlı müxtəlif, bəzən də tam əks mövqedə duran fikirlərin mübarizəsi 1924, 1926 və 1928-ci illərdə müzakirələrə ədəbiyyatşünas-alim və tənqidçi Mustafa Quliyevin Xalq Maarif Komissarlığına rəhbərlik etdiyi dövrlərdə ən şiddətli həddə çatmışdır.

Baş verən müzakirələrdə bəstəkarlar, yazıçılar, aktyorlar, dirijorlar, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının aparıcı müəllimləri, mədəniyyət və təhsil müəssisələrinin nümayəndələri və bir çox başqa şəxslər iştirak edirdilər. Diskussiyaların əsas müzakirə mövzusu Sovet Azərbaycan operasında köhnə ilə yeninin münasibəti idi. Ən əsas sual isə – Üzeyir Hacıbəyovun, Zülfüqar Hacıbəyovun, Müslüm Maqomayevin inqilabdan əvvəl yaratdıqları opera və musiqili komediyaları müasir dövrdə xalqımız üçün həyatverici ənənələri daşıya biləcəkmi? XX əsrin birinci yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətindəki baş verən tarixi prosesləri uzun illər tədqiq edən tanınmış musiqişünas Qəmər İsmayılova yazırdı: *“Mətbuatda müzakirələr zamanı Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişafına xələl gətirən çoxlu açıqlamalar verilir. Səhvlərdən biri də Azərbaycan musiqisinə mühafizəkar baxışların mövcudluğu idi. Onların fikrincə – milli musiqini təcrid olunmuş, dünya musiqisinə integrasiya oluna bilməyəcək kimi saxlaması, çünki əks halda o, milli kimliyini itirmiş olacaqdı. Başqa bir səhv – keçmişin adət-ənənələrindən, xalq yaradıcılığının həyatverici qaynaqlarından tam ayrılması idi. Həmin zamanlarda nəşr olunan bəzi məqalələrdə müəlliflərin inqilabdan əvvəl Azərbaycan bəstəkarlarının hər hansı nailiyyətlərini inkar etməsi idi”* [4, 56].

XX əsrin 20-ci illərin sonları 30-cü illərin əvvəllərində Bakıda Moskva və Sankt-Peterburqdan (sovet dövründə Leningrad) gəlməli professional musiqiçilər pedaqoji və yaradıcılıq fəaliyyəti göstərirdilər. Onların arasında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının müdiri işləmiş (1932-1938), professor Leopold Moritseviç Rudolf da var idi ki, məhz ona 1934-cü ildə M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasına rəyin yazılması tapşırılmışdır. Həmin rəydə L.Rudolf yazırdı:

Mən, o zaman “Şah İsmayıl” operasına, səhv etmərəmsə, iki dəfə, muğam improvizasiyası ilə tanış olmaq məqsədi ilə qulaq asdım və bununla mənim bu əsərlə bütün tanışlığım məhdudlaşdırdı. Əlbəttə ki, aldığım ümumi xarakterli bəzi təəssürləri paylaşmağa hazıram. Tamamilə Qərb musiqisinin ənənələri və texnikası üzərində böyümüş bir avropalı musiqiçi kimi, ilk növbədə, “oriyentalizm” elementi məni valeh etməyə bilməzdi, çünki bu vaxta qədər mən onunla yalnız Qərb və əsasən rus bəstəkarlarının istifadə etdiyi “saxtalaşdırılmış” formada tanış idim. Mən əminəm ki, hər bir musiqiçi bu elementlərə əvvəllər heç eşitmədiyimiz bir maraqla yanaşacaq. Şəxsən mən əmin idim ki, digər milli türk operaları ilə yanaşı, “Şah İsmayıl” operası da mənim gözlərimi bir çox məqamlara açdı. Beləliklə, sözsüz mən onun əks etdiyi qeyri-adi etnoqrafik marağın doğurmasını qətiyyətlə qəbul edirəm” [1]. Daha sonra L.Rudolf öz rəyində operanı bədii tənqid baxımından qiymətləndirməyə davam edərək qeyd edirdi: *“Opera bəstələməsi üçün bəstəkar tələb olunan “texniki aparatı” kifayət qədər mənimsəməmişdir. Bəlkə də məhz bu çatışmazlıqlar müəllifi operanın həm musiqi materialında, həm də kompozisiya strukturunda dəfələrlə dəyişikliklər etməyə sövq edirdi”*. Təsədüfi deyil ki, “Şah İsmayıl” operası ilə bağlı məsələ Azərbaycan KP MK Bürosunun iclaslarında bəstəkarın iştirakı ilə dəfələrlə müzakirə olunub və bunu bir stenoqramdan çıxarış da təsdiq edir. M.Maqomayev çıxış edərək, bunları

söyləmişdir: *“Mən hesab edirəm ki, bugün mənim yaradıcılıq təfəkkürümün və enerjimin tərpadılması üçün bu çox güclü bir stimuldur. Partiya təşkilatının qoyduğu sualın özü məni çox dərindən düşünməyə vadar etdi. Heç vaxt mən öz işimi ideal hesab etməmişəm. Hər işdə nöqsanlar olur, ildən-ilə müşahidə etdiyim çatışmazlıqlar olmasaydı, yəqin ki, ondan əl çəkib, yenidən üzərində işləməzdim. Əslində, operanı təkmilləşdirməyə çalışmışam, çünki bu operanı eşidən yoldaşlar da təsdiq edəcəklər ki, “Şah İsmayıl”-a tamaşaçıların ildən ilə marağı artmayıb. Əvvəllər müğənni bariton səslə oxuyanda tamaşaçılar gülürdülər. Amma bu gün baritonla oxuyan insanları sakitcə dinləyən tamaşaçımız var.*

Avropa texnikası vasitəsilə məhz bizim musiqi fikrimizi ifadə etmək üçün kiçik bir cəhd etmişəm. Düzdür, mən bu gün sahib olmaq istədiyim qədər Avropa yazı texnikasına malik deyiləm və Qliyerin yazıları ilə müqayisə etmək fikrinə də heç vaxt icazə vermərəm. Amma mənim kifayət qədər gücüm və biliyim var – çalışıram ki, bu əsəri bir mövqedə saxlamayım və hesab edirəm ki, bu operaya marağın olması üzərində işləməyimə görədir. Türk xorunda mövcud olan polifoniya məqamları nəzərə alınmışdır. Burada təqdim etməyə çalışdığım duet məqamları düşünürəm ki, pis deyil. Düzdür, bu mənim ilk işimdir. Mən bu işlə öyünmürəm, hər hansı bir göstərişə görə minnətdar olacağam və onlardan istifadə etməyə çalışacağam. Burada çıxış edənlər qeyd etdilər ki, musiqi materialı başqa, ifaçılar başqa məsələdir. Düzdür, ən ağırlı yer kadrlarımızdır. Təsədüfi müğənnilərimiz hələ var. Belə faktlar da var ki, aktrisa bu gün gəlməyib amma teatr tamaşanı təxirə salmaq istəmir, çünki böyük bir yığım var, buna görə də hazırlıqsız aktrisanı tamaşaya daxil edirik. İfaçılıq baxımından yetişməmiş şəxslərə çox diqqət yetirməli olacaqsınız. Opera da məni ən çox narahat edən yer Ərəb-Zəngi səhnəsi oldu. Hesab edirəm ki, onu yenidən düzəltməli və müəyyən musiqi dinamikası ilə qurmaliyam. Təbii ki, bunu edəcəyəm” [1]. M.Maqqomayev ilk opera əsərinin Azərbaycan xalqı tərəfindən tanınması və sevilməsi nəminə Azərbaycan KP MK Bürosunun iclasında qərar verən, musiqidən anlayışı olmayan partokratların səsləndirdiyi fikirlərə belə hörmət və diqqətlə yanaşaraq, bütün iradları nəzərə alıb, hər dəfə ilk operasını redaktə edirdi.

Bəstəkar Müslüm Maqqomayev “Şah İsmayıl” operasından keçən bir müddətdən sonra ilk dəfə 1932-1935-ci illərdə o, həmin zamanlar üçün müasir mövzuda yazılmış “Nərgiz” ingilabi-qəhrəmani operasını bəstələmişdir. Operanın əsas mövzusu-kəndlilərin ruhanilər və varlı təbəqəyə qarşı mübarizəsi və toqquşmasının əks olunması idi. Bu operada müsbət qəhrəmanlar müəllif tərəfindən dinamik şəkildə verilmiş, mənfi obrazlar isə ümumiləşdirilmiş şəkildə göstərilmişdir. Burada xalq qəhrəmanlarının xarakteristikasında bəstəkar xalq mahnı və rəqslərdən qaynaqlanan intonasiyalarından geniş istifadə etmişdir.

Operada xalqın mübarizəsini əks etdirmək üçün xorlardan geniş istifadə olunmuşdur. Xüsusən də III pərdədəki “Yoxsulların” xoru marşvari xarakter daşıyır və bir daha xalqın mübariz ruhunu özündə əks etdirmişdir. Eyni zamanda, bəstəkar burada ilk dəfə olaraq çoxsəsli xora üstünlük verir. O, əks qəhrəmanların ariyalarını müxtəlif planda vermişdir. Bəstəkar əsas qəhrəmanlardan biri olan Nərgiz obrazına xüsusi həssaslıqla yanaşmışdır. Nərgizin məşhur ariyası “Bu gözəl təbiət” qəhrəmanın iç dünyasını, sevgilisi Əliyə olan dərin duyğularını açıb göstərir. Musiqisi olduqca lirik, həzin, axıcıdır və vokal janrında bəstələnmiş ən gözəl nümunələrindən biridir. Opera bir neçə dəfə nümayiş olunsada sonradan tam şəkildə nümayiş olunmamışdır. Buna səbəb kimi, mövzunun artıq aktuallığının itirilməsində və dramaturji baxımından bir qədər zəif olmasında göstərmək olar. Ancaq buna baxmayaraq “Nərgiz” operasından Nərgiz və Əliyənin ariyaları bugün də opera müğənnilərimizin repertuarında daima səsləndirilməkdədir. M.Maqqomayevin operasının ən böyük dəyəri – milli muğam operalarından klassik Avropa opera janrına keçidini təmin etmişdir.

Müslüm Maqqomayevin kamera-instrumental janrda yazdığı maraqlı və dəyərli əsərləri vardır. Tanınmış Azərbaycan bəstəkarı Əfrasiyab Bədəlbəyli yazırdı: *“Azərbaycanda ilk olaraq simfonik əsərləri yazan bəstəkar Müslüm Maqqomayevdir. Doğrudur onun simfonik əsərləri öz həcmində və əsaslandığı dəyərlərin miqyası etibarilə kiçik olsa da, sonralar Azərbaycan simfoniziminin rüşeymini müəyyən dərəcədə M.Maqqomayevin simfonik əsərlərində müşahidə etmək olar” [5, s.75].*

Bunların arasında “Azərbaycan çöllərində” və “Ceyran” rapsodialarını, “Piş dəramədi – Çaar-gah” fantaziyasını, orkestr üçün bir neçə rəqslərini – “Turacı”, “Ləzqinka”, “Şəlalə”ni göstərmək olar. Bundan əlavə, M.Maqqomayevin məşhur RV-8 radio üçün bəstələdiyi marşı da qeyd etməliyik. Müslüm Maqqomayev bəstəkarlıqdan başqa XX əsrin 20-30-cu illərində Azərbaycanda peşəkar musiqisinin

formalaşmasında və müasir mədəniyyətimizin qurulmasında böyük rol oynamışdır. O, Xalq Təhsili Komissarlığında incəsənət şöbəsinin müdiri, eləcə də, Azərbaycan Dram Teatrının bədii rəhbəri, Azərbaycan Opera və Balet Teatrının baş dirijoru vəzifəsində çalışmışdır. 1929-cu ildən 1931-ci ilə qədər Azərbaycan Radio komitəsində musiqi şöbəsinin rəhbəri olmuşdur.

M.Maqomayevin bütün ictimai və yaradıcılıq fəaliyyəti Azərbaycanla bağlı olmuşdur. O, işləndiyi vəzifədən asılı olmayaraq hər yerdə özünü əsl vətəndaş kimi, xalqımızı, onun mədəniyyətini sonsuz sevən bir şəxs kimi göstərmişdir.

Bütün fəaliyyəti boyu daima Üzeyir Hacıbəylinin yanında olmuş, ona arxa-dayaq çıxaraq, hər bir işində dahi bəstəkarımızın ən yaxın silahdaşı olmuşdur.

Məqalənin sonunda bəzi nəticələri göstərmək istəyirik;

– Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operası ilk milli operalarımızın sırasında şah əsəri sayıla bilər. Bu opera Akademik Opera və Balet Teatrının ən repertuarlı səhnə əsərlərindən biridir;

– ilkin olaraq muğam operası kimi düşünülmüş, müəllifin daima üzərində işləməsi nəticəsində “Şah İsmayıl” operası klassik Avropa modelinə çatdırılmışdır;

– “Şah İsmayıl” operası Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərinin təsiri altında yazılmışdır. Onun yaradılmasında, məşhur rus bəstəkarı A.P.Borodin “Şahzadə İqor” operasından da təsiri olunmuşdur;

– Bəstəkarın “Nərgiz” operası muğam operalarından klassik operalarına keçidini təmin etmişdir;

– M.Maqomayev öz yorulmaz yaradıcı və ictimai fəaliyyəti ilə Azərbaycan klassik musiqisinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır;

– məqalədə ilk dəfə işıqlandırılan arxiv məlumatları Azərbaycan opera sənətinin inkişafı necə mürəkkəb tarixi yol keçdiyinin bir daha sübutudur.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan Milli Arxiv İdarəsi. Müslüm Maqomaev // Fond 1, siy No 77, sax. vah. № 563
2. Dianin. S. A. Borodin. Moskva: Muz.dövl. nəşr, 1955. 372 s.
3. Hüseynova A. Müslüm Maqomayev. Bakı: “Çinar-çap” 2003, 90 s.
4. İsmayılova Q. Müslüm Maqomayev. Bakı: Azərnəşr, 1986, 146 s.
5. İsmayilzadə N. Böyük maarifçi Əfrasiyab Bədəlbəyli. Bakı: Elm və təhsil, 2017-ci il, 188 s.
6. Qasımov Q. Müslüm Maqomayev. Bakı: Azərnəşr, 1956, 30 s.

Xülasə

Məqalədə, Azərbaycanın qüdrətli bəstəkarı Müslüm Maqomayevin yaradıcılıq fəaliyyətinə bir nəzər salınmışdır. Burada bəstəkarın yazdığı “Şah İsmayıl” operası haqqında maraqlı arxiv məlumatları verilmişdir. Bəstəkar həmin operasına bir neçə dəfə müraciət edərək 15 il ərzində onun 4 redaktəsini yaratmışdır. Məqalənin müəllifi arxiv sənədlərinə istinad edərək opera ilə bağlı KP rəhbərlərinin irad və tövsiyələrini ilk dəfə işıqlandırmışdır.

M.Maqomayevin “Nərgiz” operası da musiqi mədəniyyətimiz üçün yeni bir hadisə idi, çünki Ü.Hacıbəylinin muğam operasından sonra bu janrda durğunluq dövrü yaşanmışdır. “Nərgiz” operasının yaranması ilə bəstəkar bu janrda bir neçə yeniliklər həyata keçirmişdir.

Açar sözləri: Müslüm Maqomayev, “Şah İsmayıl” operası, arxiv sənədləri, operanın bir neçə redaktəsi, “Nərgiz” operası, inqilabi-qəhrmanı, opera janrı, dirijor, ictimai xadim.

ИСМАИЛ-ЗАДЕ Нурида

БМА им. У.Гаджибейли

заведующая научно-исследовательской лаборатории,

доктор философии по искусствоведению, доцент

РОЛЬ КОМПОЗИТОРА МУСЛИМА МАГОМАЕВА В СОЗДАНИИ И РАЗВИТИИ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме

В статье рассматривается творческая деятельность знаменитого азербайджанского композитора Муслима Магомаева. Здесь представлена интересная информация об опере «Шах Исмаил», написанной композитором. Композитор неоднократно обращался к своей первой опере и в течение 15 лет создал 4

её редакции. Автор статьи, ссылаясь на архивные документы, осветила в статье замечания и рекомендации партийных лидеров по поводу представленной оперы.

Опера М.Магомаева «Наргиз» также стала значительным событием для нашей музыкальной культуры, поскольку после мугамной оперы У.Гаджибейли оперный жанр переживал период застоя. Создав оперу «Наргиз», композитор внес в этот жанр ряд новшеств.

Ключевые слова: Муслим Магомаев, опера «Шах Исмаил», архивные документы, несколько редакций оперы, опера «Наргиз», революционно-героическая, оперный жанр, дирижер, общественный деятель

ISMAIL-ZADA Nurida

BMA named U.Hajibayli head of research laboratory
Doctor of Philosophy of art, Associate Professor

THE ROLE OF COMPOSER MUSLIM MAGOMAEV IN THE CREATION AND DEVELOPMENT OF OPERA ART IN AZERBAIJAN

Summary

The article examines the creative work of the famous Azerbaijani composer Muslim Magomayev. It provides interesting information about the opera "Shah Ismail" written by the composer. The composer repeatedly turned to his first opera and created 4 versions of it over the course of 15 years.

The author of the article, referring to archival documents, highlighted in the article the comments and recommendations of party leaders regarding the presented opera.

M. Magomayev's opera "Nargiz" also became a significant event for our musical culture, since after the mugham opera of U. Gadzhibeyli, the opera genre experienced a period of stagnation. By creating the opera "Nargiz", the composer introduced a number of innovations into this genre.

Key words: Muslim Magomayev, opera "Shah Ismail", archival documents, several versions of the opera, opera "Nargiz", revolutionary-heroic, opera genre, conductor, public figure.

KARIMISHAD-HASSANPOUR SARA

Institutu və Folkwang İncəsənət Universitetində
Dr. dosent v. i. e. professor

MUSIQİ TERAPİYASINDA SƏSİN BİOLOJİ VƏ PSIXOLOJİ TƏSİRİ

Musiqi terapiyası – musiqidən və onun müxtəlif komponentlərindən (melodiya, ritm, harmoniya, tempo, dinamika və s.) klinik və elmi əsaslarla istifadə edərək, fərdlərin fiziki, emosional, psixoloji və sosial sağlamlığını yaxşılaşdırmağa yönəlmiş terapevtik bir fəaliyyət sahəsidir. Bu sahə musiqi, tibb, psixologiya və neyrologiya kimi müxtəlif elmlərin kəsişməsində formalaşaraq interdisiplinar xarakter daşıyır.

Musiqi terapiyasının tarixi çox qədim dövrlərə gedib çıxır. Antik Yunanıstanda Pifaqor və Arisotel kimi filosoflar musiqinin insan ruhuna və bədəninə təsiri barədə nəzəriyyələr irəli sürmüş, Şərq təbabətində isə musiqi müəyyən bədən orqanlarına uyğun notlarla əlaqələndirilmişdir. Ancaq musiqi terapiyası müstəqil bir sahə kimi XX əsrin ortalarında, xüsusilə II Dünya Müharibəsindən sonra formalaşmağa başlamışdır. Müharibə veteranlarının fiziki və emosional reabilitasiyasında musiqinin təsirli nəticələri tibb ictimaiyyətinin diqqətini bu sahəyə yönəltdi.

Müasir dövrdə musiqi terapiyası yalnız ağır xəstəliklərin və psixoloji pozuntuların müalicəsində deyil, həmçinin sağlam insanlarda stresin idarə olunması, özünüdərək və emosional tənzimləmə məqsədilə də istifadə olunur. Bu terapiya fərdi və ya qrup şəklində tətbiq oluna bilər, aktiv (musiqi ifa etmək, vokal texnikaları) və ya passiv (musiqi dinləmək) metodlardan istifadə edilə bilər.

Musiqi terapiyasının əsas məqsədləri aşağıdakılardır:

- Psixoloji rahatlama və emosional balansın bərpası
- Ağrının idarə olunması və fiziki simptomların azaldılması
- Sosial bacarıqların inkişafı və əlaqələrin gücləndirilməsi
- Hərəkət və koordinasiya qabiliyyətlərinin reabilitasiyası
- Yaddaş və diqqət kimi koqnitiv funksiyaların stimullaşdırılması

Bu terapiyanın effektivliyi beynin neyroplastik qabiliyyəti ilə sıx bağlıdır. Musiqi beyində bir neçə bölgəni eyni anda aktivləşdirə bildiyi üçün onun təsiri dərin və çoxşaxəlidir. Musiqi terapiyası həmçinin farmakoloji müdaxilələrə alternativ və ya onları tamamlayan üsul kimi təhlükəsiz və yan təsirsiz bir yol təqdim edir.

1. Musiqi və Səsin Bioloji Təsirləri

İnsan bədənini musiqiyə və səs dalğalarına yalnız psixoloji baxımdan deyil, eyni zamanda bioloji səviyyədə də cavab verir. Musiqi fiziki olaraq səs dalğaları şəklində qəbul edilir; bu dalğalar eşitmə sistemi vasitəsilə beynə ötürülür və burada neyroloji proseslərə səbəb olur.

1.1. Eşitmə Sistemi və Neyrofizioloji Reaksiyalar

Səs dalğaları qulaq seyvanı vasitəsilə toplanır, eşitmə kanalından keçərək orta qulaqda yerləşən eşitmə sümükçükləri (çəkic, zından, üzəngi) vasitəsilə gücləndirilir. Bu titrəşmələr daxili qulaqdakı koklea adlı struktura ötürülür, burada səs mexaniki enerjiden elektrik signalına çevrilərək auditor sinir vasitəsilə beynə ötürülür. Bu signal beynin auditor korteksində təhlil olunur.

1.2. Sinir Sisteminin Aktivləşməsi

Musiqi yalnız eşitmə bölgələrini deyil, beyində limbik sistem (emosiyalarla bağlı), hipokampus (yaddaşa bağlı), bazal gangliya (hərəkət koordinasiyası) və prefrontal korteks (qərarvermə və planlama) kimi strukturları da aktivləşdirir. Bu, musiqinin neyron əlaqələrə təsir etməsi və neyroplastisite vasitəsilə yeni sinapsların formalaşmasına səbəb olur.

1.3. Hormonal Təsirlər və Homeostatik Dəyişikliklər

Elmi tədqiqatlar göstərir ki, musiqi dinləyərkən beyində xoş hisslər doğuran dopamin, serotonin və endorfin kimi neyrotransmitterlərin səviyyəsi artır. Bu kimyəvi maddələr stressi azaldır, ağrıkəsicə təsir göstərir və ümumi əhval-ruhiyyəni yaxşılaşdırır. Eyni zamanda kortizol kimi stress hormonunun səviyyəsi musiqi terapiyası ilə azaldıla bilər.

1.4. Fizioloji Parametrlərə Təsiri

Musiqi qan dövranı, tənəffüs, ürək ritmi və həzm sisteminə də təsir göstərir. Yavaş və melodik musiqilər parasimpatik sinir sistemini aktivləşdirərək:

- Ürək döyüntüsünü yavaşladır
- Tənəffüs ritmini tənzimləyir
- Qan təzyiqini aşağı salır
- Əzələ tonusunu azaldır
- Bu təsirlər sayəsində musiqi təkcə zehni deyil, bədən fiziki vəziyyətini də tənzimləməyə kömək edir.

1.5. Ağrı və İmmunitetə Təsiri

Musiqi beyində ağrı reseptorlarının fəaliyyətini azaldır, həmçinin psixosomatik mexanizmlər vasitəsilə ağrının subyektiv qəbulunu dəyişir. Musiqi terapiyası həmçinin immunitet sistemini stimullaşdıraraq xəstəliklərə qarşı müqaviməti artırır. Bu, xüsusilə onkoloji xəstələrdə və xroniki ağrısı olan fərdlərdə təsdiqlənmişdir.

2. Musiqi və Səsin Psixoloji Təsirləri

Səsin psixoloji təsiri çoxşaxəlidir və insanın emosional vəziyyətindən tutmuş sosial davranışlarına qədər bir çox sahəyə təsir edir. Musiqi, insan psixikasında özünüdərk, emosional boşalma, xatirələrin oyadılması və stressin azaldılması kimi bir çox funksiyaları yerinə yetirir.

Məşhur alim L. Salk “Ananın ürək döyüntüsü” adlı məqaləsində ana bətnindəki dölün, yəni doğulmamış körpənin, artıq yavaş-yavaş anasının ürək döyüntüsünü yadda saxladığını və bu səsi tanımağa başladığını qeyd etmişdir. Onun apardığı tədqiqatlardan birində yeni doğulmuş körpələrin bir qrupuna ananın ürək ritminə uyğun səslər dörd gün boyunca dinlədilmişdir. Bu təcrübənin nəticəsi olaraq müəyyən olunmuşdur ki, bu səsləri dinləyən uşaqlar digər nəzarət qrupundakı uşaqlara nisbətən daha az ağlayır və daha yaxşı çəkiddə inkişaf edirlər.

Sonrakı mərhələdə bir qədər böyümüş uşaqlara dəqiqədə 72 ürək döyüntüsünə uyğun musiqilər dinlədildikdə onların daha rahat və dərin yuxuya getdiyi müşahidə edilmişdir. Bu sübut edir ki, musiqi və rəqs (yəni “imprinting”) erkən dövrdə yaddaşda həkk olunma fenomeni – ilə sıx bağlıdır.

Məşhur musiqiçi, memar və riyaziyyatçı Yannis Ksenakis isə bu barədə belə deyirdi: “İnsan çalışır ki, düşüncələrini və hərəkətlərini səslər vasitəsilə maddiləşdirsin və formalaşdırsın. Musiqi yaratmaq isə o deməkdir ki, insan öz bacarığını səslər vasitəsilə ifadə edə bilsin.”

Uşaqlar böyüdükə inkişaf mərhələlərində psixoloji və bəzən seksual xarakterli problemlərlə qarşılaşa bilirlər. Məsələn, süd vermə və ya təmizləmə zamanı yaranan səslər bəzi hallarda onlarda qorxu və narahatlıq yarada bilər. Eyni şəkildə, bəzi insanlar müəyyən səslərə qarşı xüsusi həssaslıq göstərə bilər – məsələn, çeynəmə və ya qusma səsləri bəzi şəxslərdə xoşagəlməz xatirələr və aqressiv reaksiyalar doğura bilər.

Lakin səslər, eyni zamanda, insanda çox gözəl və müqəddəs hisslər də oyada bilər. Məsələn, bir insan gözlərini yumub xoş bir musiqiyə qulaq asarkən, həmin musiqi sanki onun daxilinə sanki hopur və o, özünü anasının sinəsində süd əməni körpə kimi rahat və xoşbəxt hiss edir.

Bitkilərlə aparılan maraqlı eksperimentlərdən birində məlum olmuşdur ki, hər hansı bir gülün (torpaqda əkilmiş halda) yanında güclü ritmli mikrofonla musiqi səsləndirildikdə, qısa müddət ərzində həmin gül solur. Digər bir təcrübədə isə müəyyən parazitlərə – məsələn, qarğıdalılara hücum edən qurdlara – eyni ritmli musiqi səsi verildikdə onların məhv olduğu müşahidə edilmişdir.

Heyvanlar aləmində isə vəziyyət fərqlidir. Məsələn, aparılan bir təcrübədə inəkləri aeroportun yaxınlığında yerləşdirərək müşahidə etmişlər və belə nəticəyə gəlmişlər ki, gürültülü səslərin heyvanların süd hasilatına ciddi təsiri yoxdur. Lakin Argentinanın Buenos Ayres şəhərindəki kəsimxanalarda heyvanlar kəsilməzdən əvvəl xüsusi bir musiqi parçası səsləndirilir. Bu musiqi heyvanlarda yaranan təşviş və həyəcanın qarşısını almağa kömək edir.

1980-ci ildən etibarən bir çox alim və musiqiçilər musiqinin bioloji təsiri ilə ciddi şəkildə maraqlanmışdır. Məsələn, M.Gretri, Hektor Berlioz və digər tədqiqatçılar musiqinin nəbz və qan dövrəsinə təsirini araşdırmışlar. Psixoloq Hallerə görə, yalnız bir neçə trommel zərbəsi açıq damardan qan axınıni sürətləndirə bilər.

Y.Dosel isə Rusiyada musiqinin qan dövrəsinə olan təsiri ilə bağlı yeni elmi işini təqdim etmişdir. O, insan və heyvanlar üzərində müxtəlif tonlu simli və nəfəs alətlərinin səsləri ilə təcrübələr aparmış, eyni zamanda ürək-damar sistemi və qan təzyiqi üzərində müşahidələr etmişdir. Nəticədə məlum olmuşdur ki, insanlarda tədricən ürək döyüntüləri sürətlənir, qan təzyiqi artır, heyvanlarda isə bu təsir daha da güclü şəkildə müşahidə olunur.

Fransız fizioloqu Fere de la Salpêtrière xəstəxanasında eksperiment apararaq belə bir nəticəyə gəlmişdir: musiqinin ritmik zərbələri insanın fəaliyyətini artırır, major (şən) səslə səslənən musiqilər aktivliyi yüksəldir, minor (kədərli) səslə səslənən musiqilər isə fəaliyyəti zəiflədir.

Bütün bu müşahidələrə əsaslanaraq deyə bilərik ki, musiqinin səsi insanda bioloji təsirlər yarada bilər:

- Ritmdən asılı olaraq insanın enerji səviyyəsi azala və ya arta bilər;
- Ritmin yavaşlaması və ya sürətlənməsi nəfəs almağa təsir edə bilər;
- Nəfəs, nəbz, qan təzyiqi və endokrin sistemdə dəyişikliklər yarana bilər;
- Sensoryal cazibə dəyişə bilər;
- Yorğunluq əlamətləri azala və ya gecikdirilə bilər, bununla da əzələlərin gücü möhkəmlənə bilər;
- Hər hansı bir fəaliyyətə olan həvəs və istək (məsələn: yazmaq, rəsm çəkmək) artar;
- Maddələr mübadiləsi və orqanizmin elektrik sistemlərində dəyişikliklər baş verə bilər.

Səsin psixoloji tərəfinə gəldikdə isə bu, musiqi terapiyasının ən əsas və mürəkkəb sahəsidir. Psixoloji təhlil nadir hallarda musiqinin özünə aid edilərək aparılır. Musiqidəki bu cəhətlər, onun mahiyyətindən qaynaqlanaraq özünəməxsus şəkildə çiçəklənir. Argentinalı alim, professor Dr. Rolando O. Benenzonun fikrincə, musiqi digər sənət və elmlər kimi obyektini xarici dünyadan deyil, psixi təhlilin mərkəzi mövzusu olaraq, bu obyektin dəyişən tərəflərindən götürür və bu aspektlərdə özünü göstərir.

2.1. Emosiyaların Tənzimlənməsi

Musiqi, emosiyaların ifadəsi və emalı üçün təhlükəsiz bir vasitədir. Məsələn:

- Kədərli musiqilər insanın içindəki sıxıntıları üzə çıxarıb onları azalda bilər (emosional katarsis).
- Sevincli və ritmik musiqilər dopamin ifrazını artıraraq enerjini və müsbət əhval-ruhiyyəni yüksəldə bilər.

- Dərin instrumental və klassik musiqilər rahatlanmanı və meditatif vəziyyəti təşviq edir.

2.2. Stress, Anksiyete (narahatlıq pozğunluğu) və Depressiyaya Qarşı Təsir

Tədqiqatlara əsasən, musiqi dinləmək və ya ifa etmək anksiyete və depressiya simptomlarını azaldır. Musiqi, beyində stres reaksiyasına cavab verən bölgələri sakitləşdirir və relaksasiya vəziyyəti yaradır. Bu, həm dərmanla yanaşı, həm də dərmansız müalicə üsulu kimi effektivdir.

2.3. Yaddaş və Koqnitiv (və ya idraki psixologiya) Funksiyalar

Musiqi yaddaşla sıx bağlıdır. Altsheymer və demans kimi neyrodegenerativ xəstəliklərdə pasiyentlər çox vaxt tanış musiqiləri xatırlayır, hətta bu musiqilər vasitəsilə keçmiş xatirələrini yenidən canlandırma bilirlər. Musiqi terapiyası bu insanlarda koqnitiv fəaliyyəti stimullaşdırmaq üçün mühüm vasitə kimi istifadə olunur.

2.4. Sosial və Davranışsal Effektlər

Musiqi sosial qarşılıqlı əlaqəni təşviq edir. Qrup şəklində musiqi ifası və ya musiqi ilə müşayiət olunan oyunlar uşaqlarda sosial bacarıqların inkişafına, autizm spektr pozuntusu olan fərdlərdə isə kommunikasiya və emosional cavabların artmasına səbəb olur.

2.5. Özünüifadə və Yaradıcılıq

Musiqi insanlara daxili dünyasını ifadə etmək və yaratmaq üçün güclü bir platforma təqdim edir. Danışmaqda çətinlik çəkən fərdlər üçün vokal terapiya və ya musiqili improvizasiya daxili hisslərin ifadəsində unikal vasitəyə çevrilir.

3. Musiqi Terapiyasının Tətbiq Sahələri və Hədəf Qrupları

Musiqi terapiya, təkcə emosional rahatlama və zövq üçün deyil, həm də müxtəlif yaş qruplarında və diaqnozlarda klinik məqsədlərlə istifadə edilən elmi əsaslı terapeutik bir üsuldur. Onun istifadəsi fərqli yaş və ehtiyac qruplarında fərqli metodlarla həyata keçirilir.

Aşağıda musiqi terapiyasının istifadə olunduğu əsas sahələr və hədəf qrupları təqdim olunur:

3.1. Uşaqlarda Musiqi Terapiyası

Tətbiq sahələri:

- Autizm Spektr Pozuntuları (ASP): Musiqi, autizmlı uşaqlarda sosial qarşılıqlı əlaqəni artırmaq, göz kontaktını gücləndirmək, emosiyaların ifadəsini və təqlid davranışlarını inkişaf etdirmək üçün istifadə olunur.

- Diqqət Yetərsizliyi və Hiperaktivlik (DEHB): Ritmik struktur və musiqili fəaliyyətlər uşaqlarda diqqəti toplamaq və davranışları tənzimləmək üçün təsirli olur.

- Danışq və nitq problemləri: Melodik intonasiya terapiyası və vokal məşqlər dil bacarıqlarının inkişafında əhəmiyyətlidir.

- Əqli və fiziki inkişaf geriliyi: Musiqi hərəkət və sensor inteqrasiyanı təşviq edir, motor bacarıqları inkişaf etdirir.

Faydaları:

- Dil və kommunikasiya bacarıqlarının inkişafı
- Emosional özünüifadə
- İcma və qrup fəaliyyətlərinə qoşulma
- Sosiallaşma və özünəinamın artması

3.2. Yeniyetmələr və Gənclər Üzərində

Bu yaş dövrü emosional dalğalanmalar, şəxsiyyət axtarışı və stresslə dolu olduğuna görə, musiqi terapiyası özünüifadə, emosiyaların tənzimlənməsi və psixososial dəstək baxımından mühüm rol oynayır.

Tətbiq sahələri:

- Depressiya və narahat pozğunluğu
- Travma sonrası stress pozuntusu (TSSP)
- Özünü zədələmə və davranış pozuntuları
- Məktəb və sosial adaptasiya çətinlikləri

Faydaları:

- Sağlam emosional boşalma və rahatlama
- Kimlik formalaşmasında dəstək
- Özünə inamın və yaradıcılığın güclənməsi
- Sosial bacarıqların möhkəmləndirilməsi

3.3. Böyüklərdə və Yetkin İnsanlarda

Musiqi terapiyası yetkin insanlarda həm ruhi sağlamlıq, həm də fiziki reabilitasiya məqsədilə istifadə olunur, iş həyatı, ailə həyatı və sosial təzyiqlərin yaratdığı stressdən çıxmaq üçün effektiv üsuldur.

Tətbiq sahələri:

- Depressiya, narahat pozğunluğu və stress pozuntuları

- Xroniki ağrılar və onkoloji xəstəliklər
- Yaradıcılıq tıxanıqlığı və emosional bloklar
- Sosial izolyasiya və yalnızlıq hissi

Faydaları:

- Stressin azaldılması və relaksasiya
- Emosional tənzimləmə və həyat keyfiyyətinin yaxşılaşdırılması
- Yaddaş və koqnitiv funksiyaların güclənməsi
- Ağrıların subyektiv hiss edilməsinin azalması

3.4. Yaşlılar və Geriatrik Pasiyentlərdə

Yaşlı insanlarda musiqi terapiyası xatirələrin canlandırılması, əqli funksiyaların stimullaşdırılması və emosional rifahın artırılması məqsədilə geniş istifadə olunur.

Tətbiq sahələri:

- Altsheymer və demensiya
- Parkinson xəstəliyi
- Yaddaş zəifliyi və koqnitiv geriləmə
- Tənhalıq və depressiya

Faydaları:

- Musiqi vasitəsilə uzunmüddətli yaddaşın stimullaşdırılması
- Keçmişlə əlaqə və kimlik hissəsinin qorunması
- Hərəkətlilik və balans üzərində müsbət təsir
- Sosial təcridin azaldılması və pozitiv emosiyaların təşviqi

3.5. Xüsusi Qrup və Xəstəliklərdə

Musiqi terapiyası aşağıdakı klinik vəziyyətlərdə də tətbiq edilir:

- Neyroloji reabilitasiya (insult, beyin zədələri)
- Onkoloji müalicələr zamanı ağrı və emosional gərginliklə mübarizə
- Perinatal dövrdə (doğum zamanı anaların rahatlanması və körpə ilə bağlanma)
- Əlilliyi olan şəxslərin fiziki və emosional reabilitasiyası
- Ruh sağlamlığı klinikaları və psixiatriya xəstəxanalarında

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Hassanpour, S. - Musiqi Terapiyası: Bioloji və Psixoloji Təsirləri və Tətbiq Sahələri.
2. Benenzon, R. O. - Musiqi Terapiyasına Giriş (Einführung in die Musiktherapie) – Gertrud Orff'un ön sözü ilə.
3. Decker-Voigt, H.-H., & Weymann, E. (Hrsg.) – Lexikon Musiktherapias, Hogrefe Yayınevi.
4. Bruscia, K. E. (2014). *Musiqi Terapiyasının Tərifləri*. Barcelona Publishers.
5. Wigram, T., Pedersen, I. N., & Bonde, L. O. (2002). *Musiqi Terapiyasına Geniş Bələdçi*. Jessica Kingsley Publishers.
6. Bunt, L., & Stige, B. (2014). *Musiqi Terapiyası: Sözlərdən Kənar Bir Sənət*. Routledge.

Xülasə

Musiqi terapiyası insanın ruhi və fiziki vəziyyətinə müsbət təsir göstərən alternativ və tamamlayıcı müalicə üsuludur. Bu terapiya təkcə sadə musiqi dinləmədən ibarət deyil, həm də fərdi və ya qrup şəklində aktiv şəkildə musiqi ilə məşğul olmağı əhatə edir. Hər bir fərdin emosional, fiziki və sosial ehtiyaclarına uyğun şəkildə fərdiləşdirilmiş terapiya planları hazırlanır. Musiqi vasitəsilə insanın emosional yaddaşı, daxili tarazlığı və sosial qarşılıqlı əlaqələri gücləndirilir. Bununla yanaşı, musiqi terapiyası bəzən digər terapevtik yanaşmalarla birlikdə tətbiq olunaraq daha güclü nəticələr verir. Məqalədə musiqinin beyində limbik sistem və prefrontal korteksə təsiri, dopamin, serotonin və oksitosin kimi neyrotansmitterlərin ifrazını stimullaşdırması kimi bioloji mexanizmlər geniş izah olunur. Musiqi terapiyası ürək döyüntüsünü yavaşladır, qan təzyiqini azaldır və stressi aradan qaldırır. Eyni zamanda, musiqi depressiya, anksiyete və post-travmatik stress pozuntusu kimi psixoloji problemlərin müalicəsində effektiv vasitədir.

Terapiyanın gücü həm psixoloji, həm də bioloji təsirlərinin paralel şəkildə işləməsindədir. Xüsusilə autizm, demensiya, insult sonrası reabilitasiya və onkoloji xəstəliklərdə uğurla tətbiq olunur. Seanslar fərdi və ya qrup şəklində keçirilə bilər, 30-60 dəqiqə davam edir.

Açar sözlər: Musiqi terapiyası, psixoloji təsir, bioloji təsir, stress, neyrotansmitter.

БИОЛОГИЧЕСКОЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ ЗВУКА В МУЗЫКОТЕРАПИИ

Резюме

Музыкотерапия – это форма альтернативной и дополнительной терапии, основанная на научных данных, оказывающая благотворное влияние на физическое и психическое здоровье человека. Она включает не только пассивное прослушивание музыки, но и активное участие в создании музыкальных произведений, импровизаций и совместной игре в группах. Это способствует укреплению эмоциональной памяти, гармонизации внутреннего состояния и улучшению социальных навыков. Кроме того, музыкотерапия часто сочетается с другими методами терапии, усиливая их эффект. В статье описываются биологические механизмы воздействия музыки на мозг, включая активацию лимбической системы и префронтальной коры, а также стимуляцию выработки дофамина, серотонина и окситоцина. Музыка снижает частоту сердцебиения, кровяное давление и уровень стресса.

Музыкотерапия особенно эффективна при лечении депрессии, тревожности и посттравматического стрессового расстройства. Также она применяется при аутизме, деменции, реабилитации после инсульта и в онкологии. Сеансы могут быть индивидуальными или групповыми, продолжительностью 30–60 минут.

Ключевые слова: Музыкотерапия, психология, биология, стресс, нейромедиаторы.

KARIMISHAD-HASSANPOUR Sara
Institute and Folkwang University of the Arts
PhD, Associate Professor (Acting Professor)

BIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL EFFECTS OF SOUND IN MUSIC THERAPY

Summary

Music therapy is an evidence-based complementary and alternative therapeutic method that positively influences both physical and mental health. It involves not only passive listening to music but also active engagement through singing, playing instruments, composing, and group improvisation. These practices enhance emotional memory, support internal balance, and improve interpersonal communication. Music therapy is often integrated with other therapeutic modalities to achieve enhanced treatment outcomes. The article explores how music activates brain areas such as the limbic system and prefrontal cortex and increases the release of neurotransmitters like dopamine, serotonin, and oxytocin. These changes lead to reduced heart rate, lower blood pressure, and decreased stress.

Psychologically, music therapy is effective in treating depression, anxiety, PTSD, and social isolation. It also shows success in autism spectrum disorders, dementia care, post-stroke rehabilitation, and palliative settings. Sessions typically last 30–60 minutes and may be conducted individually or in groups.

Keywords: Music therapy, psychological impact, biological effect, stress, neurotransmitters.

KAZIMOVA BƏSTİ
*Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi*

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA MİLLİ MUSIQİ ALƏTLƏRİNİN İSTİFADƏSİ

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda bəstəkarlıq məktəbinin təməlini qoyan Üzeyir Hacıbəyli milli musiqi incəsənətimizin bir çox istiqamətlərini müəyyənləşdirmişdir. O Şərq və Qərb arasında əsrlərlə mövcud olan sədləri aradan qaldırmaqla yanaşı milli musiqimizi daha da zənginləşdirmiş, bir çox sahələrdə Azərbaycan musiqisinin gələcək perspektivlərini istiqamətləndirmişdir. Bəstəkar, alim-nəzəriyyəçi, folklorşünas olan Ü.Hacıbəyli xalq musiqisinin, onun bir çox ənənələrinin yaşadılıb qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi üçün bir sıra işlər görmüşdür. Ü.Hacıbəylinin irsinin ən məhsuldar tədqiqatçılarından biri olan musiqişünas, professor Elmira Abbasova yazır: “Bəstəkarın yaradı-

cılıq yolu özündə Azərbaycan musiqisinin ilk peşəkar bəstəkar formalarından onun Avropa musiqi incəsənətinin yüksək nailiyyətləri səviyyəsində çiçəklənməsinə qədərki mərhələlərini tam cəmləşdirən musiqi tarixi dövrüdür.”⁹

Musiqi sənətinin bütün sahələrində öz ideya – estetik platforması olan böyük bəstəkar yaradıcılıq, elmi və publisist fəaliyyətində milli musiqi alətlərinin qorunub saxlanması və bu alətlərin bəstəkar yaradıcılığında tətbiqi məsələlərinə böyük önəm vermişdir. 1921-ci ildə Azərbaycanda konservatorianın təşkilinin ilk günlərindən başlayaraq, Ü.Hacıbəyli bu tədris müəssisəsinin sırf milli musiqi ənənələrinin qorunub saxlanması və inkişafı üçün öz əməyini əsirgəməmişdir. Ü.Hacıbəyli konservatoriyada xalq çalğı alətlərində (tar, kamança) ifaçılıqla bağlı şərq musiqi şöbəsini açmışdır. İlk dəfə olaraq bu alətlərdə yeni tədris sistemi-notla çalğıni yaratmışdır. Ü.Hacıbəyli eyni zamanda milli musiqi alətlərində muğam tədrisinə də böyük önəm vermişdir. Bu tipli şərq bölmələri Azərbaycanın bütün musiqi tədris müəssisələrində açılmışdır. Məhz Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə 1931-ci ildə respublika radio verlişləri komitəsinin nəzdində Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrı yaradılır. Milli musiqi alətlərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərini çox gözəl bilən bu bəstəkar orkestr üçün 1931-ci ildə iki fantaziya bəstələyir: 1 №-li fantaziya – “Çahargah” və 2 №-li fantaziya “Şur”.

XX əsrin 20-ci illərində bəstəkarın yazdığı “Vəzifəyi-musiqimizə aid məsələlər”, “Azərbaycanda musiqi təhsili”, xüsusilə “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində milli musiqi alətləri ətrafında bir sıra məsələlərə toxunulmuşdur. “Şərq musiqi haqqında qərb alimlərinin təfsiri” məqaləsində isə Ü.Hacıbəyli bütün şərq aləmində geniş yayılmış ud, qanun, rübab, tənbur, eləcə də zurna, ney, nəfir alətlərindən bəhs etmişdir. Həmin dövrdə Ü.Hacıbəyli tar alətinin ətrafında baş verən mübahisəli məqamlara aydınlıq gətirmiş milli musiqi alətlərinin tədrisinə önəm vermişdir. Ü.Hacıbəyli yazır: “Avropa musiqisindən başqa bir də şərq musiqisi vardır və biz Azərbaycanlılar özümüz Şərq əhlindən olduğumuza görə musiqi təhsili işində Şərq musiqisinə laqeyd qalarsaq öz mədəni vəzifəmizi kamalınca ifa etməmiş olarıq.”¹⁰

Ü.Hacıbəylinin bütün elmi-publisistik məqalələri milli musiqi alətlərimiz, onların tədrisi və təbliği, bu alətlərdə ifaçılığın təsviri və xüsusiyyətləri ilə bağlı maraqlı və orijinal fikir və mülahizələr, ideyalarla zəngindir. Ü.Hacıbəyli bir çox çıxışlarında xüsusən aşiq sənəti, saz aləti, bu alətdə ifaçılıqla bağlı fikirlər irəli sürmüş, aşiq sənətinin ictimai və elmi əhəmiyyətini vurğulamışdır. O aşıqları, Qərbi Avropanın roman və alman trubadurları, minnezingerləri ilə müqayisə edərək onları azad sənətkar adlandırmış, belə səciyyələndirmişdir: – “Aşiq ifaçılıq məharətini sxolastik mühitdə öyrənmir, ona təmiz hava, yaşıl çəmən, çöl çiçəklərinin ətri, uca dağlar, geniş tarlalar, quşların cəh-cəhi, çayların şırıltısı ilham gətirir, aşiq əsl azad rəssamdır”¹¹.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində (“Maarif və mədəniyyət” jurnalı, 1925-ci il. № 1, 2, 3) milli musiqi alətlərinin üç qismi – simlilər, nəfəs verənlər və zərb edənlər haqqında məlumatlar verilir. Qeyd etməliyik ki, Ü.Hacıbəylinin təsnifatında simlilər həm də telli alətlər adlandırılır və bəstəkar onların qisasəslilər, uzunsəslilər kimi bölgüsünü aparır. Nəfəs vasitəsilə çalınan alətlərdən balaban, ney tütək qeyd edilir. Zərb edilən alətlər içərisində qaval, təbil, qoşa nağara və s. göstərilir.

Ü.Hacıbəyli milli musiqi alətlərinin tədrisinə də böyük önəm verirdi. 1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası yaradılarkən fortepiano, orkestr, vokal, nəzəriyyə-bəstəkarlıq şöbələri ilə yanaşı Ü.Hacıbəylinin başçılıq etdiyi “Azərbaycan şöbəsi” də açılmışdı. Bu şöbədə milli musiqi alətlərində çalğı tədris edilirdi. 1922-ci ildə Ü.Hacıbəyli tərəfindən yaradılan “Türk musiqi məktəbi” bir il sonra konservatoriya ilə birləşdirilir və bu məktəbdə tar, kamança və zurna alətləri tədris edilir.

1922-ci ildə yaradılan Xalq Təhsilinin Bakı Şöbəsinin musiqi texnikumu bazasında musiqi məktəbləri yaradılır. Burada Azərbaycan xalq musiqisi şöbəsinə Ü.Hacıbəyli rəhbərlik edir. Şöbədə tar və kamança sinifləri var idi. Səid Rüstəmov, Əhməd Bakıxanov, Mirzə Malik Mansurov tar alətini, Qılıman Salahov kamança alətini tədris edirdi. Ü.Hacıbəyli həmin dövrdə özünün layihələşdirdiyi sistem üzrə tarda not ixtisasını tədris etməyə başlayır. Bəstəkar not sisteminin tara tətbiq edilməsi üçün onun

⁹ История Азербайджанской музыки - часть I. Баку: Maarif. 1992-с.178

¹⁰ Hacıbəyov Ü. Əsərləri- İkinci cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA.nəşriyyatı: 1965. s. 219.

¹¹ Hacıbəyov Ü. Əsərləri- İkinci cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA.nəşriyyatı: 1965. s. 252

səs qatarını fortepianonun səs qatarı ilə uyğunlaşdırılması üzərində işləyir. Bu ideyaları və onların həlli yollarını Ü.Hacıbəyli “tarın səs qatarınının yenidən qurulmasının layihəsi” əsərində işləyir¹².

Həmin illərdə Ü.Hacıbəyli bir sıra Avropa bəstəkarlarının əsərlərini də tar və fortepiano üçün işləyərək tələbələrin ifasında səsləndirir. Not sisteminin milli musiqi alətlərinə tətbiq edilməsi bu alətlərin inkişafı qarşısında yeni perspektivlər açır. Çox əlamətdar haldır ki, Ü.Hacıbəyli bu dövrlərdə xalq çalğı alətləri üçün tədris proqramları üzərində işləyir. Burada eyni zamanda şərq siniflərinin proqramına əlavə bölümündə keçiriləcək muğamların adları və onların şöbələri də göstərilir.

Ü.Hacıbəylinin tar alətinin timsalında Şərq və Qərb arasında körpü yaratması milli musiqi alətlərimizin sonrakı inkişaf perspektivliyi üçün bir növ təkan oldu. Dahi bəstəkar hələ 1926-cı ildə “Mədəniyyət və maarif” jurnalında dərc olunan məqaləsində yazırdı: – “Qərb musiqisinin min il ərzində tərəqqiləri görüb bu günkü günə çatmış formaları içərisində məşhur olan ideyası ilə bərabər Şərq musiqisi həyatında geniş bir tərəqqi inqilabı əmələ gətirə bilər və Şərq musiqisinin gələcəkdə ümumaləm musiqi sənəti sahəsində böyük bir rol oynayacağına səbəb olar. Digər tərəfdən, Şərqlilər Qərb musiqisi ədəbiyyatında mövcud olan müxtəlif ideyaların ənvəri-təəssürat hissiyatını anlamağa öyrənir”¹³.

Lakin tarixdən məlum olduğu kimi, ötən əsrin 20-ci illərində “proletar mədəniyyəti” təbliğçiləri milli opera və milli musiqi alətlərinin əleyhinə çıxış edərək tarın konservatoriyada tədrisinə qarşı çıxırdılar.

Ü.Hacıbəyli həmin dövrdə milli musiqi alətlərimizin tədrisinə qarşı çıxanlarla cəsarətlə mübarizə apararaq, əsrlərin sınağından çıxmış bu alətlərin gələcəyimiz üçün qorunub saxlanılmasına nail olmuşdur. O, “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” məqaləsində həmin dövrdə Azərbaycan Xalq Maarif Komissarı vəzifəsində çalışan Mustafa Quliyevin çıxışındakı ziyanlı fikir və ideyalarını kəskin tənqid atəşinə tutmuşdur: “Eşitdiyimiz məruzədən belə anlaşıldı ki, yoldaş Quliyev yalnız Avropa musiqi təhsilinin tərəfdarıdır. Yalnız bunu bildik ki, Quliyev yoldaş şəxsən tar təhsilinin tərəfdarı deyildir və hətta tarın xalq musiqisi aləti cümləsindən olduğuna inanmır”¹⁴.

Xalq musiqisini gözəl bilən, milli musiqi alətlərində ifaçılıq tarixinə bələd olan Ü.Hacıbəyli bütün yaradıcılığı boyu tar alətinin təkmilləşdirilməsi üzərində çalışmışdır. Yaradıcılığının sonrakı mərhələlərində tar alətinə dair problemlər həmişə onu düşündürürdü. “Kommunist” qəzetinin 4 iyul 1934-cü il tarixli nömrəsində dərc olunan “Mən nə yaradıram” məqaləsində bəstəkar “Koroğlu” operası və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” tədqiqat işi üzərində çalışmasından bəhs etməklə yanaşı eyni zamanda tar alətinin təkmilləşdirilməsi ətrafında apardığı tədqiqatlar haqqında belə yazırdı: “İndiyə qədər tar pərdələrinin müəyyən və elmi əsaslar üzrə qurulmuş yerləri yoxdur. Hər tar çalan öz tarının pərdələrini öz qulağının bələdinə görə düzəldir: ona görə də tarın tonları bir birinə tutmur. Bu isə tar çalğısı təhsilinə qarşı maneələr törədir, yüksək texnikanı mənimsəməyi çətinləşdirir. Burada öz qarşıma qoyduğum vəzifə tarın pərdələrindən çıxan hər bir səsin “akustika” elmi üzrə ölçüsünü təyin edib müəyyən və həqiqi bir miqyas təyin etməkdən ibarətdir”¹⁵.

Yaradıcılığa başladığı ilk gündən Ü.Hacıbəyli musiqili səhnə əsərlərində milli musiqi alətlərinə geniş yer vermişdir. Bu, ilk növbədə onun yaratdığı dünya operasında analoqu olmayan yeni janr – muğam operası janrının spesifikasiyasından irəli gəlirdi. Çox maraqlı bir faktı da mütləq qeyd etməliyik. “Leyli və Məcnun” operasının 1908-ci ildəki ilk tamaşalarında tarzən kimi Qurban Pirimov və Şirin Axundov çıxış etmişlər¹⁶.

Ümumiyyətlə, Ü. Hacıbəylinin muğam operalarında tar təkcə xanəndələri müşayiət etmirdi, həm də simfonik orkestrin ifa etdiyi musiqi parçalarının ifasında da iştirak edirdi. Ü. Hacıbəylinin muğam operalarının səhnə tarixçələrindəki məlumatlarla tanış olduqda bir sıra maraqlı faktlarla rastlaşırıq. “Leyli və Məcnun” operasının ilk tamaşasına dair məlumatda “Şərq orkestrinə rəhbərliyi tarzən Qurban Pirimov etmişdir” göstərilir¹⁷. Ü.Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığına aid biblioqrafik məlumat kitabçasında (*Bakı: Elm, 1978. s.47*) “Şah Abbas və Xurşudbanu” muğam operasının 1912-ci ilin mart

¹² Kərimov K. *Birinci fantaziya – “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti. 1958-ci il, 22 noyabr, s.3.*

¹³ Hacıbəyov Ü. *Əsərləri. İkinci cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı. 1965- s.231.*

¹⁴ *Yenə orada: s.248.*

¹⁵ *Bax: yenə orada -s.260.*

¹⁶ Məmmədli Q.M. “Üzeyir Hacıbəyov – 1885-1948. Həyat və yaradıcılığının salnaməsi. Bakı: Yazıçı, 1984. s.50. Bu haqda Vamiq Məmmədaliyevin Əhsən Rəhmanlı ilə həmmüəllif olduğu “Salyan tarzanələri” məqaləsində də məlumat verilir. – “Konservatoriya” jurnalı, №.4, 2015).

¹⁷ Hacıbəyov Ü.Ə. *Əsərləri. İkinci cild – Qeydlər. s.308.*

ayında Nikitin qardaşları teatrındakı premiyerasında tamaşada tarzən Şirin Axundovun başçılıq etdiyi Şərq orkestrinin çıxış etdiyi qeyd olunur. Bu qeyd olunan faktlar Ü.Hacıbəylinin muğam operalarında milli musiqi alətlərinin, xüsusən tarın böyük rolunu təsdiqləyir.

Ü. Hacıbəylinin digər musiqi alətləri, xüsusən kamança haqqındakı fikirləri də xüsusi maraq doğurur. 1925-ci ildə dərc olunmuş “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində bəstəkar milli musiqi alətlərinin təsnifatında uzunsəsli telli alətlər qrupuna aid etdiyi kamança alətinə “səscə daha mükəmməl və insanın səsinə daha yaxın” bir alət kimi səciyyə vermişdir. Hətta bu alətin bəm səslərinin tardan daha təsirli olmasını, “vibrasion” titrək səsləri hasil etməsini vurğulayaraq onun tardan daha kamil alət olmasını göstərmişdir. Bəstəkar kamançanı “melodik alətlərdən ən gözəli” adlandırmışdır. Kamança alətinin məziyyətlərini gözəl duyan Ü. Hacıbəyli böyük uzaqgörənliklə belə yazırdı: “Avropa aləti musiqiyyələrindən kamança cinsinə mənsub olan “vialon” (skripka) orkestrdə birinciliyi qazandığı kimi, gələcəkdə bizdə də kamança öz ali mövqeyini layiqilə işğal edəcəkdir”¹⁸.

Ü.Hacıbəylinin ümumiyyətlə əksər musiqi alətləri haqqında fikirləri özünəməxsusluğu ilə fərqlənir. O, zurna alətində qüvvətli səsi, balabanın həzin və kədərli, neyin məlahətli və zərif tembrini xüsusi qeyd etmişdir. Zərb alətləri sırasında ən çox qavala böyük diqqət yetirərək, tar və kamança yanında qavalın yararlı olduğunu, xanəndənin ustalıqla qaval çala bilməsinin mütləq olduğunu vurğulamışdır. Bəstəkar bunu xanəndənin muğam dəstgahının ifasında rəng və təsniflərə keçdikdə “bəhr” tuta bilməsi ilə əlaqələndirirdi.

Ü.Hacıbəyli qədim Şərq musiqisi və qədim Şərq alətləri haqqında da bir sıra tədqiqatlar aparmış, bu mövzu ətrafında fikir və mülahizələrini 1926-cı ildə dərc olunmuş “Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri” məqaləsində (“Maarif və mədəniyyət” jurnalı, 1926-cı il № 7/30) cəmləşdirmişdir. Bəstəkar bu məqalədə bir çox şərq musiqi alətlərinin – qanun, tənbur, ud, rübab, zurna, nəfirin ilk dəfə Şərqdə yaranmasını, Avropanın bu alətləri Şərqdən əxz etməsini sübutlar və dəlillər əsasında Şərq alimlərinin risalələri üzərində təsdiqləmişdir. Ü.Hacıbəyli bu məqaləsində ney (nay) alətini fleyta ilə, nəfir alətinin tembrini truba ilə müqayisə etmişdir.

Ü.Hacıbəyli 1931-ci ildə xalq çalğı alətləri orkestrini öz təşəbbüsü ilə yaratmışdır. Orkestrin heyəti həmin vaxt 22 nəfərdən ibarət idi. Bu ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestri olub, tərkibi tar, kamança, balaban, dəf və nağaradan ibarət idi. Orkestrin dirijoru Ü.Hacıbəyli, konsertmeysteri Səid Rüstəmov olmuşdur. Ü.Hacıbəyli orkestrin yarandığı ilk gündən repertuarın zənginləşməsi üçün çalışır, xalq mahnıları və rəqslərin orkestr üçün işlənilməsinə böyük diqqət yetirirdi. Eləcə də Qərbi Avropa və rus bəstəkarlarının əsərlərinin orkestr üçün işləmələrinə böyük önəm verilir. Tədrisən orkestrin tərkibinə yeni alətlər daxil edilir. 1937-ci ildə artıq bu orkestrin tərkibi 40 nəfərə çatdırılır. 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti və ongünlüyündə Böyük teatr səhnəsində nümayiş etdirilən Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyasını xalq çalğı alətləri orkestri müşayiət edirdi. Əsərin musiqisini xalq çalğı alətləri orkestri üçün Səid Rüstəmov işləmişdi və tamaşanı müşayiət edən orkestrə özü dirijorluq edirdi.

Milli musiqi alətlərimizin inkişaf perspektivlərinin üzərində daim düşünən Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstəkar yaradıcılığının bariz nümunəsi olan Birinci və İkinci Fantaziyalarını yaratdı. Eyni zamanda bu iki əsərdə milli musiqi alətlərinin bir sıra potensial imkanlarının üzə çıxarılması ilə yanaşı fortepiano kimi Avropa alətinin də onlarla üzvi sürətdə uyğunlaşdırılması sübut edildi. Ötən əsrin 20-ci illərindən başlanan Ü.Hacıbəylinin milli musiqi alətlərində notla musiqi ifa edilməsi üzərində fəaliyyəti tam sürətdə təsdiqini tapdı. Bəstəkar yaradıcılığında ən mürəkkəb forma olan sonata formasında bəstələnən bu iki fantaziya Ü.Hacıbəyli həm də xalq musiqisi məqamlarının – Çahargah (1 №-li fantaziya) və Şurun (2 №-li fantaziya) qanunauyğunluqlarını Avropa musiqi formasının xüsusiyyətləri ilə məharətlə uyğunlaşdırıb bilmişdir. Avropa musiqi təfəkkürü və milli məqam təfəkkürünün uzlaşması ilə yanaşı bu iki əsərdə milli alətlərin tembrləri də bacarıqla birləşdirilir. Rəngarəng və saf orkestrləşmə, hər alətin spesifik tembr boyasının göstərilməsi, tembrlərin bir birinə ifadəli keçidi məharətlə həyata keçirilir. Ü.Hacıbəylinin hər iki fantaziyasında V.A.Motsartın C-dur sonatasının (KV545) tematizmi istifadə edilərək, Azərbaycan musiqisinin məqam-melodik vasitələrinin köməyi ilə klassik sonata forması çərçivəsində uyğunlaşdırılmışdır. Bu ən çox Birinci Fantaziya özünü göstərir.

¹⁸ Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. İkinci cild. s.223.

Hər iki fantaziyanın orkestrləşmə üslubuna diqqət yetirdikdə burada milli musiqi alətlərinin potensial imkanlarının məharətlə açılmasını müşahidə edirik. Birinci fantaziya ("Çahargah") orkestrin tərkibinə tar, kamança, balaban, dəf, fortepiano daxildir. Bəstəkar bu alətləri belə kökdə tərbiq edir.: tar (inH), kamança (inD), balaban (inH). Fantaziyanın birinci hissəsi sonata formasındadır. Maestoso tempində ifa olunur. Əsas partiyayı başlanğıcda bütün alətlər səsləndirir. Bu möhtəşəm mövzuda cəngi sədaları eşidilir.

Ü.Hacıbəyli çox yaradıcı şəkildə Motsartın sonatasını Azərbaycan xalq musiqisinin məqam-melodik xüsusiyyətləri ilə uyğunlaşdırır. Fantaziya sonatanın ritm, sintaksis və forma, eləcə də faktura xüsusiyyətləri qorunub saxlanılır. Orkestrdə balaban, kamança, tar iki partiya şəklində göstərilir. Əsas partiyanın qammavari gedişləri isə fortepianoya həvalə edilir.

Köməkçi mövzunu kamançalar ifa edir. Fantaziyanın başlanğıc mövzusunda balaban və dəf partiyası çox qənaətcildir. Birinci hissədə kamança və tarlar daha fəaldır. Forteplano isə əsas məzmunu aparır. Yalnız birinci hissənin sonunda balabanlar və dəfin partiyası qismən fəallaşır.

Birinci fantaziyanın ikinci hissəsi vals tempində (Tempo di Valse) ifa edilir. Girişdə dəf partiyası tipik vals ritmi üzərindədir. Bu qısa girişi fortepiano və dəf ifa edir. Əsas mövzunu kamançalar aparır, fortepiano və dəf isə müşayət edir. Bu lirik və həzin mövzuda milli rəqslərin təsiri görünür. Sonra mövzu tarlara həvalə edilir.

Valsın orta hissəsi kamança və tarların dialoqu şəklində verilərək burada balabanlar əsasən "dəm səs" funksiyası daşıyır. Dəf partiyasında xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan "üç badam, bir qoz" ritmik formulu $\frac{3}{4}$ ölçüsündə verilir. Bu ritmik formula ostinato kimi saxlanılır.

Fantaziyanın üçüncü hissəsi (Allegretto) özündə rəqs xüsusiyyətlərini daşıyır. Bu hissədə zərb aləti – dəf partiyası mühüm rol oynayır. Milli musiqi üçün səciyyəvi olan "üç badam bir qoz" ritmik formula $\frac{6}{8}$ ölçüsündə dəf partiyasında ifadə olunur.

Mövzu başlanğıcda fortepiano partiyasında səslənir, onu tarlar və dəf müşayiət edirlər. Mövzunun ikinci aparılışında bütün orkestr iştirak edir, yalnız balabanlar "dəm səs" funksiyası daşıyır. Mövzu hər dəfə yeni orkestrləşmədə səslənir, yeni çalarlar kəsb edir.

Fantaziyanın dördüncü hissəsi (Allegro və ya vivo) cəld tempdə və qeyri-adi $\frac{12}{16}$ ölçüsündədir. Burada qaytağı ritm aparıcıdır. Qaytağının başlanğıcında mövzunu tarlar və fortepiano balabanlar dəfin müşayiəti olmadan ifa edir. Kamançaların ritmik ostinatosu mövzuya müşayiət funksiyası daşıyır. Bir qədər sonra balabanlar "dəm səs"lə qoşulur, dəf partiyasında yenə pauzalar verilir.

Rəqsin aparılışında fortepiano müşayiətçi funksiya daşıyır. Mövzunu balabanlar (ikinci balabanlar "dəm səs"lərdir), kamançalar və tarlar ifa edir. Bu aparılışda artıq dəf partiyası fəallaşmışdır. Fantaziyanın dördüncü hissəsinin sonunda bütün orkestrin ifasında möhtəşəm fortissimo ahəngində birinci hissənin təntənəli əsas mövzusunun başlanğıcı səslənir.

Ü.Hacıbəylinin İkinci Fantaziyası ("Şur") ikihissəli silsilə şəklindədir. Burada da birinci hissə sonata formasındadır. Fantaziyanın birinci hissəsi (Moderato) möhtəşəm mövzu ilə açılır (Şur məqamında). Bu mövzunu bütün orkestr ifa edir. Bu giriş-epiqrəfidir. Əsas partiya (Allegro) çalışqan xarakterlidir və fortepianoda ifa edilir. Bu mövzuda fortepiano və tarlarla kamançalar arasında dialoq yaranır, balabanlar və dəf susur.

Birinci hissənin köməkçi mövzusu həzin, mahnıvaridir, onu kamançalar ifa edir. Forteplano və tarlar müşayiətçi funksiya daşıyır. Birinci fantaziya ilə müqayisədə ikinci fantaziya dəf partiyası çox qənaətcildir.

İkinci fantaziyanın birinci hissəsinin işlənmə bölməsindəki epizodda (Meno mosso) Segah məqamında səslənən melodiyanın əsasını "Qarabağ şikəstəsi"ndən bir motiv təşkil edir. Mövzu kamançalarda ifa edilir. Burada fortepiano susur və kamançalarla dialoqa tarlar qoşulur. Dəf müşayiətçi funksiya daşıyır. Sonra mövzu fortepianonun arpecioları fonunda kamançalar və tarlarda səslənir.

İkinci fantaziyanın ikinci hissəsi (Allegro vivace) – $\frac{12}{16}$ ölçüsündədir, yığcam girişlə açılır. Bu dinamik xarakterli girişdə birinci hissə ilə müqayisədə bütün alətlər fəaldır.

Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün Birinci və İkinci fantaziyası ilə yanaşı daha bir əsəri bəstəkarın ev-muzeyindən tapılmışdır. Bu, xalq çalğı alətləri – tar, kamança, balaban və dəf üçün "Ləzgi rəqsi"dir. Əsər 1932-ci ildə bəstələnmişdir. Muzeyə bu əlyazma dirijor Əşrəf Həsənovun arxivindən daxil olmuşdur. Tədqiqatçıların fikrincə ola bilsin ki, bu əlyazmanı Ü.Hacıbəyli özü dirijor Əşrəf Həsənova vermişdir. Dirijor Əşrəf Həsənov (1909-1983), Azərbaycan SSR Xalq artisti və peşə-

kar təhsil almış ilk azərbaycanlı dirijorlardan biri olub, 1933-1938-ci illərdə Moskva Dövlət Konservatoriyasının dirijorluq sinfində təhsil almışdır. Onu da qeyd etməliyik ki, 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti ictimaiyyətində nümayiş etdirilən “Koroğlu” operasına Əşrəf Həsənov dirijorluq etmişdir.

Ü.Hacıbəylinin “Ləzgi rəqsi” 71 il sonra ilk dəfə ifa edilmişdir. 6 may 2003-cü il tarixində Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində keçirilən “Sirlər və kəşflər” tədbirində əsər ilk dəfə səsləndirilmişdir. “Ləzgi rəqsi”ni muzeyin təşəbbüsü və xahişi ilə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin xalq çalğı alətləri orkestri (rəhbər Gülağa Zeynalov) hazırlayıb ifa etmişdir. Onu da qeyd etməliyik ki, bu “Ləzgi rəqsi”nin fortepiano üçün 1940-cı ildə işlənmiş bir variantı da mövcuddur.

Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Ləzgi rəqsi” 2010-cu ildə Mədəniyyət Nazirliyinin dəstəyi ilə Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi tərəfindən partitura şəklində nəşr etdirilib¹⁹.

“Ləzgi rəqsi”nin partiturasının təqdimatı 24 sentyabr 2010-cu il tarixində Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində “Üzeyir Hacıbəyli-125” Beynəlxalq Festivalı çərçivəsində keçirilən tədbirdə baş tutmuşdur. Bu tədbirdə də “Ləzgi rəqsi” Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin xalq çalğı alətləri orkestrinin (bədi rəhbər Gülağa Zeynalov) ifasında bəstəkarın digər əsərləri ilə yanaşı səslənmişdir.

Bəstəkarın xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələdiyi Birinci və İkinci fantaziyalarla müqayisədə “Ləzgi rəqsi”nin partiturasında fortepiano partiyası verilmir. Orkestrin tərkibi balaban (in H), kamança (in D), tar (in H) alətlərindən ibarətdir. Rəqs Presto tempində ifa edilərək 12/8 ölçüdə “Qaytağ” rəqsinin səciyyəvi ritmindədir. İki xanəli lakonik girişi dəf ifa edir. Dəfin bu ritmik formulu əsər boyu əsasən ritmik ostinato kimi saxlanılır. Yalnız rəqsin orta hissəsinin sonuna yaxın (A tempo-dan əvvəl) dəf partiyası dörd xanədə sadələşərək 14 xanədə susur, A tempo (repriza bölməsi) başlandıqda yenə dəfin ostinatosu bərpa olunur.

“Ləzgi rəqsi” üçhissəli formadadır. Rəqsin birinci hissəsinin orkestrləşməsində alətlərin dialoqu əsasdır. Belə ki, mövzunu əvvəlcə kamançalar başlayır, sonra ona tarlar cavab verir. Balaban partiyası saxlanan səs üzərində qurulur. Sonra tarlar və kamançalar dəfin ostinat ritmik formulu üzərində ifa edirlər.

Yeni mövzu balabanlara həvalə edilir. Mövzuya kontrapunkt kimi tar səslənir və kamançalar uzadılan səsləri ifa edir. Orta hissə funksiyası daşıyan bu bölmədə balabanların ifasına üstünlük verilir. Rəqsin repriza bölməsində orkestrləşmə birinci hissə ilə eynidir. Rəqsin kiçik tamamlayıcı bölməsi on bir xanədən ibarətdir, möhtəşəm ahənglərlə tamamlanır.

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqi alətlərinin tətbiqinin daha bariz bir nümunəsi “Koroğlu” operasıdır. “Koroğlu” operasının partiturasında simfonik orkestrin alətləri ilə yanaşı tar, balaban, zurna və dəf əlavə edilmişdir. Operanın III pərdəsində tar, balaban və dəf ilə yanaşı zurna aləti də tətbiq olunur. Operanın bu pərdəsindəki məşhur “Cəngi” rəqsinə zurna aləti xüsusi kolorit verir.

Ü.Hacıbəyli 1941-ci ildə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Cəngi” pyesini bəstələmişdir. Əsər həmin ildə Bakıda xalq çalğı alətləri orkestrinin ifasında səslənmiş, sonralar isə fortepiano üçün işlənmişdir. 1975-ci ildə Ü.Hacıbəylinin anadan olmasının 90 illiyi münasibətilə bəstəkar İsmayıl Hacıbəyov “Cəngi” pyesi mövzusunda fortepiano və simfonik orkestr üçün “Rapsodiya” bəstələmişdir. Onu da qeyd etməliyik ki, Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” əsəri həm də ayrı-ayrılıqda bir sıra milli musiqi alətləri – tar, kamança, qanun üçün müxtəlif müəlliflər tərəfindən köçürülmüşdür. Ümumiyyətlə, Ü.Hacıbəylinin nəinki “Cəngi” əsəri, həmçinin Birinci və İkinci fantaziyalar, musiqili səhnə əsərlərindən bir çox fraqmentlər mahnılar, romanslar müxtəlif milli musiqi alətləri və fortepiano müşayiəti üçün köçürmə şəklində səslənir və ifaçıların repertuarına, tədris proqramlarına daxil edilmişdir.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində bir çox janrların, o cümlədən milli musiqi alətləri üçün bəstələnən əsərlərin təməlini qoymuş novator sənətkardır. Bəstəkar musiqi sənətimiz tarixində gördüyü işləri, fəaliyyəti ilə milli musiqimizin yollarını açmışdır. Məhz Ü.Hacıbəyli uzun tarixi yol keçmiş milli musiqi alətlərimizin, mədəniyyətimizin inkişafındakı rolunu yüksək dəyərləndirmiş, ilk dəfə onların not yazı sistemini yaratmışdır. Bununla bəstəkar milli musiqi alətlərimiz qarşısında geniş perspektivlər açmışdır. İlk dəfə notlu xalq çalğı alətləri orkestrini yaradan Ü.Hacıbəyli bu orkestrə daxil edilən alətlərin səslənmə xüsusiyyətlərini, texniki imkanlarını nəzərə alaraq əsərlər bəs-

¹⁹ Üzeyir Hacıbəyli. *Ləzgi rəqsi*. “E.L” Nəşriyyat və Poliqrafiya Şirkəti MMC, Bakı: 2010, 16 s.

tələmişdir. Ü.Hacıbəylinin təməlini qoyduğu milli bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələri böyük sənətkarın təkan verdiyi işləri yeni rəkursda davam etdirməyə nail oldular. Müasir dövrdə milli musiqi alətlərinə marağın beynəlxalq miqyasda artması ilə bağlı, Azərbaycan bəstəkarlarının həтта avanqard üslublu əsərlərində tar, saz, zurna kimi milli musiqi alətlərinə müraciət edilməsi buna bariz nümunədir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Əbdülqasimov V.Ə Azərbaycan tarı. Bakı: İşıq.1989.-95s.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri- İkinci cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA, 1965.-411s.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. Biblioqrafiya. Bakı: Elm, 1978.-212s
4. Kərimov K. Birinci fantaziya // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1958,22 noyabr
5. Məmmədaliyev V., Rəhmanlı Ə. “Salyan tarzənləri” // “Konservatoriya” jurnalı, N.4,2015-s.73-82
6. Məmmədli Q.M. Üzeyir Hacıbəyov. 1885-1948. Həyat və yaradıcılığının salnaməsi. Bakı: Yazıçı 1984.-462s.
7. Məmmədova R. Muğam sonata qovşağı [Monoqrafiya]. Bakı: İşıq,1989.-139s.
8. Novruzov A.M. Tarın ifaçılıq xüsusiyyətlərinin təkamülündə xarici və Azərbaycan bəstəkarları əsərlərinin rolu [avtoreferat]. Bakı: 2002.-21s.
9. Novruzov A.M. Üzeyir Hacıbəyovun tarın not ifaçılığında rolu // “Musiqi dünyası” jurnalı, N3, 2000-ci il, s.14-16.
10. Novruzov A.M. Üzeyir Hacıbəyov və xalq çalğı alətlərində not ifaçılığı // “Konservatoriya” jurnalı, 2015-s.83-89.

Rus dilində

11. Абасова Э.А. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества - Баку: Элм, 1985,-200с.
12. Абасова Э., Данилов Д., Карагичева Л., Сафаралиева К. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова (под общей редакцией проф.С.И Гаджибекова). Баку: Азернешр, 1972.-214с.
13. Абезгауз И.В. Опера Кёроглы У.Гаджибекова. М.: Советский композитор, 1987.-232с.
14. История Азербайджанской музыки. Часть I, Баку: Маариф, 1992.-325 с.
15. Сафаралиева К. Музыкальное образование в Азербайджане // Азербайджанская музыка - сб.статей , М.: Гос.Муз. Издательство. с.277-294.

Notoqrafiya

16. Hacıbəyov Ü. İki fantaziya- Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün partitura. Bakı: İşıq.1985.- 162s.
17. Hacıbəyli Ü. Ləzgi rəqsi. Bakı: “E.A.” Nəşriyyat və Poliqrafiya Şirkəti MMC, 2010. -16s.
18. Hacıbəyli Ü. Koroğlu-Partitura- 1-5-ci cildlər (I-V pərdələr) Bakı: Şərq-Qərb, 2010.

Xülasə

Məqalədə Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin milli musiqi alətlərinin qorunub saxlanması üçün XX əsrin 20-30cu illərində gördüyü işlərdən ətraflı şəkildə bəhs edilir. Bəstəkarın bu alətlərdə ilk dəfə olaraq notla çalğı tədris sistemini yaratması, milli repertuar üzərində işləməsi, alətsünaslıq sahəsində irəli sürdüyü bir sıra mülahizələrinə toxunulur. Üzeyir Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələdiyi Birinci və İkinci Fantaziyalar, “Ləzgi rəqsi” təhlil edilərək, araşdırılır.

Açar sözlər: musiqi alətləri, orkestr, tar, kamança, Şərq musiqisi.

КАЗИМОВА Басти

БМА имени У.Гаджибейли

научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории

НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В статье подробно рассматривается работа, проделанная основоположником азербайджанской профессиональной музыки Узеиром Гаджибейли в 1920–1930-х годах XX века по сохранению национальных музыкальных инструментов. Затрагивается создание композитором впервые системы обучения нотной грамоте для этих инструментов, его работа над национальным репертуаром, а также ряд высказанных им соображений в области инструментоведения. Анализируются и исследуются Первая и Вторая фантазии, «Лезгинский танец», написанные Узеиром Гаджибейли для оркестра народных инструментов.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, оркестр, тар, кяманча, восточная музыка.

NATIONAL MUSICAL INSTRUMENTS IN THE CREATION OF UZEYIR HAJIBEYLI

Summary

The article discusses in detail the work of Uzeyir Hajibeyli, the founder of Azerbaijani professional music, in the 20s-30s of the 20th century to preserve national musical instruments. The composer's creation of a musical instrument teaching system with notes for these instruments for the first time, his work on the national repertoire, and a number of considerations he put forward in the field of instrumental studies are touched upon. The First and Second Fantasies, "Lezgi Dance", composed by Uzeyir Hajibeyli for the folk instrument orchestra, are analyzed and investigated.

Keywords: musical instruments, orchestra, tar, kamancha, Eastern music.

KAZIMOVA GÜNEL

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
"İxtisas fortepiano" kafedrasının dosenti,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*

P.İ.ÇAYKOVSKİNİN VOKAL LİRİKASININ FORTEPIANO ÜÇÜN İŞLƏMƏLƏRDƏ VƏ TRANSKRİPSİYALARDƏ TƏCƏSSÜMÜ

Dünya musiqisinin qızıl fonduna daxil olmuş bəstəkarlar sırasında P.İ.Çaykovskinin adı xüsusi çəkilə bilər. Onun əsərləri emosional dərinliyi, melodik zənginliyi və insan psixologiyasına incə nüfuzu ilə bu gün də dünya səhnələrində geniş yer almaqdadır. Böyük sənətkarın musiqisi dinləyiciləri düşündürür, təsirləndirir, təsəlli verir və ruhlandırır.

Zamanında bəstəkar özü yazırdı: "Mən arzulayıram ki, musiqim yayılsın, musiqimdə təsəlli və dayaq tapan insanların sayı artsın". Bu arzu artıq çoxdan reallığa çevrilmişdir: Çaykovskinin əsərləri dünyanın ən nüfuzlu konsert zallarında səslənməkdədir və ifa tezliyinə görə yalnız V.A.Motsart və L.V.Bethovenlə müqayisə olunur.

2025-ci il mayın 7-də dünya musiqi ictimaiyyəti P.İ.Çaykovskinin anadan olmasının 185 illiyini qeyd edəcək. Onun adı M.Qlinka və S. Raxmaninov kimi musiqi nəhəngləri ilə bir sırada çəkilir və bu gün də rus musiqisinin simvolu olaraq qalır.

P.İ.Çaykovskinin yaradıcılıq irsi bir çox alimlərin diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu tədqiqatçılar arasında A.Alşvanq, P.Vaydman, V.Tsukkerman, L.Mazel, Y.Keldiş, B.Asafyev, Y.Milşteyn və başqaları yer alır. Zəngin ədəbiyyata baxmayaraq, bəstəkarın irsinə maraq azalmır və bu sahədə aparılan araşdırmalar davam edərək yeni nəsil musiqiçilər və tədqiqatçılar üçün dəyərli mənbəyə çevrilir.

P.İ.Çaykovskinin əsərləri müxtəlif ifaçılarının və dirijorların repertuarında möhkəm yer tutur. Bəstəkarın fortepiano və vokal əsərlərinin ifasına dair bir çox parlaq nümunələr vardır. Onların arasında həm tanınmış ustad sənətkarların – K.İqumnov, A.Qoldenveyzer, L.Oborin, Y.Fliyer, V.Horovits, V.Sofronitski, Q.Neyqauz, S.Lemişəv, İ.Kozlovski, Q.Vişnevskaya, İ.Arhipova və sonrakı nəsil ifaçıların – M.Pletnyov, D.Matsuyev, E.Kisin, D.Xvorostovski və digərlərinin adları çəkilə bilər.

Azərbaycanda P.Çaykovskinin əsərləri həm dinləyicilər, həm də ifaçılar tərəfindən həmişə xüsusi sevgi və hörmətlə qarşılanmışdır. Onun dərin emosiyalarla, zəngin melodika və psixoloji ifadə ilə dolu musiqisi ölkənin mədəni mühitinə orqanik şəkildə daxil olmuşdur. Çaykovskinin əsərlərinin müntəzəm ifası konsert həyatının ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Bu xüsusilə Sona Aslanova, Lütfiyar İmanov, Rauf Atakişiyev, Fərhad Bədəlbəyli, Fidan və Xuraman Qasımovalar kimi görkəmli musiqiçilərin ifasında özünü göstərmişdir. Bu sənətkarlar bəstəkarın musiqisinin zənginliyini və emosional dərinliyini yüksək səviyyədə təqdim etmişlər.

Bundan əlavə, böyük rus bəstəkarının yaradıcılığına digər azərbaycanlı ifaçılar – həm instrumentalistlər, həm də vokalçılar dəfələrlə müraciət etmişlər. Bu da Çaykovskinin musiqisinin ölkənin konsert səhnələrində səslənməyə davam etməsinə və yeni nəsil dinləyicilərin qəlbində öz əksini tapmasına səbəb olmuşdur.

Bəstəkarın irsi əhatəli və çoxşaxəlidir. O, yaradıcılığında müxtəlif janr və formalara müraciət etmişdir. Qələmindən çıxan əsərlər arasında simfonik əsərlər operalar, baletlər, solo alətlər üçün orkestr müşayiətli konsertlər, kamera vokal və fortepiano miniatürləri vardır.

P.İ.Çaykovskinin yaradıcılığında fortepiano miniatürlərinin bəstələnməsi zamanı silsilələ formalara meyl açıq şəkildə nəzərə çarpır. Bu xüsusiyyət bəstəkarın “İlin fəsilləri” Op.37, “Uşaq albomu” və “Fortepiano üçün 18 pyes” Op.72 kimi məşhur silsilə əsərlərində öz əksini tapır. Həcminə görə nisbətən kiçik və texniki baxımdan mürəkkəb olmayan bu əsərlərdə bəstəkarın iri həcmli fortepiano və simfonik əsərlərinə xas olan faciəvilik və dramatizm müşahidə olunmur. Əksinə, bu pyeslər işıqlı lirika, zəriflik və səmimiyyətlə zəngindir, bu da onlara xüsusi cazibə bəxş edir və onları geniş dinləyici auditoriyasına daha yaxın və anlaşıqlı edir.

Təbiət mənzərələrinə heyranlıqla yanaşı, bu pyeslərdə işıqlı kədər, daxili sakitlik, zarafatçı əhval-ruhiyyə və məişət janrının elementləri də öz əksini tapır. Op.72-yə daxil olan “Düşüncə”, “Noktyurn”, “Romans f moll”, “Zərif iradlar” və digər əsərlər pianoçuların konsert repertuarında möhkəm yer tutmuş və dinləyicilər tərəfindən daim böyük məhəbbətlə qarşılanmışdır. Lakin A.Qoldenveyzerin vurğuladığı kimi, bu əsərlərin zahiri sadəliyinə və texniki asanlıqına baxmayaraq, “forteplano miniatürlərinin bütün cazibəsini dinləyiciyə çatdırmaq üçün pianoçu yüksək ifaçılıq ustalığına, zahiri effektdə can atmamaq keyfiyyətinə və qüsursuz bədii zövqə malik olmalıdır” [6, s.386].

Hisslərin ifadə forması kimi romans lirikasına Çaykovski daim maraq göstərmişdir – həm fortepiano, həm də vokal yaradıcılığında. Onun vokal miniatürləri XIX əsr vokal lirikasının parlaq nümunələri kimi haqlı olaraq dəyərləndirilir. Əgər bəstəkarın fortepiano pyeslərində işıqlı kədər, səmimilik və saflıq kimi ovqatlar üstünlük təşkil edərsə, onun vokal kamera miniatürlərində mürəkkəb emosional çalarlar və obrazlar palitrası əks olunur: elegik düşüncədən tutmuş dərin dramatizmə, qaranlıq faciəvilikdən coşqun ehtirasa qədər.

Çaykovskinin yaradıcılığını araşdıran tədqiqatçılar bəstəkarın harmonik dilinin bəzi xüsusiyyətlərini şərti şəkildə müəyyənləşdirmişlər. Belə ki, V.Tsukkermanın fikrincə, bəstəkarın lirik yaradıcılığına xas olan əsas xüsusiyyət – onun ifadəsi ilə desək, “Çaykovski lirikasının leytharmoniyası” – major məqamında ikiqat alterasiya olunmuş II pillə septakkordundan və minorda alterasiya olunmuş IV pillə septakkordundan istifadə etməsidir.

Çaykovskinin romans janrına verdiyi mühüm töhfələrdən biri də ondadır ki, fortepiano partiyası zəngin səsaltı səslər sayəsində ifadəli polifonik xüsusiyyətlər qazanmış və əsərin musiqi dramaturgiyasında mühüm yer tutmağa başlamışdır. Tez-tez romansın sonunda fortepiano partiyası bir növ “musiqili postskriptum” funksiyasını yerinə yetirirdi ki, bu da Qərbi Avropa musiqi ənənəsində daha çox Robert Şumanın yaradıcılığı üçün səciyyəvidir.

Musiqi obrazlarının səmimiyyəti və ifadəliliyi, inkişaf etmiş fortepiano partiyası, musiqi-intonasiya materialının zənginliyi və müxtəlifliyi P.İ.Çaykovskinin vokal kamera miniatürlərini dünya musiqi mədəniyyətinin qiymətli irsinə çevirmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Çaykovskinin əsərləri digər bəstəkarların yaradıcılığı ilə müqayisədə nisbətən az transkripsiyaya məruz qalmışdır. Əsasən onun simfonik və səhnə əsərləri fortepiano üçün işləmələr və transkripsiyalar üçün musiqi materialı kimi istifadə olunmuşdur. Belə pyeslər adətən iki fortepiano üçün və ya dörd əl fortepiano ifası üçün nəzərdə tutulurdu. Bəstəkarın bu janrda solo ifa üçün yazılmış əsərləri isə nadir hallarda rast gəlinir və say baxımından azdır.

Fortepiano ansambl repertuarında Çaykovskinin “Romeo və Cülyetta” uvertür-fantaziyasının transkripsiyaları mövcuddur: əsər iki fortepiano üçün U.Çalof, dörd əl üçün fortepiano üçün isə N.Rimski-Korsakov tərəfindən işlənmişdir. Bəstəkarın opera və baletlərindən seçilmiş nömrələrin ansambl işləmələri isə J.Metallidi, T.Brajnikova və M.Pletnyov kimi transkripsiya ustadları tərəfindən kifayət qədər uğurla yerinə yetirilmişdir. Orkestr üçün yazılmış Birinci süitadan yalnız bir fuqa fortepiano üçün solo ifa məqsədilə uyğunlaşdırılmış və bu transkripsiya K.Katuar tərəfindən hazırlanmışdır. Bununla belə, Çaykovskinin romans lirikasının solo fortepiano üçün işləmələri çox az saydadır. Bu baxımdan fortepiano transkripsiyası üçün material kimi bəstəkarın 16 sayılı opusundan iki romans – №1 “Layla” və №5 “Bəs nə olsun” istifadə olunmuşdur.

Çaykovski yaradıcılığı boyu layla janrına bir neçə dəfə müraciət etmişdir. Layla motivlərinə onun “Mazepa” operasında, “Şelkunçik” baletində, op. 54 №10-da (“Fırtınada layla”) və eləcə də 1872-ci ildə A. Maykovun sözlərinə bəstələdiyi op. 16 №1 “Layla” romansında rast gəlinir.

Bəstəkar bu romansın iki fortepiano işləməsini şəxsən özü hazırlamışdır. Hər iki variantda əsərin həcmi və musiqi mətni qorunub saxlanılmış, lakin yalnız bir bənd istifadə olunmuşdur. İkinci variantda əsas tonallıq dəyişdirilmiş: as moll – a moll. Güman etmək olar ki, tonallığın yarım ton yüksəldilməsi və bununla da diyez-bemol işarələrinin sayının azalması ifa baxımından rahatlığı təmin etmək məqsədilə edilmişdir. Hər iki halda ritm, temp, xarakter və əsərin ümumi ovqatı qorunub saxlanılmışdır. Çaykovskinin fortepiano miniatürlərinin çox zaman “qeyri-forteplanoluğu” ilə bağlı alimlər tərəfindən səsləndirilən fikirlərə baxmayaraq, bu işləmədə musiqi materialı ifa üçün kifayət qədər rahat və təbii şəkildə təqdim olunmuşdur.

Həmin romansın fortepiano üçün daha bir işləməsi P.Pabst tərəfindən hazırlanmışdır. Bu nümunədə söhbət daha çox transkripsiyadan deyil, tamhüquqlu fortepiano işləməsindən gedir, çünki müəllif variantından fərqli olaraq burada romansın bütün musiqi materialından istifadə olunmuşdur. Pabst orijinal tonallığı qoruyub saxlamış, musiqi mətnini isə virtuoza texniki ifadə vasitələri ilə bir qədər zənginləşdirmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Pabst bir qədər əvvəl də Çaykovskinin yaradıcılığına müraciət etmiş, “Yevgeni Onegin” operasının mövzuları əsasında parlaq bir konsert transkripsiyası yaratmışdır. Lakin bu əsər əsasən yüksək texniki imkanlara malik pianoçu-virtuozlar üçün nəzərdə tutulduğundan, konsert repertuarına nadir hallarda daxil edilir.

“Layla” romansının üçüncü fortepiano versiyası S.Raxmaninov tərəfindən hazırlanmış transkripsiya olmuşdur. Bu işləmədə musiqi mətninə geniş müdaxilə edilmiş, əsər əhəmiyyətli dərəcədə transkripsiyaya uğramışdır. Bəstəkar burada çoxsaylı virtuoza texniki üsullardan istifadə etmiş, əsərin müddətini artırmış və nəticədə həcminə görə kiçik olan romans tamhüquqlu konsert transkripsiyasına çevrilmişdir. Bu versiyada Raxmaninova xas olan intonasialar və fortepiano ifadə üslubu aydın şəkildə hiss olunur.

Bəstəkarın öz ədəbi mətni əsasında yazdığı “Bəs nə olsun” romansı da P.Çaykovski tərəfindən fortepiano üçün işlənmişdir. “Layla” romansında olduğu kimi, bəstəkar bu əsərdə də ilkin həcmi, tonallığı və tempi dəyişdirməyə ehtiyac duymamış, lakin musiqi materialını texniki baxımdan bir qədər zənginləşdirib inkişaf etdirmişdir. Bu xüsusilə kodada daha aydın hiss olunur – koda, orijinal romansda olduğu kimi, musiqi postskriptumu funksiyasını daşıyır. Bu üsul Çaykovskinin vokal kamera miniatürləri üçün xarakterik bir ifadə vasitəsidir.

Bəstəkarın vokal lirikasının fortepiano üçün işləmələrdə və transkripsiyalarda təcəssümü onun çoxşaxəli yaradıcılıq irsinin mühüm bir istiqamətini təşkil edir. Çaykovski romansları musiqi dramaturgiyası, melodik zənginlik, emosional dərinlik və harmonik yeniliklər baxımından yüksək sənətkarlıq nümunələridir. Bu əsərlərin fortepiano üçün işləmələri və transkripsiyaları onun musiqisinin yeni tərəfini aşkarlayır, vokal ifadə vasitələrinin instrumental təcəssümünü təmin edir.

Layla janrına, kamera vokal lirikasına və romans janrına xüsusi münasibəti bəstəkarın insan psixologiyasına, daxili hiss və ovqatlara nə qədər incəliklə yanaşdığını göstərir. Çaykovskinin özü tərəfindən edilən işləmələr və digər bəstəkarların – P.Pabst, S.Raxmaninov kimi görkəmli pianoçuların hazırladığı virtuoza transkripsiyalar bu əsərlərin musiqi məkanındakı ömrünü uzatmış, onları fortepiano ədəbiyyatının da ayrılmaz bir hissəsinə çevirmişdir.

Araşdırmalar göstərir ki, bu işləmələrdə yalnız orijinal musiqi mətninə sadıqlıq deyil, həm də yeni texniki və bədii imkanların axtarışı ilə zənginləşdirilmiş yanaşma hiss olunur. Çaykovskinin vokal lirikasının solo fortepiano üçün işləmələri və transkripsiyaları bu janrlararası sintezin parlaq nümunələridir və həm elmi, həm də ifaçılıq baxımından gələcək araşdırmalar üçün geniş perspektivlər açır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Асафьев Б.В. П. И. Чайковский // журнал «Советская музыка», 1940, № 5-6.
2. Асафьев Б.В. П. И. Чайковский // Асафьев Б. Избранные труды. Т. 2, Москва, изд-во Академии наук СССР, 1958 г., 384 с.
3. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. Москва, Госмузиздат, 1959 г., 700 с.
4. Альшванг А. А. Опыт анализа творчества П. И. Чайковского. Москва, Гос. Муз. издат-во, 1951.
5. Бортникова Е. Е., Давыдова К. Ю. Воспоминания о П. И. Чайковском. Москва, Музыка, 1979.
6. Вайдман П. Творческий архив П. И. Чайковского. Москва, Музыка, 1988.
7. Гольденвейзер А. Б. Воспоминания о П. И. Чайковском. Москва, Музыка, 1979.

8. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва, Московская Консерватория, 1996.
9. Келдыш Ю. Музыкальная энциклопедия. Москва, Советская энциклопедия, 1973-1982.
10. Ковалевский Г. В. Из прошлого к веку нынешнему: к проблеме восприятия личности в творчестве Чайковского. Москва, 2018.
11. Мазель Л. А. О мелодии. Москва, Госмузиздат, 1952.
12. Мильштейн Я. И. Предисловие к «Полному собранию сочинений П. И. Чайковского». Москва, Музыка, т. 3, 1968.
13. Мильштейн Я. И. К. Н. Игумнов. Москва, Музыка, 1975.
14. Николаев А. А. Фортепианное наследие П. И. Чайковского. Москва, Госмузиздат, 1949.
15. Николаев А. А. Фортепианные произведения П. И. Чайковского. Москва, Госмузиздат, 1957.
16. Тюлин Ю. Н. Произведения П. И. Чайковского. Структурный анализ. Москва, Музыка, 1973.
17. Холопов Ю. Н. О гармонии. Москва, Советский композитор, 1961.
18. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. Москва, Музыка, 1971.
19. Чайковский П. И. Письма к близким. Москва, Гос. Муз. издат, 1955.

Xülasə

Məqalədə P.İ.Çaykovskinin vokal lirikasının fortepiano üçün işləmələr və transkripsiyalar kontekstində təhlili aparılır. Bəstəkarın zəngin və çoxşaxəli yaradıcılığı çərçivəsində romans janrına xüsusi diqqət yetirilir və bu əsərlərin emosional dərinliyi, melodik zənginliyi və psixoloji incəliyi vurğulanır. Qeyd olunur ki, Çaykovskinin romansları, baxmayaraq ki, geniş vokal repertuarın ayrılmaz hissəsidir, fortepiano üçün işləmələr baxımından kifayət qədər az öyrənilmişdir. Əsas diqqət bəstəkarın özü tərəfindən hazırlanmış “Layla” və “Bəs nə olsun” romanslarının fortepiano versiyalarına, eləcə də P.Pabst və S.Raxmaninov kimi görkəmli pianoçuların virtuoz transkripsiyalarına yönəldilir. Transkripsiyaların musiqi dramaturgiyası, texniki mürəkkəblilik və üslubi orijinallıq baxımından təhlilini verir. Nəticə olaraq, Çaykovskinin vokal lirikasının fortepiano üçün işləmələrinin yalnız musiqi mətni ilə deyil, həm də emosional məzmunun dərinliyinə sadıq qalaraq hazırlandığı göstərilir. Bu transkripsiyalar həm ifaçılıq, həm də elmi tədqiqat üçün geniş imkanlar açır və bəstəkarın yaradıcılığının yeni tərəflərini üzə çıxarır.

Açar sözlər: rus musiqisi, kamera vokal lirika, fortepiano işləmələri, transkripsiyalar, romanslar, musiqi irisi.

КАЗЫМОВА Гюнель

Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибейли
доцент кафедры «Специальное фортепиано»,
кандидат искусствоведения

ВОПЛОЩЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ФОРТЕПИАННЫХ ОБРАБОТКАХ И ТРАНСКРИПЦИЯХ

Резюме

В статье рассматривается воплощение вокальной лирики П.И.Чайковского в фортепианных обработках и транскрипциях. Особое внимание уделено романсам композитора – жанру, в котором он достиг исключительной глубины эмоционального выражения и художественного совершенства. Подчеркивается, что несмотря на широкое распространение романсов Чайковского в вокальной практике, их фортепианные версии и транскрипции остаются малочисленными и недостаточно исследованными. Анализируются авторские обработки романсов «Колыбельная» и «Так что же», а также виртуозные транскрипции П.Пабста и С.Рахманинова, в которых раскрываются новые выразительные возможности оригинального материала. В статье рассматриваются вопросы соответствия трансформаций музыкальной драматургии, технической сложности и стилистической аутентичности. Делается вывод о том, что фортепианные версии вокальных миниатюр Чайковского открывают новые горизонты для исполнительской практики и музыковедческого анализа, одновременно сохраняя художественную сущность оригинала и предлагая слушателю новую форму восприятия знакомых произведений.

Ключевые слова: русская музыка, камерная вокальная лирика, фортепианные обработки, транскрипции, романсы, музыкальное наследие.

THE EMBODIMENT OF P. I. TCHAIKOVSKY'S VOCAL LYRICISM IN PIANO ARRANGEMENTS AND TRANSCRIPTIONS

Summary

This article explores the embodiment of P.I.Tchaikovsky's vocal lyricism in piano arrangements and transcriptions. Special attention is given to the composer's romances—a genre in which he achieved exceptional emotional depth and artistic perfection. It is emphasized that despite the wide popularity of Tchaikovsky's romances in vocal performance, their piano versions and transcriptions remain relatively few and insufficiently studied. The article analyzes Tchaikovsky's own arrangements of the romances *Lullaby* and *Why So?*, as well as the virtuosic transcriptions by P.Pabst and S.Rachmaninoff, which reveal new expressive possibilities within the original material. The article also examines the issues of musical dramaturgy transformation, technical complexity, and stylistic authenticity. It concludes that piano versions of Tchaikovsky's vocal miniatures open new horizons for performance practice and musicological analysis, while preserving the artistic essence of the original and offering the listener a new form of perceiving familiar works.

Keywords: Russian music, chamber vocal lyricism, piano arrangements, transcriptions, romances, musical heritage.

KÖÇƏRLİ İRADƏ
AMEA Mİl “Musiqi folkloru” şöbəsinin müdiri
sənətsünaslıq doktoru, professor

AZƏRBAYCANIN DÖVLƏTÇİLİK QURUCULUĞUNDA MUSIQİNİN ROLU

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan marşı” 1919-cu ildə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dövründə yaranıb. Şair Əhməd Cavadın sözlərinə yazılan bu marş Azərbaycan xalqının azadlıq mübarizəsinin səsinə çevrilib və həmin dövrün milli düşüncə və ideyalarını özündə əks etdirib. Azərbaycan Respublikasının müstəqilliyi bərpa edildikdən sonra – 1992-ci ildə rəsmi dövlət himni kimi qəbul olunub. Marşın məqam əsası “şur” olaraq dəyərləndirir və müəyyən qədər minor ovqatlıdır. Demək olar ki, əksər dövlətlərin himnləri gümrə xasiyyətə malikdir və major ruhludur. Bizim himnimiz isə bu baxımdan fərqlidir. Əslində bunun öz köklü səbəbləri vardır. Əgər Ü.Hacıbəylinin yaşadığı dövrə – himnimizin yazıldığı, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin yarandığı dövrə nəzər salsaq, bunun səbəbini anlamaq mümkündür. Məlum olduğu kimi, bu dövr vətən mücahidlərinin Azərbaycan, Cümhuriyyət, azadlıq və müstəqillik uğrunda mübarizə dolu illəri olmuşdur, eyni zamanda, çox böyük itkilər, qurbanlar, sarsıntılar, çətinliklər hesabına baş vermişdir. Bütün bu sarsıntılar, həmin hissləri yaşamış o dövrün mü-tərəqqi və fədakar insanlarına – o cümlədən, Ü.Hacıbəyliyə, Əhməd Cavada təsirsiz ötüşə bilməzdi. “Azərbaycan marşı”nda qətiyyət, mərdlik, Vətənə sevgi, mübarizə və azadlıq ruhu ilə yanaşı, yaşanmış ağrı və aç da vardır. Fikrimizcə, Himnin müəyyən dramatik kədər notları bu hisslərlə bağlı olaraq yaranmışdır və Azərbaycan xalqının keçdiyi məşəqqətli, lakin şərəfli bir yolu özündə əks etdirir. Ü.Hacıbəylinin yazdığı Dövlət himnimiz, ümumiyyətlə, yaratdığı bütün əsərləri, bir daha onu göstərir ki, bu dahi şəxsiyyət həm Azərbaycanın Dövlətçilik quruculuğunda, həm də Dövlətin mədəni quruculuğunda müstəsna rol oynamışdır və Azərbaycan xalqı durduqca yenə də dövlətə xidmət edəcəkdir.

Hər bir dövlətin əsas atributlarından biri də ordudur. Dövlətin varlığını şərtləndirən amillər sırasında ordu əsas yerlərdən birini tutur. Azərbaycan ordusu dövlətin əsas sütunu və dayəğıdır, eyni zamanda, qürur mənbəyidir. Ordu quruculuğunda hərbi musiqinin rolu çox böyükdür: həm praktiki, həm də psixoloji əhəmiyyətə malikdir və belə bir məsul vəzifəni hərbi orkestrlər yerinə yetirir. Musiqinin əhəmiyyəti hərbi həyatının müxtəlif tərəflərini əhatə edir: hərbi musiqi əsgərlərin vətənpərvərlik hisslərini, döyüş ruhunu artırır, vuruş zamanı qorxu və yorğunluq hisslərini aradan qaldırır. Hərbi marşlar əsgərlərə sıra düzülüşü və yürüş zamanı müntəzəm addımları tənzimləyir, onlarda ritm hissini yaradır, hərbi komanda işi və mütəşəkkilliyi təmin edir. Musiqi dövlət tədbirlərini, hərbi mərasimləri, parad-

ları, mükafatlandırma, xarici ölkələrin elçilərinin qarşılanması, hərbiçilərin son mənzilə yola salınma mərasimlərində səslənir. Beləliklə, deyə bilərik ki, musiqi ordunun fəaliyyəti və əməliyyatlarında intizam, motivasiya və koordinasiya üçün ən güclü alətlərdən biridir.

Hərbi orkestrlərin yaranmasının da maraqlı tarixçəsi vardır. Qeyd edək ki, musiqi tarixində yaranan ilk hərbi orkestr məhz “türk mehtər dəstəsi (takımı)” olmuşdur. Mehtər musiqisini ilk dəfə eşidən avropalılar onun səsinə heyranə olmuş, hətta vahiməyə düşmüşlər. İvan Şopen, özünün məlum əsərində, İrəvanda səslənən Hərbi orkestr haqqında məlumat vermiş və səsinə aldığı təəssüratı belə ifadə etmişdir: “Hər şey amansızcasına ciyildəyir, cırıldaıyır, taqqıldaıyır, bundan əlavə, türk nağarasına vurulan güclü xanə zərbələri sanki cəhənnəm melodiyası ilə birləşərək, Aziat konsertlərinə alışmamış qulaqların hədsiz iztirabına gətirib çıxarır” [1.898]. Bununla belə, məhz türk mehtər dəstələrindən örnək götürərək avropa dövlətləri də öz hərbi orkestrlərini yaratmağa başlamışlar. Qeyd edək ki, İrəvan şəhəri bir çox illər ərzində Osmanlı sultanları tərəfindən dəfələrlə ələ keçirildiyindən burada məhz türk mehtər musiqisinin təsiri daha güclü olmuşdur. Azərbaycanın digər şəhərlərində isə XII yüzilliklərdə musiqiçilərin idarə etdiyi “Nağaraxana”lar – saray nağaraçıları dəstəsinin mövcudluğu haqqında məlumatlar vardır [2.253]. Şamaxı rayonunun kəndlərindən birinin “Nağaraxana” adlandırılması da buna sübutdur. Mehtər musiqiçilər dəstəsi avropalılar tərəfindən “türk orkestri” adlandırılırdı. Dəstəyə zurna, boru, tuluq zurnası, şeypur, bəzən karanay kimi güclü səsə malik nəfəs alətləri, dəf, qaval, davul, kiçik və böyük türk nağaraları daxil idi. Dəstə daha çox hərbi funksiya daşıyır, mühüm dövlət tədbirlərində, elçilərin, qonaqların qarşılanması və yola salınmasında, yürüş və döyüşlərdə iştirak edir, eyni zamanda, bir çox bayramlarda, mərasim şənliklərində çalır, xalqı sanki səfərbər edir, bir yerə toplayırdı.

Qeyd edək ki, zaman keçdikcə, mehtər musiqisi Avropa bəstəkarlarını da ilhama gətirmiş, onlara “türk marşı” adı verilmiş, V.Motsart, J.Bize, C.Rossini, C.Puççini və digər dahi qərb bəstəkarları “a la turka”lar yazarkən məhz türk mehtər marşlarına istinad etmişlər.

Bir sıra zurnaçıları dəstəsi də eyni funksiyaları daşıyırdı. Mühəribə, döyüş vaxtı onlar ordunun qabağında gedir və döyüşən əsgərləri milli havalarla ilhama gətirir, düşməni isə, alətin, yeri gəldikdə, “zəhmli”, qulaqbatırıcı, güclü səsləri ilə vəlvələyə, qorxuya salırdı. (1.898)

Musiqi, eyni zamanda, mədəni diplomatiyanın əsasında dayanır və ölkənin tanınması, ölkələr arasında münasibətlərin qurulması və inkişafında müstəsna rol oynayır. Azərbaycanda xalq musiqisi dövlət səviyyəsində qorunur və təbliğ olunur. Muğam sənətinə dövlət qayğısı – simpoziyum, müsabiqə və festivalların keçirilməsi, ustad aşiqlərin yubileylərinin keçirilməsi, abidələrin qoyulması və s. – bütün bunlar həm ənənəvi musiqinin təbliğinə, qorunmasına, gələcək nəslin tərbiyəsinə xidmət etməklə yanaşı, dövlətin mədəni siyasətinin bir parçasına çevrilir, Dövlət ideologiyasını gücləndirmək üçün bir açar rolunu oynayır. Vətəndaşların dövlətə bağlılığını artırır, ictimai şüurun formalaşmasında, siyasətdə və ölkələrarası münasibətdə dövlət quruculuğu funksiyası daşıyır.

Azərbaycan dövlətçiliyinin tarixi kökləri ümumtürk kontekstinə bağlıdır. “Savaş musiqisinin magik funksiyası bayrağın magik funksiyasına oxşardır. ...Mifoloji təsəvvürə görə, şaman davulunu insanlara ildırım tanrıçası bəxş edib; davul səsinə türklər göy gurultusuna bənzədiblər. ... tədqiqatçılar savaş musiqisi sırasına insan nəfəsini də qeyd etməyi vacib sayırlar.” (3.42) Bütün bunlar, düşməni qorxu gəlmək, onu türkün böyüklüyü və möhtəşəmliyi qarşısında təslim etmək, savaşın uğurunu təmin etmək məqsədi daşıyırdı

"Azərbaycan xalqının yüzilliklər boyu yaratdığı zəngin mədəni-mənəvi sərvətlər içərisində "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanı xüsusi bir yer tutur. Qəhrəmanlıq dolu keçmişimizi parlaq əks etdirən bu misilsiz və möhtəşəm sənət abidəsi milli varlığımızın müəyyənləşməsində mühüm rol oynamışdır." (3.16) Dastanda ən vacib ideyalardan biri vahid dövlətçilik ideyasıdır. "Kitabi Dədə Qorqud"da Azərbaycanın V-VII əsrlərini özündə əks etdirən dövlətçilik ənənəsi əks olunmuşdur: onun ordusu, ciddi qayda-qanunları, bayrağı olmuş, dövlətçiliyin əsas atributlarından olan qurultaylar – siyasi, iqtisadi, hərbi, inzibati məsələləri həll etmək üçün çağırılan “kenqəş” (*gənəşmək, məsləhətləşmək – Azərbaycanın əksər bölgələrində danışq dilində işləənən dialekt söz*) – qurultaylar keçirilmişdir. Azərbaycan xalqının “ana kitabı”, “əxlaq kitabı” adlandırılan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanında mühüm məsələləri həll etmək üçün ağsaqqalların seçilməsi, onların sözünün şərtsiz yerinə yetirilməsi, böyüyə, ata-anaya hörmət, ailəyə sdaqət və s. kimi əxlaqi fikirlər də öz əksini tapır.

“Dədə Qorqud” kitabında Bayandır xan böyük bayraq qaldıran, Vətəni, dövlətçiliyi – qanunların aliliyini, ictimai ədalətin qorumaq uğrunda mübarizəyə qalxan bir rəhbərdir. Dastanda “Bayandır xan

buyurdu, yigirmi dörd sancak bigi gəlsün” (Ergin 1997: 201) deyilməsi “sancaq bəyliyi” idarəetmə sisteminin sonrakı dövrlərə - oğuzlara, Osmanlı dövlətinə, eləcə də Azərbaycana keçdiyinin göstəricisidir. İl/El idarəetmə sistemində dövlətin sərhəddində sancaq bəyliyi ən yüksək mövqe hesab olunurdu. Osmanlı dövlətində “sancaq bəyləri” ənənəsi davam etdirilmişdir. Azərbaycanda da “bəylərbəylik”, “bəylik” idarəetmə sistemi mövcud olmuşdur. Ümumiyyətlə, dövlət qurmaq uğrunda mübarizə Oğuz-namələrdə ana xətt kimi keçir, desək yanılımarıq.

“Koroğlu” dastanından da bu səpkili misallar çəkmək mümkündür. Koroğlu öz ətrafında eyni məslək uğrunda birləşmiş xalq kütlələrini bir yerə yığaraq Çənlibel cəmiyyətini – sosisiumunu yaratmışdır. Burada azad vətən, xalq qəhrəmanı, tarixi şəxsiyyət, xalq demokratiyası – ana xətt olaraq keçir. Çənlibel sosisiumunun öz qayda-qanunları, öz nizam intizamı var. “İş zamanı hamı işdə, məşq zamanı hamı məşqdə, keyf zamanı hamı keyfdə olardı [4.5]. Belə bir ədalətli sosisiumu yaradan Koroğlu vətənpərvərlik və igidlik rəmzi olmaqla yanaşı, həm də aşıqdır, şairdir, ifaçıdır – bir sözlə, sənətkardır. Ölməz Koroğlu havalarının yaradıcısı da odur. Bu havalər Koroğlunun insanları vətənpərvərliyə, haqq-ədalətin bərpasına, qəhrəmanlığa səsləyirdi, həm də onun humanist düşüncələrinin ifadəsi idi. “Misi””, “Koroğlu cəngisi”, “Koroğlu atlandırılması”, “Koroğlu təlimi”, “Döşəmə Koroğlu”, “Koroğlu dübeyti”, “Sürütmə Koroğlu” və s. havalər bu gün də obraz və məzmunun parlaqlığı, melodik-ritmik və poetik gözəlliyi, güclü emosional təsir qüvvəsi, əzəməti və qüdrəti ilə öz bədii sənət dəyərini saxlamaqdadır. Təsədüfi deyidir ki, Koroğlu bir əlində qılınc, bir əlində saz tutaraq döyüşə atlanırdı. Yada salaqla ki, dastanda Koroğlunun 7777 dəlisi – döyüşçülərinin hər birinin sazda çalmağı bacarması haqqında deyimlər də vardır. (KDQ-dastanında da eyni səpkili mövzu keçməkdədir – oğuz elinin bütün insanları qopuzda çalmağı bacarmışdır.)

Azərbaycan prezidenti İlham Əliyev bu haqda demişdir: “Gənc nəslin tərbiyə edilməsində “Koroğlu” dastanı çox böyük bir vasitədir. Çünki gənc nəsil vətənpərvərlik ruhunda böyüməli, tərbiyə almalıdır. ...milli-mənəvi dəyərlər olmadan heç bir ölkə, heç bir xalq inkişaf edə bilməz....dövlətimiz güclü təməl üzərində – çoxəsrlik tarix, mədəniyyət üzərində qurulubdur.”

Məlum olduğu kimi, Aşıq yaradıcılığında vətən sevgisi, yurda, bağlılıq özünəməxsus bir ustalılıq və incəliklə vəsf edilir. Dağ, torpaq, göy və s. təbiət, təbiət gözəllikləri doğma el-obanın simvolu kimi görülür, əzəli başlanğıc, ana yurdun rəmzi kimi qavranılır. Ustad aşığılar bütün dövrlərdə haqq-ədalətin çarçısı kimi, şeirlərində, oxuduqları havalarda, hekayətlərində daim xalqın arzu və istəklərini, ədalətsizliyə qarşı etirazı və mübarizəsini tərənnüm etmişlər, baş verən ictimai-siyasi hadisələrə öz kəskin mövqelərini bildirməkdən çəkinməmişlər. “Qaçaq Nəbi”, “Qaçaq Kərəm” və bu kimi qaçaqçılıq hərəkatını özündə əks etdirən dastanlar və dastan havaları da bu mövqeyin təsiri altında yaranmışdır.

Milli musiqi mədəniyyəti hər bir xalqın gələcək inkişafının əsasında, gələcək nəslin mənəvi dəyərlərinin, milli ruhunun formalaşmasında, etnik mobilizasiyasında, yeni yaradıcılıq nailiyyətlərinin əldə edilməsində açar rolunu oynayır, Azərbaycan Respublikasının milli inkişaf konsepsiyasının və milli ideyasının tərkib hissəsini təşkil edir. Ənənəvi Azərbaycan milli musiqisi xalqın tarixi yaddaşı, mədəni identikliyi, mənəvi həmrəyliyi və birliyinin yaranmasında xüsusi bir əhəmiyyətə malikdir. Eyni zamanda, dövlətçiliyin formalaşması və möhkəmlənməsində çox böyük rol oynayır və “dövlətçiliyin mənəvi əsası” (M.İmanov) təşkil edir. Xalq musiqi yaradıcılığı hər bir millətin özünəməxsusluğunu ifadə edir, milli-mənəvi dəyərləri və ənənələri, doğma dili özündə daşıyır, milli özünədərkin möhkəmlənməsinə xidmət edir.

Hər bir ölkənin tarixinin ən kəskin çağlarında – müharibə və siyasi-ictimai katalizmlər mərhələlərində musiqi, xüsusilə də xalq musiqisi millətin yekdillik və birlik hisslərinin yaranmasında, döyüşə hazırlanmasında əsas amilə çevrilir. Fikrimizcə, bu baxımdan, hamının sevə-sevə oxuduğu “Qarabağ şikəstəsi” dediklərimizə gözəl nümunə ola bilər. Bu məşhur xalq musiqi nümunəsi Qarabağın işğal dövründə – 30 il ərzində, demək olar ki, Qarabağın musiqi simvoluna çevrilmişdir. Havanın bu illər ərzində yerinə yetirdiyi “milli çağırış” funksiyası odlu silah qədər güclü olmuşdur.

Əslində isə, qədim aşığı havalərindən qaynaqlanan “Qarabağ şikəstəsi” mövzu, obraz və ovqat baxımından, qəmli, üzgün, ürək qırıqlığını ifadə edən bir musiqili-poetik nümunədir. Yüzilliklər boyu bu hava əvvəlcə aşığılar, sonradan isə xanəndə və sazəndələr, müxtəlif müğənni və ifaçılar tərəfindən oxunub-çalınıb, hər bir ifaçı ona yeni rəng, yeni nəfəs qatıb, öz yaradıcı möhürünü vurub. Lakin işğal dövründə bu hava əsas melodik-ritmik çalarları saxlamaqla yanaşı, yeni bir məzmun, yeni obraz, qəhrəmanlıq ruhu, mərdlik cizgiləri əldə edib. Müxtəlif təfsirlərlə, yeni interpretasiyalarla təqdim edilməklə “Qarabağ şikəstəsi” xalqın ruhunu təzələyib, həm ürəyini sazladığı, həm yaddaşını oyadıb, həm də

mübarizəyə səsləyib – qələbəyə doğru aparıb. Azərbaycan xalqının möhtəşəm qələbəsi isə bu havaya artıq yeni bir məna qatıb. Artıq “Qarabağ şikəstəsi” – bu qədim yurdun zəfər himninə çevrilib. İndi neçə illərin həsrətindən qopan səda, Qarabağ mübarizəsinin qələbə akkordları kimi qürurla səslənməkdədir.

Azərbaycan Dövlət Konstitusiyasında yazılıb (Maddə 40, II bölmə): “Hər kəs tarixi, mədəni və mənəvi irsə hörmətlə yanaşmalı, ona qayğı göstərməli, tarix və mədəniyyət abidələrini qorumaqdadır.” Belə bir maddənin Konstitusiyada yer alması, “Folklorun hüquqi qorunması” və s. dövlət qanunlarının qəbul edilməsi ənənəvi Azərbaycan musiqisinin önəmini bir daha önə çıxarır. Çünki, milli musiqi möhtəşəm mədəniyyət abidələrindən biridir və xalq musiqi yaradıcılığı vətənpərvərlik hisslərinin formalaşmasında, milli dəyərlərin populyarlaşmasında, hakimiyyətin leqitimliyinin möhkəmləndirilməsində əhəmiyyəti danılmazdır.

Sonda KDQ-dan yenə bir misal gətirmək istərdik: “Elimizdə-evimizdə çalıb deyən ozan olsa, o zaman Vətənimizdə də, elimizdə də həmişə əmin-amanlıq olar!” (2.253)

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. И.Шопен. Исторический памятник состояния Армянской-области в эпоху ее присоединения к Российской-Империи. Санктпетербург, 1852, s.898
2. Azərbaycan musiqi tarixi. Ic. Bakı, 2012, s.253
3. Folklor və dövlətçilik düşüncəsi. M.İmanov. Dövlətçilik düşüncəsinin əsas istiqamətləri və folklor. I kitab. Bakı- 2016, s.42. Bax Folklor və dövlətçilik düşüncəsi. I-III kitab. Bakı- 2016
4. Vahid Ömərov. Azərbaycançılığın qaynaqları: Koroğlu dastanı və azərbaycançılıq ideyası. Azad Azərbaycan. 2014, 25 aprel s.5

Xülasə

2025-ci ili Hörmətli prezidentimiz İlham Əliyev Konstitusiyaya və Suverenlik ili elan etmişdir. Bu il Azərbaycan Dövlət Konstitusiyasının 30 illiyi və II Qarabağ müharibəsində qələbəmizin 5-ci ildönümü qeyd olunur. Biz, həyatımızın, eləcə də, son illər tariximizin şərəfli və qürurverici beş ilini yaşayırıq. Təqdim olunan məqalə Azərbaycanın Dövlətçilik quruculuğunda musiqinin mühüm rolu haqqındadır.

Məlum olduğu kimi, bütün dünyada, bütün ölkələrdə Dövlətçiliyin əsas simvolları – bayraq, gerb və himndir. Bu Azərbaycan Dövlət Konstitusiyasında öz təsbitini tapmışdır. Göründüyü kimi, əsas simvollarından biri məhz musiqi ilə bağlıdır. Bu – dövlət himni, dövlət marşlarıdır. Azərbaycan Respublikasının Himni səslənərkən hamının ayağa qalxaraq dinləməsi, oxuması, alqışlaması, söz və musiqinin təsiri altında Vətən sevgisi, qürur, hisslərini yaşaması Dövlətçilik, Azərbaycançılıq ideyalarının aşılmasında musiqinin mühüm rolunu bir daha vurğulayır. Bu hissləri hər bir Azərbaycanlının qəlbində yaşadan, dahi Azərbaycan bəstəkarı Ü.Hacıbəylinin musiqisidir.

Açar sözlər: himn, hərbi orkestr, türk mehtər takımı, KDQ, Koroğlu, Qarabağ şikəstəsi.

КОЧАРЛИ Ирада

Зав. отделом «Музыкальный фольклор» ИАИ НАНА
доктор искусствоведения, профессор

РОЛЬ МУЗЫКИ В ГОСУДАРСТВЕННОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме

Представленная статья посвящена значительной роли музыки в процессе государственного строительства Азербайджана. Особое внимание уделяется важности национальных гимнов как одного из ключевых символов государственности, способствующих продвижению азербайджанских идей, а также роли военных оркестров в поддержании дисциплины, мотивации и координации действий армии. Приводится информация о «турецком оркестре мехтер», который отмечается как важный пример в развитии военных оркестров в Европе. Подчеркиваются исторические корни азербайджанской государственности, в частности, её связь с более широким тюркским контекстом. Также отмечается, что традиции государственности, описанные в «Китаби Деде Горгуд», и принципы справедливого общества, заложенные в эпосе «Кёроглу», успешно продолжают в независимой Азербайджанской Республике.

Ключевые слова: гимн, военный оркестр, турецкий оркестр мехтер, Деде Горгуд, «Кёроглу», «Гарабаг шикастеси».

THE ROLE OF MUSIC IN THE STATE-BUILDING OF AZERBAIJAN

Summary

The presented article is devoted to the significant role of music in the state-building process of Azerbaijan. Special attention is given to the importance of national anthems as key symbols of statehood that promote Azerbaijani national ideas, as well as the role of military bands in maintaining discipline, motivation, and coordination within the army. The article provides information about the "Turkish Mehter Band," highlighted as an important example in the development of military bands in Europe. It emphasizes the historical roots of Azerbaijani statehood, particularly its connection to the broader Turkic context. Additionally, it is noted that the traditions of statehood described in *The Book of Dede Gorgud* and the principles of a just society outlined in the epic *Koroglu* are successfully continued in the independent Republic of Azerbaijan.

Keywords: anthem, military band, Turkish Mehter band, Dede Gorgud, Koroglu, Garabagh Shikestesi.

KARIMOVA ZARIF

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli

PhD Candidate at,

Senior lecturer at the Department of Speciality piano

BLACK EARTH BY FAZIL SAY: A DIALOGUE BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

Fazıl Say is one of the most remarkable musicians of our time, combining outstanding pianistic mastery with exceptional compositional talent. His concerts consistently captivate audiences and critics alike, distinguished by deep emotional intensity, expressiveness, and virtuosity. The French newspaper *Le Figaro* has called him a "genius," while composer Aribert Reimann, upon hearing the 16-year-old Say perform in Ankara, exclaimed: "This boy plays like the devil!"

Early Years and Stylistic Development

Born in 1970 in Ankara, Fazıl Say began studying music under pianist Mithat Fenmen, a student of Alfred Cortot. His teacher placed particular emphasis on improvisation, encouraging the young musician to first freely express his thoughts through sound before transitioning to traditional exercises. This method instilled in Say a profound understanding of musical structure and form, shaping his unique creative voice.

In 1987, he continued his studies in Germany – first at the Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf, then in Berlin under David Levine. During this time, he also attended masterclasses with the distinguished pianist and pedagogue Menahem Pressler.

In 1994, Say gained international recognition by winning the prestigious *Young Concert Artists* competition in New York. From that moment, his career soared as he began performing actively across Europe, America, and Asia, collaborating with leading orchestras and conductors.

Compositional Career

Beyond his successful career as a pianist, Fazıl Say has distinguished himself as an outstanding composer. His music blends classical traditions with influences from Turkish folk music, jazz, and contemporary academic composition. His works include six symphonies, two oratorios, numerous concertos for piano, violin, and cello, as well as chamber and solo pieces.

Say's compositions are performed by some of the world's leading ensembles, including the Boston Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Munich Philharmonic, Vienna Konzerthaus Orchestra, WDR Symphony Orchestra, and many others. Major festivals such as Schleswig-Holstein, Salzburg, *Rheingau Musik Festival*, and *Ludwigsburger Schlossfestspiele* have dedicated special programs to his music.

Some of his most renowned works include:

- **Symphony No. 1 "Istanbul"** – a musical portrait of his native city, merging Eastern and Western traditions.

- **Symphony No. 4 "Acceleration"** – dedicated to the rhythms of the modern world.
- **Piano Concerto "Silk Road"** – reflecting the cultural diversity of the historic Silk Road.
- **Oratorio "Nazım"** – based on the texts of Turkish poet Nazım Hikmet.

Fazıl Say's music unites European classical forms with Eastern expressiveness, often carrying profound philosophical and social themes.

Performance Career and Recognition

Fazıl Say actively tours, performing works from Bach and Mozart to Beethoven and Debussy, as well as his own compositions. He has collaborated with some of the world's leading orchestras under renowned conductors and is deeply involved in chamber music. His regular partners include violinist Patricia Kopatchinskaja, cellist Nicolas Altstaedt, soprano Marianne Crebassa, violinist Maxim Vengerov, and the Modigliani Quartet.

His discography includes recordings of works by Bach, Mozart, Gershwin, Stravinsky, Beethoven, Debussy, and his own compositions. His recordings have earned him numerous prestigious awards, including four *ECHO Klassik* awards, a *Gramophone Classical Music Award*, and others.

Fazıl Say is a musician of rare distinction, combining extraordinary pianistic brilliance with original compositional thinking. His artistry, which bridges tradition and modernity, makes him one of the key figures in 21st-century classical music.

Black Earth is one of Fazıl Say's most expressive compositions, distinguished by its profound theme and intriguing fusion of Western classical elements with Eastern motifs. This piece stands apart in character, as it significantly differs from the composer's previous works, incorporating a broader symbolism that reflects the Earth's elements, nature, and deep historical roots.

- **Black Earth** was inspired by the song *Kara Toprak*, popular in Turkey. The composer of this song, Âşık Veysel (1891–1973), was one of the last great Turkish ashiks, representing the final link in a thousand-year-old tradition. Veysel lost his sight in childhood due to smallpox. Later, he began learning to play the *saz* (a Turkish lute) and exploring poetry, initially for his own amusement. He encountered various folk poets and, after 1928, started traveling from village to village with his songs. Over time, he became a cultural symbol of the Turkish Republic.

- In the song *Kara Toprak*, Veysel describes loneliness and loss. All that remains is the *black earth* – the color of the landscape in his hometown of Sivas. Fazıl Say imitates the sound of the *saz* by using a muted effect in the **Introduction** and **Epilogue** of *Black Earth*, creating a meditative reflection on the themes of the ballad. In contrast, the central sections weave together folk music, the Romantic piano style, and jazz, forming an intense emotional outburst.

- Fazıl Say performs this piece both at classical concerts and jazz festivals. Especially in the folk-inspired sections, he embraces improvisational freedom, which is an essential feature of both folk and jazz music.

Form and Structure

The composition follows a large-scale structure composed of multiple sections, each revealing different aspects of the Earth as a symbol of life, destruction, and rebirth. The piece is built upon a sequence of melodic and harmonic transformations, symbolizing the different states of the Earth—from its creation and growth to destruction and renewal.

- The **first section** is characterized by rhythmic tension, where the composer employs brief, aggressive, and repetitive rhythmic patterns that gradually evolve into harmonic progressions, symbolizing the emergence of life.

- The **second section** features softer, calmer, and more expansive textures, representing the phases of nature's growth and development.

- The **final section**, in contrast, presents dramatic destruction followed by restoration.

Technical and Performance Challenges

This piece poses significant technical demands on the pianist, particularly in terms of expressive articulation and the ability to handle aggressive, sometimes "dusty" chords that add a distinct energy to the work. Controlling dynamic development is also crucial, requiring sensitivity to every nuance of sound and precise timing of forceful, percussive chords alongside lyrical transitions. Say incorporates many abrupt, "punching" chords, creating a powerful atmosphere on stage.

Eastern Elements

Despite its experimental structure, *Black Earth* retains distinct Eastern characteristics, such as the use of linear passages reminiscent of traditional Turkish rhythms and modal systems. At the same time, Say incorporates modern Western harmonies, often unexpectedly shifting between major and minor modes, creating a sense of instability and chaos – qualities that reflect the natural forces depicted in the piece.

Thus, *Black Earth* is not only an outstanding example of cultural fusion but also a unique composition that explores the multi-faceted concept of Earth as a symbol of existence. The fusion of traditional Turkish motifs with European piano traditions, along with the use of saz-like imitation techniques on the piano, transforms the piece into a profound philosophical reflection on heritage, nature, and human destiny. It serves as a bridge between the past and present, conveying the spirit of tradition through the lens of contemporary expressive means.

In *Black Earth*, Fazıl Say creates a multi-layered musical structure that reflects both the traditions of Turkish folk music and contemporary compositional techniques. The composer draws inspiration from the sound of the Turkish saz, which becomes a key element of the musical language in this work.

Expanded Analysis of the Sections in *Black Earth*

First Section: Evoking the Sound of the Saz

The opening section of *Black Earth* is built upon an innovative use of the piano, where the performer plays on muted strings inside the instrument, creating an unusual yet striking timbre reminiscent of the traditional Turkish *saz* or *bağlama*. This technique, achieved by pressing the keys while simultaneously muting the corresponding strings with the other hand, results in a warm, percussive sound with reduced sustain, closely resembling the articulation of plucked folk instruments.

At the heart of this section lies a deep bass line in the lower register, forming a makam-like chant (*maya*), which is characteristic of Turkish folk music. The repeated notes and subtle Eastern-inflected ornamentation contribute to the authenticity of the folk instrument imitation. The dynamic palette of this passage is highly nuanced, ranging from the most delicate pianissimo to broader crescendos that add shape and direction to the phrases. Although the composer provides dynamic indications, the overall texture grants performers interpretative freedom, allowing them to shape the expressive flow of the music organically.

The mood of this section is introspective and philosophical, evoking a deep connection with the Earth itself. The music seems to embody the very essence of the land– timeless, unshaken, and rich with centuries of history. The use of muted strings not only adds a distinct timbral color but also reinforces the feeling of ancient echoes, as if the music carries the whispers of the past within it.

Second Section: Largo doloroso – Lyrical Expansion

The second section, marked *Largo doloroso*, continues the theme of string instrument imitation but transitions from the unconventional inside-the-piano technique to more traditional keyboard playing. Despite this shift, the essence of folk instrumental timbre remains integral to the musical fabric.

Here, the left-hand accompaniment consists of arpeggiated figures that resemble the plucking technique of a guitar, while the right-hand melody retains the characteristic saz-like sonority. This interplay between melody and accompaniment creates an atmosphere of restrained sorrow and deep lyricism. The harmonic foundation of this section is more transparent, emphasizing modal inflections and simple, yet deeply expressive, melodic gestures.

Unlike the meditative first section, the melodic lines in *Largo doloroso* gain a new level of emotional depth. The phrases, though often brief and repetitive, are rich in subtle dynamic shading, further intensifying the expressive character of the music. This section conveys a profound, almost poetic sense of nostalgia, as if reflecting on distant memories of landscapes and traditions that have withstood the test of time. The interplay of sustained pedal resonance and gentle articulation heightens the piece's atmospheric qualities, allowing the pianist to evoke a sound world that is both fragile and luminous.

Third Section: Allegro assai – Rhythmic Drive and Jazz Influences

In stark contrast to the previous sections, the third section (*Allegro assai*) introduces a dynamic shift, marked by an unmistakable jazz influence. The sudden increase in tempo and the emergence of syncopated rhythms immediately inject a sense of energy and forward momentum into the piece.

The left hand now takes on an ostinato-like rhythmic role, driving the music forward with an insistent, pulsating motion. Meanwhile, the right hand engages in rapid register shifts, creating an

effect of agility and improvisational fluidity reminiscent of jazz pianism. As the section progresses, the texture becomes increasingly complex, incorporating elements of rhythmic displacement, chromatic runs, and unexpected harmonic twists.

At its peak, the music reaches a climax where the jazz harmonies blend seamlessly with elements of Turkish folk music, resulting in a vibrant synthesis of seemingly contrasting traditions. Say's use of percussive articulation and sharp dynamic contrasts in this section highlights the piano's percussive nature, reinforcing the sense of unrestrained movement. The section concludes with a brief yet powerful recapitulation, preparing the listener for the return of earlier thematic material.

Final Section: Largo doloroso – A Return with Greater Depth

The final section revisits the themes and techniques of the first and second sections, yet now with increased density and heightened emotional intensity. The muted string technique returns, once again evoking the timbre of the saz, but this time layered with fuller textures and richer harmonic support. The deep bass resonance in the lower register creates a sense of solemnity, anchoring the return of the lyrical elements from *Largo doloroso*.

Despite the music's mournful undertones, the conclusion does not descend into darkness or despair. Instead, it exudes a profound reverence for nature's grandeur and resilience. The final moments of the piece suggest a delicate balance between sorrow and hope—perhaps a meditation on the impermanence of human existence in contrast to the eternal nature of the Earth. The sustained resonance of the closing notes leaves the impression of something unresolved, as if the music continues to echo beyond the boundaries of the final cadence, much like the Earth itself, which remains steadfast through the ages.

In this way, *Black Earth* emerges as more than a mere homage to Turkish musical traditions—it is a powerful and deeply evocative work that seamlessly blends folk influences with modern pianistic language. Through his masterful use of texture, timbre, and rhythm, Fazıl Say creates a compelling musical narrative that is both deeply personal and universally resonant.

Conclusion

Black Earth by Fazıl Say is not merely a musical embodiment of the theme of the Earth; it is a profound artistic synthesis that encapsulates multiple dimensions of the composer's style. The piece serves as a tribute to Turkish folk traditions, incorporating elements of the *bağlama*'s characteristic timbre and modal structures, while simultaneously integrating contemporary compositional techniques and jazz influences. This fusion of styles reflects Say's ability to bridge the past and the present, connecting deeply rooted national heritage with global musical trends.

Beyond its technical and stylistic richness, *Black Earth* stands out for its emotional depth and evocative power. The piece not only captures the essence of the Anatolian landscape and the philosophical ideas associated with the land but also invites performers and listeners to engage with its expressive potential on a personal level. The work's use of extended piano techniques, such as the simulation of the *bağlama*'s resonance through direct string manipulation, enhances its uniqueness and challenges traditional perceptions of piano performance.

Furthermore, *Black Earth* remains open to diverse interpretations, allowing each pianist to bring their own perspective to the music. This interpretative flexibility, combined with its technical and expressive demands, has contributed to the work's growing presence in the concert repertoire of contemporary pianists worldwide. As a result, *Black Earth* is not only a testament to Fazıl Say's innovative approach to composition but also a significant contribution to modern piano music, embodying the evolving dialogue between tradition and modernity in the global musical landscape.

BIBLIOGRAPHY

1. Say, Fazıl. *Black Earth*. Universal Edition, 1997.
2. Beşiroğlu, Şehvar. "The Role of Saz in Turkish Folk Music and Its Influence on Contemporary Compositions." *Journal of Ethnomusicology Studies*, vol. 15, no. 2, 2018, pp. 78–95.
3. Clarke, David. *Music and Philosophy: Contemporary Perspectives*. Oxford University Press, 2012.
4. Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları* [The Principles of Turkism]. İstanbul: Varlık Yayınları, 1923.
5. İlyasoğlu, Evin. *Fazıl Say: A Pianist in Exile*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012.

6. Karahasanoğlu, Selim. "Jazz and Folk Elements in Turkish Contemporary Music: An Analysis of Fazıl Say's *Black Earth*." *International Journal of Musicology*, vol. 10, 2020, pp. 112–130.
7. Köse, Hasan. "Aşık Veysel's *Kara Toprak*: A Historical and Musical Analysis." *Turkish Folk Music Review*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 45–60.
8. Tarkan, Rauf Yekta. "The Modal System of Turkish Classical Music and Its Relation to Folk Traditions." *Journal of Middle Eastern Musicology*, vol. 8, 2005, pp. 31–55.

Abstract

Fazıl Say's *Black Earth* is one of his most expressive compositions, distinguished by its deep thematic content and fusion of Western classical elements with Eastern motifs. Inspired by the Turkish folk song *Kara Toprak* by Aşık Veysel, the piece reflects themes of solitude, nature, and historical depth. Say employs extended piano techniques, such as muted strings to imitate the sound of the Turkish saz, alongside a structure that integrates folk music, jazz, and contemporary harmonic progressions. The composition unfolds in multiple sections, symbolizing the life cycle of the earth – its creation, growth, destruction, and renewal. Technically demanding, *Black Earth* requires a pianist to balance aggressive rhythmic passages with lyrical transitions, showcasing a dynamic interplay between traditional Turkish music and modern Western influences. The piece serves as both a homage to Turkish musical heritage and a philosophical reflection on nature and human existence, demonstrating Say's unique approach to cultural synthesis in contemporary piano music.

Keywords: Fazıl Say, *Black Earth*, Turkish folk music, piano composition, saz imitation, jazz elements, modal system, improvisation, East-West fusion, Turkish musical heritage, contemporary piano techniques.

KƏRIMOVA Zərif

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
«İxtisas fortepiano» kafedrasının baş müəllimi, dissertant

FAZIL SƏYİN "QARA TORPAQ" ƏSƏRİ: ƏNƏNƏ İLƏ MÜASİRLİYİN DİALOQU

Xülasə

Fazıl Sayın *Black Earth* əsəri onun ən ifadəli kompozisiyalarından biridir və dərin tematik məzmunu, həmçinin Qərb klassik elementlərinin Şərq motivləri ilə sintezi ilə seçilir. Türk xalq mahnısı *Kara Toprak* (Aşık Veysel) əsasında bəstələnən bu musiqi təkliyi, təbiəti və tarixi dərinliyi əks etdirir. Say fortepiano genişləndirilmiş texnikalardan istifadə edir, məsələn, Türk sazının səsinə təqlid etmək üçün telləri sönükləşdirir. Eyni zamanda, əsərin quruluşu xalq musiqisi, caz və müasir harmonik inkişafı birləşdirir. *Black Earth* bir neçə hissədən ibarətdir və dünyanın həyat dövrünü – yaranma, inkişaf, məhv olma və yenidən doğuluşu simvolizə edir. Texniki cəhətdən mürəkkəb olan bu kompozisiya ifaçının güclü ritmik keçidlər ilə lirik bölmələr arasında tarazlığı qorumasını tələb edir. Əsər həm Türk musiqi irsinə bir hörmət, həm də təbiət və insan varlığı haqqında fəlsəfi bir düşüncədir. Bu kompozisiya, Sayın müasir fortepiano musiqisində mədəni sintezi unikal şəkildə ifadə etməsini nümayiş etdirir.

Açar sözlər: Fazıl Say, *Black Earth*, Türk xalq musiqisi, fortepiano kompozisiyası, saz imitasiyası, caz elementləri, modal sistem, improvizasiya, Şərq-Qərb sintezi, Türk musiqi irsi, müasir fortepiano texnikaları.

КЕРИМОВА Зариф

Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибеяли,
старший преподаватель кафедры «Специального фортепиано», диссертант

"ЧЕРНАЯ ЗЕМЛЯ" ФАЗЫЛА САЯ: ДИАЛОГ МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Резюме

Black Earth Фазыла Сая – одно из его самых выразительных произведений, отличающееся глубоким тематическим содержанием и синтезом западной классической музыки с восточными мотивами. Вдохновлённая турецкой народной песней *Kara Toprak* Ашыка Вейсея, эта композиция отражает темы одиночества, природы и исторической глубины. Сая использует расширенные техники игры на фортепиано, такие как приглушение струн для имитации звучания турецкого саза, а также сочетает народную музыку, джаз и современные гармонические ходы. Произведение развивается в нескольких частях, символизируя жизненный цикл Земли – её зарождение, рост, разрушение и возрождение. Технически сложная, *Black Earth* требует от пианиста умения балансировать между агрессивными ритмическими эпизодами и лирическими переходами, создавая динамическое взаимодействие традиционной турецкой музыки и современных западных влияний. Эта пьеса является одновременно данью уважения турецкому

музыкальному наследию и философским размышлением о природе и человеческом существовании, демонстрируя уникальный подход Сая к культурному синтезу в современной фортепианной музыке.

Ключевые слова: Фазыл Сай, *Black Earth*, турецкая народная музыка, фортепианная композиция, имитация саза, элементы джаза, модальная система, импровизация, синтез Востока и Запада, турецкое музыкальное наследие, современные фортепианные техники.

КАРТАШОВА ТАТЬЯНА

*Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
кафедры теории музыки и композиции,
доктор искусствоведения, профессор*

МИСТЕРИАЛЬНЫЙ ТЕАТР СЕВЕРНОЙ ИНДИИ В ПАРАДИГМЕ ХХІ ВЕКА

Индийская культура прочно связана с религиозно-философскими воззрениями, которые оказывают мощное воздействие на духовную жизнь общества. Великое таинство философской мысли и религиозных учений находят своё яркое воплощение в Храме Искусства и неотделимо от него, поскольку именно религиозный элемент имеет жизненное значение для передачи и сохранения целостности традиций. Тысячелетиями создавались бесчисленные мифы, легенды и рассказы, связанные с религиозными идеями, и едва ли существует тема, которая не была бы отражена так или иначе исполнительскими видами искусства. Начиная с древнейших времён тема Кришны²⁰ вдохновляла театральные репертуар всего южноазиатского субконтинента, но для Баджа – местности, где родился бог Кришна, было предопределено стать родиной драмы о Кришне. Ссылки из различных текстов начала нашей эры, в особенности из «Хариванша» и «Вишну-пураны», подтверждают существование данного типа театра уже в древнем Бадже, который в структурном отношении был очень похож на современные театральные формы. Поэтому можно констатировать, что основы для драмы *раслила* были заложены более двух тысяч лет тому назад.

Санскритское слово «*раслила*» подразумевает два очень важных теологических понятия вишнуизма. «*Лила*» («игра») обозначает божественное действие. На более широком, философском уровне, термин апеллирует к божественным путям. *Рас* – самый известный поступок Кришны. Согласно мифологии, Кришна благоволил к *гопи*, пастушкам Баджа, танцуя с ними хоровод, названный *рас*, на берегу реки Джамны (Ямуны) осенней ночью в полнолуние. Этот случай является центральным в вишнуитской теологии и подробно описан в пяти последовательных главах Десятой книги «Бхагават-пураны». Исполнив *рас*, Кришна размножил себя с помощью своей божественной силы так, чтобы получить возможность танцевать с каждой *гопи* отдельно. Когда по ходу танца в женщинах-пастушках стало просыпаться чувство гордости, что они танцуют с самим богом, Кришна исчез из *раса*, чтобы вылечить их от тщеславия. Обеспокоенные разлукой *гопи* в отчаянии бросились искать его в лесу, неустанно перечисляя различные благородные поступки Кришны в надежде вернуть своё возлюбленное божество. Так гласит легенда. Эпизод Кришна-лилы с *гопи* можно расценить как первоначальную форму *раслилы*.

Религиозные драмы Баджа, которые выбирают случай с *рас* для ведущей темы, называются *раслиланукарна* («подражание *рас*»), что в сокращённом варианте звучит «*раслила*». Они состояли из начального танца (*рас*), который образовывал обязательный и самый священный компонент действия; за ним следовала одноактная пьеса (*лила*), построенная на эпизоде из жизни Кришны. Поскольку *раслилы* являются родным искусством региона Баджа, в них освещаются исключительно мифологические события, произошедшие в Бадже, т.е. в период детства и юности Кришны. Спектакль *раслила* облёкся в свою нынешнюю форму в течение XVI века и описан в «Говинда-лиламрита» Чайтаньи²¹ биографом Кришнадасом Кавираджей. Глав-

²⁰ Кришна (букв. «чёрный») – один из богов индуистского пантеона, одна из аватар (реинкарнаций) бога Вишну. Город Матхура, где по преданию родился Кришна, расположен на территории Баджа в штате Уттар-Прадеш (Северная Индия) и почитается как главный центр кришнаизма.

²¹ Шри Шри Чайтанья (1485–1533) – святой бхакт из Бенгала, открывший новую форму поклонения богу, известную как санкхьян, т.е. пение прихожанами божественного имени, многократно его повторяя.

ная заслуга в возрождении традиции *раслилы* и в утверждении её существующей формы принадлежит Нараяну Бхатту, тайланганскому брахману из Мадураи в южном Тамилнаду, который поселился в Брадже в 1545 году. Он создал труппы, или *рас мандали*, включавшие актёров-детей и музыкантов, и ввёл *рас манда* на круглую наружную сцену, где традиционно проходило действие. Помимо этого, Нараян Бхатта положил начало традиции *вана ятра* («лесному странствию»), т.е. паломничество в различные священные места Браджа, разыгрывая соответствующую *лилу* на том самом участке, который описан в мифологии.

Передача и сохранение традиции *раслилы* принадлежит семейству музыканта, принадлежавшему только касте брахмана. Привилегия изображения героев в *раслиле* также касается исключительно мальчиков-брахманов Браджа. Труппы включают от двадцати до тридцати членов, состоящих из *свами* (владельца и уважаемого учителя), а также актёров-детей, образующих большинство, т.к. меньшее количество ролей отведено взрослым актёрам и музыкантам. Самым молодым участникам *раслилы* иногда не более трёх-четырёх лет, при условии, что они способны читать для запоминания своих ролей. Дети играют до достижения ими половой зрелости, после чего они могут остаться в труппе как музыканты или войти в малочисленную группу взрослых актёров, а некоторые из них организуют свои собственные труппы.

В Брадже основные случаи для исполнения *раслилы* приходятся на празднование *Холи*²² и *Джанмаштами*²³, которые соответствуют главным сезонам паломничества [3, 388]:

बुन्दारवन बराम खेलत होरी॥
नंद नंदन बुधभान किशोरी, करत फिरत होरी होरी॥
तान मुंदंग झोंझ डक बाजत, नृत्य करत नयी नयी होरी॥
उमंग उमंग सखिचन के संग में, कबीर गुलाल भरी होरी॥
बराम सुंदर राधे को निरखत, दुगल गुलाल लगावे होरी॥
केश रखी चिचकारी भरि भरि, छिरकत फिरत भई होरी॥
राधारमण जुगल छवि उपर, बारू प्रागत उठो रो॥

Некто тёмный из Браджа празднует Холи.

Сын Нанда и дочь Вришабхана двигаются вместе;

Тарелки, барабаны гремят, юная светлая девушка танцует.

Вместе с подругами, которые веселятся, пара разбрызгана красным порошком;

Некто тёмный мельком взглянул на Радху, нанося красную краску вокруг её глаз.

Пичкари (шприцы) наполнены (цветной водой) и льют по волосам,

Некто невинный как младенец ходит вокруг и опрыскивает всех (цветной водой);

Я остаюсь склонённым и поднимаюсь от красоты

Этой пары (с) возлюбленным Радхи²⁴.

Для каждого праздника представления *раслилы* устраиваются в различных местах по всему региону. Организованные храмами и религиозными учреждениями театральные действия проводятся на отведённой храму территории и на уличных сценах вдоль дорог. Наиболее продолжительные представления в течение 15-20 дней проходят на *Джанмаштами*, а в весенний период длятся не больше недели.

Исполнительский стиль *раслилы* содержит минимум сценических декораций. Единственная обязательная подставка – трон, на котором размещены персонажи, изображающие главных божеств, т.е. Кришну и Радху²⁵. Красочные костюмы напоминают одежду могольских времён, макияж тщательно продумывается, при этом первостепенное значение придаётся лицам героев.

²² Холи – праздник наступления весны (примерно февраль-март). Гуляния сопровождаются весёлыми играми, песнями и танцами. Во время обряда участники поливают друг друга подкрашенной водой, обсыпают себя цветным порошком, выдувают разноцветные мыльные пузыри.

²³ Джанмаштами – это торжества по случаю рождения Кришны, проводятся в месяцы шраван и бхадрапад (с июля по сентябрь).

²⁴ Перевод с языка хинди осуществлён Татьяной Карташовой.

²⁵ Эти аллегорические герои в течение многих веков символизируют взаимоотношения человеческой души и божественного начала. С культом Кришны и Радхи было связано распространение религиозно-эротической поэзии, воплотившейся затем в вокальной музыке. В Индии до сих пор можно услышать, что «без Кришны нет любовной песни».

Точки на лице и щеках мальчиков наносятся сандаловой пастой или *гопи чанданом* (священная земля из Дварака в штате Гуджарат), *каджал* (индийская тушь) делает глаза и брови более выразительными. Специальное внимание уделяется убранству Кришны, чтобы его сразу можно было бы отличить от простых героев. Лодыжки его ног традиционно украшены многоярусными колокольчиками *нупура* или *гхунгру*, которые для танцовщиков считаются святыми и являются своеобразным символом их профессии. Все актёры носят на голове корону, или *мукута*, расшитую золотой вышивкой и украшенную павлиньими перьями.

В структурном отношении *раслила* представляет собой совершенное сочетание основных художественных компонентов: музыки, поэзии, танца и актёрской игры. Театр *раслила* опирается на сочетании элементов классической санскритской драмы и народных традиций. Литературной основой *раслилы* является богатое наследие религиозной поэзии на западном диалекте языка хинди *браджэ бхаша*. Репертуар песенных композиций весьма разносторонний, представлены все типы музыки: от классических жанров до традиционных песен. Танец основывается на североиндийском классическом стиле *катхак*²⁶, объединённом с элементами традиционных танцев.

Их двух составляющих частей *раслилы* начальная вокально-хореографическая *рас*, в которой властвуют музыка и танец, находится во власти лирического начала, тогда как в последующей игровой – *лиле* – на первый план выступает драматический элемент. Типичное представление длится приблизительно около трёх часов, где танцевальной фазе *рас* отводится одна треть времени. Главная фигура в каждой мистериальной драме *раслила* – это *свами*, исполняющий сольную вокальную партию. Все музыканты традиционно располагаются на сцене слева, *свами* стоит впереди них в центре левого угла, поставив на столе перед собой гармонику. Аккомпанирующий ансамбль включает струнные инструменты, поддерживающие мелодию, а также барабаны и тарелки.

Когда открывается занавес, в центре сцены сидят на троне герои Радхи и Кришны, а *гопи* (также называются *сакхи*, или подружки) расположены по обеим сторонам божественной пары. *Свами* вызывает к духовному учителю или богу в *мангалачаране*, благоприятном молитвенном стихе на санскрите, который традиционно предваряет концерты индийской музыки или театральные спектакли. После завершения *мангалачарана* *свами* представляет несколько стихов из религиозной поэзии на *браджэ бхаша*, прославляющих божественную пару и священную землю Баджа. Всё вступление исполняется в свободном ритме в сопровождении поддерживающих мелодию инструментов. *Рага*²⁷ избирается в соответствии со временем начала драмы, и с музыкальной точки зрения неметрические начальные стихи способствуют введению в характерную атмосферу *раги*. После *свами* второй и третий певцы могут поочерёдно прочитать один или два стиха и в завершении начальных религиозных песен *свами* поёт *дхрупад*²⁸, композиция которого основана на той же *раге*, что и вступительный раздел. *Дхрупад* в *раслиле* следует всем правилам *халеви* (храмового) *дхрупада*. Теперь к *свами* присоединяются другие певцы (они поют в унисон) и исполнитель на *пакхаваджэ* (барабане); тарелки подчёркивают начало метрического цикла. К концу *дхрупада* темп внезапно ускоряется, и тарелки учащают удары. Это знаменует наступление на сцене церемонии *арати*: одна из *сакхи* встаёт и прославляет божественный союз, размахивая подносом со стоящим на нём горящим светильником или свечами; тем временем *свами* продолжает петь *лаякари* (ритмическое варьирование) *дхрупада*.

²⁶ Катхак – «классический танец Северной Индии, результат слияния индуистской и мусульманской культур: характерны вращательные движения и сложная работа ног, украшенных специальными колокольчиками» [1, 531].

²⁷ Рага – от санскритского корня «рандж» – «окрашивать», «придавать значение»: основа музыкального выражения южноазиатского субконтинента. Это «многоуровневое понятие: 1) особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (музыкальной структуры, специфического «окрашивания» лада, манеры исполнения и т.д.); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции» [1, 538].

²⁸ Дхрупад – первый классический жанр Хиндустани, «его расцвет приходится на XV век. Это строгий, нормативный стиль, исключая какие-либо украшения и виртуозные элементы, с характерным ритмическим варьированием. Исполняется в медленном темпе, сдержанно и величественно. Тексты выдержаны в религиозном духе» [1, 530].

В церемонии *арати* представлены две песни, первая из которых часто является второй композицией из «Гита Говинды» Джаядевы²⁹. Песни в *арати* короткие и просты по своей структуре. Мелодии следуют либо стандартным моделям, либо основаны на смешанных *рагах*. Стилистическое изменение от *дхрупада* к более «лёгким» песенным формам отражено в музыкальном сопровождении: *табла* (парный мембранофон) вступает вместо *пакхаваджа*.

После второй песни из *арати сакхи* приглашает Кришну начать танец *рас*. Кришна вместе с Радхой сначала исполняют каскад сольных танцев, называемых *югала-вачана* (букв. «слово пары»). Танцевальная фаза *югала-вачана* включает семь последовательных фаз динамического развития действия:

1. вступительные стихи, исполняемые поочерёдно мальчиком, изображающим Кришну, и *свами*. В этих начальных стихах поэтический рефрен (припев) и строфы часто основываются на различных метроритмических циклах. Прелюдию Кришна исполняет соло: это песенное и танцевальное приглашение Радхи присоединиться к нему;

2. танцевальная интерлюдия, начало которой ознаменовано вступлением в танец Радхи. Оба танцовщика кружатся по сцене навстречу друг другу; *свами* и поддерживающий солиста певец исполняют мелодические фразы в свободном стиле на поэтический текст рефрена из вступительных стихов. Танец (в традиционном стиле Баджа) характеризуется специфическими движениями рук, ног и глаз;

3. стихи, относящиеся к игре глаз, поёт *свами*. Радха и Кришна танцуют, положив руки на плечи друг другу; затем Кришна показывает множество поз, изображающих его с флейтой;

4. стихи исполняются вторым певцом; главные герои выполняют танцевальные фигуры без флейты;

5. стихи поёт *свами*; танцовщики снова принимают различные позы с флейтой;

6. стихи исполняются вторым певцом; Кришна и Радха двигаются назад и вперёд, затем становятся на колени;

7. *свами* представляет последний раз рефрен вступительных стихов одновременно с выполнением Кришной *тихаи* (танцевальной фигуры, повторяемой трижды и завершающейся каждый раз на сильной доле цикла), подводящего танец к логическому завершению. Полный танцевальный комплекс *югала-вачана* длится приблизительно пятнадцать минут³⁰.

Центральный элемент в *раслиле* – *нитья рас* («вечный танец») – исполнение хороводного кругового танца. *Нитья рас* начинается в конце *югала-вачана*, когда *гопи* встают и присоединяются к танцу. Различные формы танца представлены в этой хореографической части. Особенно популярны четыре типа *рас*: 1) хороводный, в котором все участники держат друг друга за руки и образуют изменяющиеся круги; 2) параллельное движение танцовщиков, выстроенных в два ряда и возглавляемых Кришной и Радхой; 3) хороводный линейный танец; 4) танец, в котором все участники формируют единый ряд на сцене с Кришной и Радхой в середине. Большинство *нитья рас* сопровождается композициями классических жанров.

В типичном исполнении кульминация *нитья рас* – это танец павлина, изображаемый Кришной, который на коленях кружится по сцене. Сам танец сопровождается *киртаном*³¹ на звательных фразах «Radhe Shyam» (Радха-Шьям)³², «oh Padhe» (О Радха), «oh Shyam» (О Шьям) с вкраплением стихов, передающих красоту и возбуждение от произошедшего события. В завершении танца один из музыкантов имитирует крики павлина.

После *нитья рас* божественная пара удаляется к трону вглубь сцены, а *свами* поёт несколько религиозных стихов в *виламбит* (медленном) темпе и произвольном ритме. Эти стихи, исполняемые «очень сладостно, вспоминают божественное изящество и убеждают разум полностью подчиниться воли бога» [2, 130]. По ходу развития драмы функция медленных песен

²⁹ Знаменитая поэма XII века на санскрите поэта-певца из Ориссы Джаядевы, описывающая возвышенную любовь Кришны и Радхи и состоявшая из 24 гит (песен).

³⁰ Представление *раслилы*, описанное выше, посчастливилось увидеть в Нью-Дели 26 января 2009 года на празднике в честь Дня Республики Индии в исполнении труппы Джая Сингха Гхера из Вриндавана.

³¹ Киртан – тип южноиндийских религиозных песен.

³² Шьям – одно из многочисленных имён Кришны.

закключается в том, чтобы успокоить предыдущее волнение и привести *рас* от вокально-хореографической фазы к следующей – игровой (*лиле*).

В некоторых постановках в завершении спектакля Кришна встаёт и произносит проповедь. Эта практика была начата Баба Преманандой, очень уважаемым поэтом и самым влиятельным реформатором *раслилы* прошлого столетия. Интерлюдия «называется *расиа*, в которой разговорный монолог чередуется с частями *расиа* или традиционной песни и танца в региональном стиле Баджа» [4, 32]. Стихи декламируются, затем объясняются в монологах и комментируются в песне для более глубокого их восприятия аудиторией.

Когда занавес опускается для воздвижения *джанки*³³ (букв. «зрелище»), музыканты заполняют паузы песнями *киртан*. Затем занавес снова поднимается, и публика может свободно войти на сцену, чтобы коснуться ног божества и сделать приношение. В этот момент звучат хвалебные песни (*киртаны*). *Рас* переходит в свою следующую часть – игровую, *лила*. Пьеса изображает эпизоды из детства и юности Кришны. Полный репертуар насчитывает приблизительно 150 таких *лил*, отдельные труппы имеют в запасе в среднем около 40 пьес *раслилы*. В *лиле* описываются различные поступки и подвиги Кришны: убийство демонов, детские забавы и любовные игры в компании с Радхой и *гопи*. За исключением *махарас лилы*³⁴, пьесы длятся в течение двух или двух с половиной часов. *Махарас лила* с введением кругового хороводного танца в финале в его самой полной форме ставится в очень сложном варианте, сочинённом Баба Преманандой на основе пяти глав из «Бхагават-пураны», в которых рассказан этот случай. Данная версия первоначально замышлялась как последовательность спектаклей в течение пяти дней подряд; в настоящее время полученный вариант инсценирован в единственной расширенной версии, длящейся в пределах пяти часов.

Принимая во внимание, что в части *рас* доминирует лирическое начало с минимумом действия, драматический элемент полностью разворачивается в *лиле*. Песня и танец, тем не менее, присутствуют на протяжении всего представления *раслилы*. В части *лила* музыкальный элемент служит для развития драматического действия и для усиления выразительности разговорного слова. Соответствующие песни исполняются в каждом отдельном случае по ходу развития драматического действия и часто сопровождаются танцем. На сцене актёры, танцовщики и певцы в одном лице, они взаимодействуют со *свами* и музыкантами в течение всей пьесы. Песни в части *лила* характеризуются разнообразием музыкального стиля: от классического *дхрупада* до традиционных песен в соответствии с требованиями драматического действия.

Из-за высоких требований, предъявляемым к постановкам *раслилы*, исполнители выступают только раз в году³⁵; наиболее известные труппы находятся в гастрольных турне в течение восьми месяцев, сохраняя оставшееся время для тщательных репетиций. Постановки театра *раслилы* пользуются огромным успехом в Индии. В настоящее время уже стало традицией проведение ежегодных национальных театрално-драматических фестивалей, которые проходят в Нью-Дели. В течение недели исполнители из различных индийских штатов знакомят со своим профессиональным и любительским творчеством несколько тысяч человек, собравшихся в эти дни на сооружённых сценических площадках под открытым небом. Среди зрителей – огромное количество иностранцев и жителей страны, специально приехавших из различных уголков южноазиатского субконтинента. Автору данной статьи посчастливилось неоднократно присутствовать на таких фестивалях, а также познакомиться с театралной традицией индийцев, проживающих в Непале, Бангладеш (Восточной Бенгалии) и Шри-Ланке. В жизни любого жителя такой многонациональной страны это поистине значительное событие, которое впечатляет не только своей удивительной красочностью, зрелищностью и размахом, но и позволяет прикоснуться к великой тайне божественного искусства и пережить ещё раз волнительное состояние общения с ним.

Вместо заключения хотелось бы процитировать мысль, высказанную доктором Капилой Ватсыян: «Произведения индийского искусства часто не позволяют установить точное время и

³³ «Оживающая картина» божеств, изображённая актёрами на сцене.

³⁴ Финальная полная форма хороводного танца (*рас*), исполняемого Кришной и пастушками (*гопи*).

³⁵ Из беседы с ведущим исполнителем современной драмы *раслила* Свами Фатекришной Шармой в январе 2009 года в период научной стажировки в Нью-Дели.

место своего создания, но впечатление, которое они оставляют, и наслаждение, которое испытывает зритель, не имеют ни культурных, ни национальных границ» [5, 115].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. М.: Композитор, 2010. 576 с.
2. Thielemann S. Rasalila. A musical study of religious drama in Vraja. New Delhi, A.P.H. Publishing corp., 1998. 202 p.
3. Thielemann S. The music of South Asia. New Delhi: A.P.H. Publishing corp., 1999. 690 p.
4. Vagadpande M. Shri Krishna. New Delhi: Abhinav publications, 2019. 96 p.
5. Vatsyayan K. Traditional Indian theatre: multiple streams. New Delhi: Abhinav Publications, 2015. 258 p.
6. Kartashova T. Up-shastriya kak obshhee zvukovoe prostranstvo muzykalnoy kultury Severnoy i Yuzhnoy Indii. [Up-shastriya as a common sound space of musical culture of North and South India]. Moscow: Kompozitor, 2010.
7. Thielemann S. Rasalila. A musical study of religious drama in Vraja. New Delhi, 1998. 202 p.
8. Thielemann S. The music of South Asia. New Delhi, 1999. 690 p.
9. Vagadpande, M. Shri Krishna. New Delhi, 2009. 96 p.
10. Vatsyayan, K. Traditional Indian theatre: multiple streams. New Delhi, 2005. 258 p.

Резюме

Статья посвящена религиозной мистериальной драме раслила, которая бытует в Северной Индии. Раслила – это синтез музыки (включает разные жанры – от классики до традиционных песен), поэзии, танца и актёрской игры. Раслила состоит из вокально-хореографической части (рас) и драматического действия – лила («игра»), основанном на эпизоде из жизни бога Кришны. Традиции театра раслила тесно связаны с храмовой культурой. Древние предшественники раслилы включали начальный танец (рас) и одноактную пьесу (лила), повествующую о Кришне, и традиционно разыгрывались во внутреннем дворе храма. Свою нынешнюю форму драма раслила приобрела в XVI веке благодаря Нараяну Бхатту, создавшему рас мандали (актёрские труппы, состоявшие из взрослых и детей касты брахманов). Особенно ярко и разнообразно ритуальный театр раслила представлен в Брадже (штат Уттар-Прадеш).

Ключевые слова: Брадж, Северная Индия, раслила, Кришна, Радха, свами, нитья рас, лила, джанки

KARTASHOVA Tatiana

Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinova
Department of Music Theory and Composition,
Doctor of Art History, Professor

THE MYSTERY THEATER OF NORTH INDIA IN THE PARADIGM OF THE 21ST CENTURY

Summary

The article is devoted to the religious mystery drama of the cast that prevails in North India. Raslila consists of a vocal-choreographic part (ras) and a dramatic action – lila («game»), based on an episode from the life of the god Krishna. Its traditions are closely connected with the temple culture. Ancient predecessors raslila included the initial dance (ras) and one-act play (lila), narrating about Krishna, and traditionally played out in the courtyard of the temple. In the 16th century, Narayana Bhatta, who created the races of the mandala (actor's corpses, consisting of adults and children of the Brahman caste), acquired its present form. Raslila is a synthesis of music (it includes different genres – from classical to traditional songs), poetry, dance and acting. Especially bright and varied ritual theater was distributed in Braja (Uttar Pradesh).

Keywords: Bradj, North India, raslila, Krishna, Radha, swami, nitya ras, lila, janki

ЛИ ЛИНА

доцент Уханьской консерватории

ЦИФРОВОЕ СОЛЬФЕДЖИО В КИТАЕ: ОПЫТ УХАНЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Современное общество постоянно движется вперед в потоке истории. Сегодня, в XXI веке, информационные технологии проникли во все стороны экономического развития и общественной жизни.

Образовательная реформа и развитие Китая сталкиваются с беспрецедентными возможностями и вызовами. Информатизация и модернизация образования является потребностью не только начальных и средних школ, колледжей и университетов, но и страны в целом. За последние годы в Китае был принят ряд государственных мер, имеющих целью сохранить в условиях жесткой конкуренции мировое лидерство в цифровизации образования. Перечислим ряд документов:

- Национальный среднесрочный и долгосрочный план реформирования и развития образования (2010-2020 гг.). В документе подчеркнуто, что «информационные технологии оказывают революционное влияние на развитие образования»;

- Десятилетний план развития информатизации образования, принятый Министерством образования (2012 г.). План предусматривает «создать первоклассные онлайн- и офлайн-курсы с использованием соответствующих цифровых средств обучения в сочетании с реальной ситуацией в школе.

- Рекомендация Министерства образования по реализации новых учебных программ бакалавриата (2019 г.). Предложено реформировать курсы на 20–50%, «своевременно внедрить независимое онлайн-обучение студентов и органично сочетать его с офлайн-обучением»;

- XIV план развития Китая на 2021–2025 гг. Государство определило глобальную задачу для страны: «ускорить развитие цифровизации и построить цифровой Китай».

Руководствуясь этими целями и при поддержке стремительно развивающихся интернет-технологий, система китайского высшего образования стала активно задействовать онлайн-обучение.

Реформа обучения сольфеджио с привлечением цифровых технологий проводится в Уханьской консерватории с 2020 года. В дополнении к аудиторным занятиям, содержание которых тоже изменилось, была разработана онлайн-платформа «Мини-программа по сольфеджио» (Yinwei Portal), созданная на основе сетевой службы «Smart Wuyin». Смешанный режим обучения резко повысил интерес студентов к учебе, что отразилось на усвоении этого учебного предмета.

Исследования и разработка программного обеспечения основаны на ключевом учебно-исследовательском проекте «Создание банка вопросов для выпускного экзамена по сольфеджио для бакалавров», объявленном Отделом сольфеджио Уханьской консерватории в 2019 году. Апплет (встроенное мобильное приложение) «Мини-программа по сольфеджио», разработанный совместно Отделом обучения и исследований сольфеджио Департамента композиции Уханьской консерватории, компанией Wuhan Xingfen Technology Co., Ltd. и Сетевым центром Уханьской консерватории, прошел три этапа: фазу слияния, построение базы данных и создание библиотеки ресурсов сольфеджио. На сегодняшний день мобильное приложение сольфеджио охватывает полную систему современной онлайн-практики обучения.

I этап. Создание общей структуры. В композиционном оформлении программа состоит из двух разделов: «Тренировка слуха» и «Тренировка чтения с листа». Каждый раздел завершается экзаменационным тестом. В подразделе «Мои ответы» оцениваются все ответы – правильные и неправильные, благодаря чему ученик может узнать уровень своих знаний, а учитель, со своей стороны, – может следить за его работой онлайн или в фоновом режиме, когда подключение ученика не требуется. В подразделе «Повторный ответ на неправильный вопрос» собраны только неправильные ответы, на которые нужно обязательно ответить еще раз, чтобы закрепить инерцию мышления.

Вопросы для тренировки слуха, которые содержатся в программе, распределены на пять подразделов: интервал, аккорд, ритм, мелодия и лад. Учащиеся должны определить на слух интервалы и аккорды (в том числе – интервальные цепочки и аккордовые последовательности), выбрав правильный ответ из нескольких предложенных. В разделах, посвященных ритму и ладу, предлагается правильно определить ритмический рисунок и размер, назвать лад и тональность. Порядок прохождения тем произвольный, он зависит от выбора ученика и реальной ситуации обучения. Содержание программы соответствует содержанию выпускного экзамена по сольфеджио.

Тестовые задания включают в себя обучающие вопросы и вопросы на проверку знаний. Проверочные тесты составляют онлайн-платформу для итогового выпускного экзамена по сольфеджио. Заложенная в программе функция онлайн-экзаменационной работы позволила освободить учителей от трудоемкой, занимающей много времени работы по созданию контрольных работ и от утомительных проверок многочисленных диктантов.

Программа предлагает варианты готовых ответов на вопросы, ученику предлагается выбрать из них правильный. Компьютерный алгоритм может автоматически оценивать правильность вопросов, на которые отвечают учащиеся, и генерировать данные ответов в режиме реального времени, что обеспечивает объективную поддержку данных и важные справочные данные для учителей.

К 2021 году создание структуры и содержания мобильной программы было в основном завершено.

II этап. Создание банка вопросов для итогового экзамена. С развитием компьютерных технологий появились новые виды заданий: вместо выбора готового варианта ответа ученик должен найти его сам. В последней версии Мини-программы, запущенной в мае 2022 года, содержатся задания по заполнению пропусков в прослушанных интервальных и аккордовых цепочках, ритмических и звуковысотных диктантах (ученик дописывает недостающие элементы с помощью виртуальной клавиатуры). Содержание итогового экзамена по сольфеджио углубилось и расширилось. При этом усиление момента интерактивности вызвало необходимость изменения дизайна программы. Возникла и проблема применения нового программного обеспечения для превращения мобильных электронных устройств в носитель для записи музыки.

III этап. Создание базы данных для чтения с листа. Содержание раздела «Чтение с листа» составляет нотная запись примеров, которые ученик должен спеть. Ниже нотной записи есть аудио-образец из банка данных. Ученик может проверить правильность своего пения.

Интерфейс Мини-программы по сольфеджио создан таким образом, что темы распределяются по горизонтали, а уровни сложности – по вертикали. Ответы на разнообразные вопросы, отличающиеся по уровню сложности, могут помочь учащимся выполнять вспомогательные упражнения после занятий. Кроме того, в приложении смоделирован тестовый раздел, который усиливает содержание, изученное в предыдущем блоке вопросов. Этот вид укрепляющей реакции формируется медленнее, но имеет долговременный характер. Тестовый раздел помогает и ученику, и учителю, который занимается анализом данных и мониторингом внеклассной работы.

Разработка и применение Мини-программы по сольфеджио – это процесс от познания к практике и от практики к познанию. Работа по совершенствованию и обновлению приложения не прекращается. Чтобы сделать Мини-программу более подходящей для онлайн-экзаменов, в июне 2022 года в экспериментальном порядке Уханьская консерватория провела итоговый экзамен для учащихся 1 курса. Сегодня Мини-программа используется и на вступительных экзаменах, что имеет несомненные плюсы: ученик сможет самостоятельно и более качественно подготовиться, а учитель избавляется от рутинной и утомительной проверки.

Мобильное приложение по сольфеджио можно использовать также как вспомогательное средство на уроках офлайн. Часть времени на уроке отводится на выполнение учащимися таких тем, как определение интервалов в мелодическом отрывке или в составе аккордов, определение расположения звуков аккорда. Расширенный материал по теме гармонических интервалов и аккордовых вертикалей предлагается для самостоятельной работы, статус завершения работы может быть проверен самой системой с помощью функции анализа данных.

Очевидно, что при дальнейшем развитии мини-программы в первую очередь предстоит увеличить объем слухового анализа, добавив примеры из музыкальной литературы. Анализ музыкальных произведений – главная цель комплексной слуховой подготовки ученика.

Чтобы дать возможность учащимся адаптироваться к комплексной слуховой подготовке, в тренировку вопросов с множественным выбором можно включать аудио-фрагменты произведений. При анализе надо правильно назвать тональность, размер, тип фактуры и т.д. Фрагменты музыкальных произведений можно давать в виде диктанта, чтобы тренировать ком-

плексную слуховую способность учащихся. В зависимости от сложности такие диктанты можно классифицировать по теме освоения материала или по различным тембрам музыкальных инструментов. Акцент делается на понимании и анализе материала: в целостном слуховом охвате предлагается выделить значимые музыкально-художественные элементы – будь то ритм, высота звука, [динамические оттенки, принадлежность к определенному музыкальному стилю и жанру и т.д. Комплексная слуховая подготовка может помочь учащимся углубить свое понимание произведения, развить их память и умение выделять слухом те или иные элементы музыкального языка. Все это очень пригодится учащимся в их исполнительской практике.

Современное обучение носит гибридный характер, органично сочетая режимы онлайн и офлайн. В XXI веке преподавание попрощалось с единственным и безальтернативным офлайн-режимом обучения. Традиционные формы обучения по-прежнему являются основными, но они дополняются обучением онлайн. Гибридная модель образует круг онлайн-практики и офлайн-вопросов и ответов. Поскольку система онлайн-оценки в основном укомплектована компьютерными технологиями и носит рациональный характер, она не может обучить восприятию музыки. Таким образом, обучению сольфеджио в режиме офлайн отводится роль решения возникающих проблем. Благодаря смешанному режиму обучения мы можем улучшить рациональную и эмоциональную стороны музыкального мышления – что очень важно при обучении музыке. «Мини-программа сольфеджио» может обеспечить соответствующее управление данными и их анализ, обогащая тем самым методы обучения на оригинальной и привлекательной для ученика основе.

В 2023 году при спонсорской поддержке Министерства образования Китайская консерватория организовала «Национальный форум по проблемам профессионального музыкального образования». На этом форуме была выдвинута концепция "базового курса теории музыки", в котором объединены сольфеджио и элементарная теория музыки. Сочетание музыкальной теории с практикой всестороннего развития слуха помогает ученикам более глубоко воспринимать и оценивать музыку, ее язык и художественные достоинства. С учетом этого, мобильная программа сольфеджио должна быть направлена на интеграцию знаний базовой теории музыки и практических навыков анализа музыкальных произведений разных стилей и направлений. Это развивает у учеников тонкий слух и способность к анализу и пониманию музыки.

Следует подчеркнуть, что в последние годы изменилась сама концепция развития слуха. Слуховой анализ изолированных интервалов, аккордов и других элементов музыкального языка постепенно начинает вытесняться изучением этих элементов в составе музыкального произведения. Мобильная программа дает возможность изучать фрагменты этих произведений онлайн, переводя этот процесс в вид самостоятельной работы. Интерактивное обучение выполняет и еще одну, очень важную функцию – оно позволяет постепенно накапливать музыкальный опыт, который потом пригодится ученику в его исполнительской практике.

ЛИТЕРАТУРА НА КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ:

1. Ван Сяолун. Сольфеджио. Исследование перекрестного проникновения в учебную программу и теорию технологии композиции. – Юефу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории музыки). 2021(04). С. 98–104.
2. Ли Ин. Исследование создания «Сетевой обучающей платформы для сольфеджио в Тяньцзиньской консерватории». – North Music, 2018, 38(21). С.160–161.
3. Цюань Вэй. Исследование преподавания музыки в Манхэттенской консерватории и его просвещение в отношении сольфеджио и реформы курса обучения игре на слух. – Китайская консерватория музыки, 2016 (08).
4. Чэнь Ци, Лю Рудэ, Современная педагогическая психология. – Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2019.
5. Яо Бинь. Изучая цифровой метод преподавания пения и сольфеджио. –Huaxi, 2020, 12. С.89-90.

Резюме

Автор рассматривает процессы информатизации и модернизации музыкального образования в Китае, начавшиеся по предложению Министерства образования в 2019 году. В статье описывается опыт Уханьской консерватории по использованию цифровых технологий для обучения сольфеджио и расска-

зывается о создании и внедрении в учебный процесс мини-программы Yinwei Portal для мобильных телефонов. Мини-программа позволяет заменить многие формы работы на интерактивные занятия в режиме онлайн, высвобождая время педагогов.

Ключевые слова: сольфеджио в Китае, цифровые технологии в обучении сольфеджио.

LI Lina

Associate Professor at Wuhan Conservatory

DIGITAL SOLFEGGIO IN CHINA: EXPERIENCE OF WUHAN CONSERVATORY

Summary

The author examines the processes of informatization and modernization of music education in China, which began at the suggestion of the Ministry of Education in 2019. The article describes the experience of the Wuhan Conservatory of Music in using digital technologies for teaching solfeggio and talks about the creation and implementation of the Yinwei Portal mini-program for mobile phones into the educational process. The mini-program allows replacing many forms of work with interactive online classes, freeing up teachers' time.

Keywords: solfeggio in China, digital technologies in teaching solfeggio.

QAFAROVA MAYA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın

*elmi-tədqiqat laboratoriyasının baş elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

SƏİD RÜSTƏMOVUN MAHNI YARADICILIĞI ("AZƏRBAYCAN")



*Şəkil 1. Azərbaycan SSR Xalq
Artisti Səid Rüstəmov*

Azərbaycan xalqının və eləcə də dünya xalqlarının estetik fikrinin formalaşmasında, tamaşaçı və dinləyici zövqünün inkişafında bəstəkarların xidməti əvəzsizdir və onlar özlərinin yaratdıqları bənzərsiz əsərləri ilə musiqi xəzinəmizə zənginlik qatıb və bugün də bu ənənə davam etməkdədir.

Görkəmli bəstəkar, Azərbaycan Respublikasının Xalq Artisti, SSRİ Dövlət mükafatı laureatı, professor Səid Əli oğlu Rüstəmov (doğum adı Mir Cabbar Mirəli oğlu Seyid Rüstəməzadə, 12 may 1907 İrəvan – 10 iyun 1983 Bakı) dövrünün tanınmış pedaqoqu, tədqiqatçısı, dirijoru, ictimai xadim kimi bu gün də adı böyük hörmət və məhəbbətlə cəkilir.

Onun yaradıcılığı Azərbaycan professional musiqi tarixinin zəngin bir səifəsi olaraq, böyük musiqi irsinə malikdir. Bu musiqi irsi professional musiqinin müxtəlif janrlarında yazılmış orijinal əsərlərdir.

Səid Rüstəmov dahi Üzeyir Hacıbəylinin tələbəsi olaraq Azərbaycan xalq musiqisini yüksək səviyyədə təmsil etmiş, müəlliminin layiqli davamçısı kimi musiqi elminə, ifaçılıq sənətinə böyük töhvələr vermişdir. Bunun bariz nümunəsidir ki, Ü.Hacıbəyli S.Rüstəmovu çox gənc yaşlarında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası (indiki Bakı Musiqi Akademiyası), "Xalq musiqisi" şöbəsinə müəllim kimi qəbul etmiş, sonralar "Azərbaycan xalq çalğı alətləri" kafedrası açıldıqda, onu bu kafedranın rəhbəri vəzifəsinə təyin etmişdir (1928). S.Rüstəmov ömrünün sonuna qədər bu kafedraya başçılıq edir və "Tar ifaçılığı" fənnindən dərs deyir. Daha sonra, Ü.Hacıbəyli S.Rüstəmovu 1931-ci ildə özünün yaratdığı Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinə konsertmeyster təyin edir və 4 ildən sonra orkestrin rəhbərliyini ona həvalə edir (1935-1975).

Bu orkestr Səid Rüstəmovun bir bəstəkar kimi yaradıcılığının əsasını qoyur. Orkestr üçün bir çox xalq musiqisi nümunələrini işləyən Səid Rüstəmov, həmçinin öz yaradıcılığının janr dairəsini genişləndirərək, iri həcmli əsərlərlə yanaşı, mahnı janrına da müraciət edir.



Şəkil 2. Ü.Hacıbəyli, soldan sağa Q.Qarayev, S.Rüstəmov, Niyazi, Ə.Həsənov (1941)

Bəstəkarın yaradıcılığını böyük bir hissəsini onun bəstələdiyi mahnılar xüsusi yer tutur və böyük əhəmiyyət kəsb edir. Onun dərin ideya məzmunlu, əlvanlığı və melodiya gözəlliyi ilə seçilən mahnıları musiqi ictimaiyyəti və musiqi həvəskarları tərəfindən daim böyük rəğbətlə qarşılanır. Bəstəkarın bəstələdiyi “Sənindir” (söz. M.S.Ordubadi), “Qurban adına” (söz. S.Rüstəm), “Gəlmədin” (söz. Ə.Əlibəyli), “Hardasan” (söz. T.Əyyubov), “Oxu tar” (söz. M.Muşfiq), “Oxu gözəl” (söz. S.Vurğun), “Dedim” (söz. H.Arif) və s. kimi yüzrlərlə mahnıları bu gün də Azərbaycan milli musiqisinin parlaq nümunəsi olaraq, dinləyicilərin zövqlərini oxşayaraq sevilir. Onun bir çox mahnıları yalnız Respublikamızda deyil, ölkəmizin hüdudlarından kənarda da ifa olunaraq, bəstəkara şöhrət gətirmişdir.

S.Rüstəmovu bir bəstəkar kimi geniş xalqa tanıtdıran və sevdiren məhz onun mahnılarıdır. Azərbaycan mahnı yaradıcılığının təbliğində S.Rüstəmovun xüsusi yeri vardır. Azərbaycan Respublikasının Xalq Artisti professor S.Ələsgərov S.Rüstəmovun mahnı yaradıcılığını qiymətləndirərək belə deyir; – *“Onun mahnılarının xalq tərəfindən rəğbətlə qarşılanmasının səbəbi nədir? Melodiyanın orijinallığı, axıcılığı, sadəliyi, qırılmaz tellərlə bağlı olması... S.Rüstəmovun mahnı yaradıcılığında diqqəti cəlb edən əsas cəhətlərdən biri də yüksək professionallıqdır. S.Rüstəmov öz lirik mahnıları ilə bir daha sübut etmişdir ki, peşəkarlıq səviyyəsi bu və ya digər janrın mürəkkəblik dərəcəsi ilə deyil, sənət nümunəsi kimi, daşdığı bədii dəyərlə müəyyən edilir”* [2].

S.Rüstəmovun mahnıları, özünün Azərbaycan xalq musiqisini toplayıb notlaşdırdığı xalq mahnılarının həm ruhu, həm də musiqi dilinin xüsusiyyətlərindən bəhrələnmiş nümunələrdir. Onun xalq musiqisi ilə bağlılığı mühüm məziyyətlərdən biridir. Azərbaycan muğamlarının qanuna uyğunluqları, xalq mahnılarına xas olan ritmik quruluş xüsusiyyətləri ilə səciyyələnilir.

Məqələdə bəhs edəcəyimiz mahnı görkəmli Azərbaycan Xalq Şairi Səməd Vurğunun sözlərinə yazılmış “Azərbaycan” mahnısıdır.

Doğma vətən torpağına həsr olunmuş bu mahnı səs, xor və fortepiano üçün yazılmışdır. Sonralar bəstəkar bu mahnını Azərbaycan xalq çalğı alətlətləri orkestri üçün orkestrləşdirmişdir.



Şəkil 3. Azərbaycan SSR Xalq Artisti Süleyman Ələsgərov(1924-2000)



Şəkil 4. Mahnı 1951-ci ildə
“Muzqiz-1951 Moskva”
nəşriyyatı tərəfindən çap
olunmuşdur

Bəstəkar bu mahnını aşiq mahnısı adlandırmışdır. Buna səbəb mahnının “Paşaköçdü” aşiq havasının motivləri əsasında yazılmasından irəli gəlir. Mahnının ilk ifaçısı Azərbaycan Respublikasının Xalq Artisti Gulağa Məmmədov olmuşdur.

XX əsrin 30-50-ci illərində aşiq ifaçılığında xorla ifa edilən aşiq havacatları yaradılırdı. Aşıqlar el şənliklərində, tədbirlərdə “Şahsevəni”, “Vaqif gözəlləməsi”, “Qəmərcan”, “Paşaköçdü” və s. kimi aşiq havalarında xordan istifadə edirdilər. Səid Rüstəmov xor aşiq lirikasının ən gözəl nümunəsi olan “Paşaköçdü” havacatını böyük professionallıqla istifadə edərək, Azərbaycan musiqi folklorunun əsas sahəsi olan aşiq havasının bütün özəlliklərini qoruyub saxlamışdır. Aşiq havasının poyetik əsasını, əsasən gəraylı şeir forması təşkil etdiyindən, bəstəkar mətni əsasən şeir şəklinin quruluşuna uyğun olaraq seçmiş, musiqi dilinin özəlliyini poetik əsaslarla düzgün vermişdir.

*Çox keçmişəm bu dağlardan,
Durna gözlü bulaqlardan,
Ayrılarımı könül çandan,
Azərbaycan, Azərbaycan!
Yaşa, yaşa Azərbaycan!
Ay anam Azərbaycan!*

Bəstəkar bu aşiq havasının səciyyəvi xüsusiyyətinə əsaslanaraq, səsin eyni ucalıqda təkrarı, bütöv ifadələrin variant şəkildə təkrar edilməsi, melodiyanın pərdələrlə aşağı hərəkəti, enən sekvensiya, mahnının diopazonunun kiçik olması (əsasən kvarta, kivinta intervalı həcmində) kimi aşiq havalarına xas olan qanuna uyğunluqlarını qoruyub saxlamışdır.

Nümunə 1



Mahnı – instrumental müqəddimə, əsas mövzu və tamamlama (koda) hissələrindən ibarətdir. Mahnı kuplet formasında yazılmış, “Şur” muğamının lad-intonasiya quruluşuna əsaslanır. Melodiyanın əvvəlində sekvensiyaların vasitəsi ilə fəal inkişaf prosesi gedir. Ümumiyyətlə qeyd edək ki, bəstəkarın mahnıları üçün sekvensiyalılıq geniş səciyyəvi xarakter daşıyır.

Nümunə 2.



Şəkil 5. Azərbaycan SSR
Xalq Artisti Gulağa
Məmmədov (1925-1994)

Mahnının ritmik quruluşu aşiq havası üçün xarakterik olan $8/6$ ölçüsündədir. Bəstəkar hətta “Paşaköçdü” havasının qədimliyini göstərən “pentatonika” əlamətlərini də göstərməyə çalışmışdır.

Nümunə 3.



Mahnı 50-ci illərə aid olsa da, bu gün də öz əhəmiyyətini, aktuallığını itirməyib, ifaçılar tərəfindən tədbirlərdə, konsert salonlarında böyük həvəslə səsləndirilir, dinləyicilərin zövqünü oxşayır.

Səid Rüstəmov Azərbaycan musiqisində lirik bəstəkar mahnısını klassik nümunələrini yaratmış bir bəstəkardır. Mahnı onun yaradıcılığında aparıcı janr olub, başqa janrlarda yaratdığı bir çox əsərlərində də intonsiya məzmununa mühüm təsir göstərmişdir. Onun mahnılarının musiqisi milli mənbələrindən, xalq mahnı və rəqslərindən, muğam və aşiq sənətindən istifadə edilmişdir. Buna görə də bəstəkarın yaratdığı musiqi nümunələri xalq tərəfindən daim sevilir və unudulmur.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Ü.Hacıbəyov Seçilmiş əsərləri, II cild. Bakı. Elm. 1965. – 412 s.
2. S.Ələsgərov. “Bizim günlərin tərənnümçüsü”. (“Ədəbiyyat və İncəsənət” qəzeti. 1972)
3. M.Qafarova. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri. (Dərs vəsaiti. Bakı. ADPU nəş. 2012.- 226 s.)
4. M.Rzayeva T.Quliyevin yaradıcılığında melodik xüsusiyyətlər. (dərs vəsaiti Bakı SkyE, 2018. – 200 s.)

Xülasə

Azərbaycanın professional musiqi sənətinin inkişafında və milli musiqi irsinin formalaşmasında görkəmli bəstəkar, dirijor, pedaqoq və ictimai xadım Səid Rüstəmovun fəaliyyəti xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Onun yaradıcılığının əsasını xalq musiqisinə, xüsusilə də aşiq sənətinə əsaslanan melodiya və forma xüsusiyyətləri təşkil edir ki, bu da onun milli musiqi ənənələrinin peşəkar səviyyədə təcəssüm etdirilməsi ilə səciylənir.

Səid Rüstəmovun bəstələdiyi mahnılar, milli koloriti qorumaqla yanaşı, klassik musiqi formalarının tələblərinə uyğun prinsiplərə əsaslanır. Görkəmli bəstəkarın Azərbaycan professional musiqisinin janrı olan mahnı yaradıcılığının təbliğində xüsusi yeri vardır. Onun xalq musiqisindən bəhrələnərək bəstələdiyi mahnıları Azərbaycan milli musiqisinin parlaq nümunəsi olaraq xüsusi yer tutur və böyük əhəmiyyət kəsb edərək bu günə qədər səslənir və sevilir.

Açar sözləri: Azərbaycan, S.Rüstəmov, mahnı, aşiq, milli, xalq, musiqi.

ГАФАРОВА Майя

Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
старший научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории,
кандидат искусствоведения, доцент

ТВОРЧЕСТВО СЕИДА РУСТАМОВА В ЖАНРЕ ПЕСНИ («АЗЕРБАЙДЖАН»)

Резюме

Деятельность выдающегося композитора, дирижёра, педагога и общественного деятеля Саида Рустамова имеет особое значение в развитии профессионального музыкального искусства Азербайджана и формировании национального музыкального наследия. Основу его творчества составляют мелодические и формообразующие особенности, основанные на народной музыке, особенно на ашугском искусстве, что характеризует его как выразителя национальных музыкальных традиций на профессиональном уровне.

Песни, написанные Саидом Рустамовым, сохраняют национальный колорит, одновременно опираясь на принципы, соответствующие требованиям классических музыкальных форм. Видный композитор занимает особое место в популяризации жанра песни как составной части азербайджанской профессиональной музыки. Его произведения, созданные на основе народной музыки, по праву считаются яркими образцами азербайджанской национальной музыки и до сих пор остаются актуальными и любимыми.

Ключевые слова: Азербайджан, С. Рустамов, песня, ашуг, национальная, народная, музыка.

GAFAROVA Maya

Baku Music Academy named after U. Hajibeyli
Senior Researcher at the Scientific Research Laboratory,
PhD in Art History, Associate Professor

THE SONGWRITING OF SAID RUSTAMOV IN THE GENRE OF SONG ("AZERBAIJAN")

Summary

The work of the prominent composer, conductor, educator, and public figure Said Rustamov holds special importance in the development of Azerbaijani professional music and the formation of the national musical heritage. His compositions are primarily based on melodic and structural characteristics derived from folk music, particularly the ashug art, which distinguishes him as a professional interpreter of national musical traditions.

The songs composed by Said Rustamov preserve national color while adhering to principles that meet the demands of classical musical forms. The prominent composer plays a significant role in promoting the song genre as an integral part of Azerbaijani professional music. His songs, inspired by folk traditions, stand out as vivid examples of Azerbaijani national music and continue to be performed and cherished today for their great cultural value.

Keywords: Azerbaijan, S. Rustamov, song, ashug, national, folk, music.

QASIMOVA AYNUR

*Naxçıvan Dövlət Universitetinin
"Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasının baş müəllimi*

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN "KOROĞLU" OPERASININ TÜRK DÜNYASINDA ƏHƏMİYYƏTİ

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin klassik əənənlərə əsaslanan "Koroğlu" operası artıq yüz ilə yaxın müddətdir ki, öz əvəzolunmaz zirvəsini bu günümüzdə qədər qoruyub saxlayır. 1937-ci il 30 aprel tarixində tamaşaya qoyulan "Koroğlu" operası nəinki Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində, eləcə də ümumdünya həm də türk mədəniyyəti tarixində mühüm hadisə kimi dəyərləndirilir.

Məlumdur ki, "Koroğlu" operası Azərbaycan opera sənəti qarşısında duran ən mühüm məsələni – klassik opera formalarının mənimsənilməsini və milli səhnədə onların özünəməxsus tərzdə təqdim edilməsini həyata keçirməyə müvəffəq oldu. "Koroğlu"da klassik opera formasının kompleks şəkildə verilməsi və milli azadlıq ruhunun təcəssüm olunması onun türk dünyasında tanınması üçün zəmin yaratmışdır.

Ü.Hacıbəylinin mövzu seçimi operada diqqəti cəlb edən əsas cəhətlərdəndir. Xalq qəhrəmanının azadlıq uğrunda mübarizəsi haqqında epik rəvayətin operanın süjet xətti kimi seçilməsi Ü.Hacıbəylinin dərin düşüncə tərzini nümayiş etdirir. Milli köklərə sıx bağlı olan bəstəkar "Koroğlu" dastanına müraciət etməklə, sanki yaşadığı dövrün müasirliyini keçmiş dövrlə əlaqələndirmiş və 1930-cu illərdə baş verən tendensiyalara, bir növ, öz münasibətini bildirmişdir.

Məlumdur ki, operanın məzmununun əsasını XVI-XVII əsrlərdə xalq hərəkətinə rəhbərlik etmiş kor mehtər in oğlu və sonradan Koroğlu adı ilə tanınan Rövşən haqqında dastan təşkil edir. Operanın əsas ideya məzmununu təşkil edən xalqın mübarizəsi, Koroğlunun başçılığı ilə xalq kütlələrinin feodallarla konfliktli dramaturji inkişaf xəttində bilavasitə əksini tapmışdır. Bununla yanaşı, türkçülük ideyalarına sıx bağlı olan Ü.Hacıbəylinin bu mövzuya müraciət etməsinin bir sıra digər səbəbləri də mövcuddur. Məlumdur ki, operanın əsasını təşkil edən dastan eyni zamanda qədim türk dilli dövlətlərinin xalq yaradıcılığında mövcuddur. "Koroğlu" dastanına Azərbaycanla yanaşı, Türkiyə, Altay, Türkmənistan və digər türkdilli ölkələrin dastanlarında rasr gəlinir. "Koroğlu" qədim türk xalqlarının qəhrəmanlıq salnaməsi kimi tanınır. Bu səbəbdən operanın mövzusu türk xalqları arasında olan birliyin və qədim əənənlərə əsaslanan bağlılığın göstəricisidir. Musiqişünas Zemfira Qafarova yazır:

“Hacıbəylinin tarixi əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, o, öz qəhrəmani-epik operasını əfsanəvi-tarixi süjetə yaxınlaşdıraraq, onu müasir həyata, yeni zamanın estetik ideallarına uyğunlaşdırmışdır. Konkret tarixi dövrün mahiyyətini əks etdirən süjetə əsaslanaraq, o, öz operasını Azərbaycan ədəbiyyatının aparıcı tendensiyaları ilə, onun yeni ideya-obraz məzmunu ilə əlaqələndirmişdir” [1, s.19]. Türkdilli dövlətlərdə “Koroğlu” dastanı ilə bağlı müxtəlif rəvayətlər mövcud olsa da, operanın süjet xətti Azərbaycanda yayılan variantda əsaslanır. Türk xalqlarının qədim mədəni dəyərlərinin ortaq rəvayəti olan “Koroğlu” dastanı, həm də qəhrəmanlıq salnaməsinin təcəssümüdür. Doğrudur, mütəxəssislər “Koroğlu” dastanının Azərbaycan mədəniyyətinə daha yaxın olmasını bildirir və türk xalqlarının zəngin mədəni dəyərlərinin eyni mənbəyə əsaslanmasını göstərirlər.

1937-ci il 30 aprel tarixində Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyulan “Koroğlu” operası ilə Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının zirvəsi olan şah əsərini yaratmışdır. Operanın yaradıcı heyəti də əsərin uğurla alınmasında mühüm rol oynamışlar. Qeyd edək ki, operanın libretto müəllifi Heydər İsmayılov, poetik mətnlərin müəllifi, yazıçı-dramaturq Məmməd Səid Ordubadi, rejissor İsmayıl Hidayətzadə, rəssam isə Rüstəm Mustafayev olmuşdur. İlk tamaşada Koroğlu partiyasını Bülbül, Nigarı Gülarə İsgəndərova, Həsən xanı isə Məmmədağa Bağirov ifa etmiş, dirijor isə Üzeyir Hacıbəylinin özü olmuşdur.

“Koroğlu” operası Azərbaycanda klassik opera janrının inkişafının bünövrəsini yaratmaqla yanaşı, həm də musiqili teatrın da yüksəlişinə təkan verdi. Operasının möhtəşəm musiqisi, parlaq məzmunu, səhnə tərtibatının yüksək səviyyədə olması eyniadlı dastanın mərdlik və mübarizlik aşıl原因an ideyasını canlandırmağa nail olmuşdur. Düşüncəsi və fikirləri ilə vətənpərvərlik hisslərinə bağlı olan Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının uvertürası da türk dünyasının əzəmətli himni kimi səslənir.

“Koroğlu” 1938-ci il və 1959-cu ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti dekadasında uğurla milli klassik opera janrının yüksək səviyyəsini nümayiş etdirmişdir. Operanın böyük uğuru isə Ü.Hacıbəylinin 1941-ci ildə həmin dövrün ali təltiflərindən biri olan Stalin mükafatı alması ilə nəticələnmişdir. Tamaşaya qoyulan ilk vaxtdan etibarən böyük uğur qazanan “Koroğlu” qısa müddət ərzində digər ölkələrdə və müxtəlif dillərdə səhnəyə qoyulmuşdur. 1939-cu ildə “Koroğlu” Türkmənistanın Aşqabad şəhərində türkmən dilində səhnələşdirildi. 1950-ci ildə isə Özbəkistanın paytaxtı Daşkənddə özbək dilində “Koroğlu” operasının tamaşası baş tutdu. Bununla yanaşı, Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı müxtəlif şəhərlərə qastrola gedərək, “Koroğlu” operasını böyük uğurla nümayiş etdirirdilər. Belə ki, Təbriz, Tiflis, Kiyev, Peterburq və digər şəhərlərdə “Koroğlu” operası rəğbətlə qarşılanmışdır.

“Koroğlu” operasının səhnə taleyində yeni mərhələ TÜRKSÖY təşkilatının yaranması ilə başladı. Türk dövlətlərinin mədəni və ortaq dəyərlərini birləşdirən TÜRKSÖY təşkilatının əsas məqsədi qədim türk xalqlarının tarixi ənənələrinin bəşəriyyətə çatdırılması və bu zəngin irsin dünya səviyyəsində təbliğinə əsaslanır. Eyni zamanda türk xalqlarının zəngin tarixi qaynaqları və milli kökləri, qədim memarlıq abidə və tikililəri, epos və salnamələri, dastan və rəvayətləri, musiqi və ədəbi irsi, eləcə də digər məsələlər TÜRKSÖY təşkilatının diqqətlə yanaşdığı məsələlərdəndir. Bu baxımdan 1993-cü ildə Azərbaycan, Türkiyə, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Türkmənistan və Özbəkistan dövlətlərinin iştirakı ilə Almaata şəhərində keçirilən böyük toplantıda yaradılan TÜRKSÖY təşkilatının əsas funksiyaları və fəaliyyət istiqamətləri təsdiqlənmişdir. Qeyd edək ki, TÜRKSÖY-un rəsmi dili kimi Türkiyə türkcəsi müəyyən olunmuş, baş qərargahının isə Ankara şəhərində yerləşməsi qəbul edilmişdir. TÜRKSÖY-un beynəlxalq çərçivəsi də tədricən genişlənir və 1996-cı ildə YUNESKO ilə qarşılıqlı məsləhətləşmələri özündə əks etdirən əməkdaşlıq sənədi də imzalanmışdır.

Fəxrədidir ki, TÜRKSÖY-un xüsusi layihəsi əsasında təşkilatın üzvü olan altı ölkədə Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası tamaşaya qoyulmuşdur. Bişkek Opera və Balet Teatrında iki ay müddətində davam edən hazırlıq mərhələsindən sonra “Koroğlu” operasının türk dövlətlərində tamaşaya qoyulması başlandı. Belə ki, 2009-cu ilin 8-9 sentyabr tarixində “Koroğlu” operası əvvəlcə Bişkekdə səhnələşdirildi. Ardınca 12 sentyabr tarixində Almaatada nümayiş olundu. “Koroğlu”nun Ankara şəhərində tamaşası 15 sentyabrda baş tutdu. Operanın Bakıda göstərilməsi isə Azərbaycan musiqi mədəniyyətində əlamətdar tarixi günə – Üzeyir Hacıbəylinin anadan olduğu günə – 18 sentyabra təyin olundu. Bu tamaşaların hər biri musiqiçilər və tamaşaçılar tərəfindən uğurla qarşılandı və dahi bəstəkarın möhtəşəm sənət əsərinin uğurunu bir daha təsdiqlədi. “Koroğlu” operası 23 iyul 2010-cu il tarixində Avropa paytaxtı tədbirləri çərçivəsində İstanbul şəhərində tamaşaya qoyuldu. Belə ki, I Beynəlxalq Opera

Festivalının bağlanış mərasimi İstanbul şəhərində keçirilirdi və türkdilli xalqların mədəni dəyərlərinin nümayiş olunması məqsədilə “Koroğlu” operası bir daha Türkiyədə tamaşaya qoyuldu. Həmin festivalda “Koroğlu” operasına Xalq artisti, professor Rauf Abdullayev dirijorluq etmiş, Sankt-Peterburq Marinski Teatrının solisti Əhməd Aqadi, Xalq artisti Həsən Enami, Əməkdar artist Zemfira İsmaylova isə əsas partiyaları səsləndirmişlər.

Operanın tamaşaya qoyulması üçün böyük hazırlıq təşkil olunmuşdu. Belə ki, layihə çərçivəsində xor və orkestrin üzvləri, tamaşanın bütün iştirakçıları üçün xüsusi geyimlər hazırlanmışdı. Bu layihədə çoxsaylı əsərlər arasında məhz “Koroğlu” operasının seçilməsi təsadüfi deyildi. Belə ki, “Koroğlu” operası türkdilli xalqların, türk dövlətinin müştərk mədəni dəyərlərini özündə birləşdirən sənət əsəri kimi əvəzsizdir. Digər tərəfdən isə “Koroğlu” operasının seçilməsi həm Ü.Hacıbəylinin, həm də professional musiqimizin yüksək göstəricisi kimi əlamətdar idi.

Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının TÜRKSÖY-un xətti ilə daha bir tamaşası Mersin Dövlət Opera və Balet Teatrında baş tutdu. Belə ki, Ü.Hacıbəylinin anadan olmasının 130 illiyi ilə əlaqədar olaraq, 9 yanvar 2016-cı ildə Mersində “Koroğlu” operası tamaşaya qoyuldu. TÜRKSÖY-un təşkilatçılığı ilə keçirilən bu tədbirdə Azərbaycan, Qırğızistan və Qazaxıstan musiqiçiləri birlikdə çıxış edərək, ortaq türk birliyini bir daha nümayiş etdirdilər. Həmin tamaşa azərbaycanlı rejissor, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Əflatun Nemətzadə tərəfindən hazırlanmışdır. Çoxsaylı rəsmi qonaqların iştirakı ilə keçirilən tədbirdə Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı barədə ətraflı bəhs olunmuş və “Koroğlu” operasının türk dünyasında əhəmiyyəti vurğulanmışdır. Ümumiyyətlə, Mersin Dövlət Opera və Balet Teatrının əlamətdar tarixində Azərbaycan bəstəkarlarının da töhfəsi vardır. Belə ki, bu teatrın açılış mərasimi dünya şöhrətli Azərbaycan bəstəkarı, Xalq artisti, professor Fərəngiz Əlizadənin “Boş beşik” baletinin xüsusi sifariş əsasında tamaşaya qoyulması ilə baş tutmuşdur. Qeyd edək ki, Əflatun Nemətzadə 1991-ci ildə Ankara Dövlət Opera və Balet Teatrına dəvət olunaraq, burada rejissor kimi fəaliyyət göstərmişdir. Onun burada keçirdiyi layihələr arasında “Koroğlu” və “Alpamış” operası kimi türk dünyasının böyük sənət əsərləri də yer almışdır. Ə.Nemətzadənin “Koroğlu” operasının tanidilməsində böyük xidmətləri də vardır. O, “Altın çağın incisi – Koroğlu” kitabının müəllifi kimi, operanın səhnə taleyini də işıqlandırmışdır. Kitabın Üzeyir Hacıbəylinin ev muzeyində keçirilən təqdimat mərasimi isə 2011-ci ildə təşkil olunmuşdur. Türk dövlətlərinin mədəni dəyərlərini bir-birinə bağlayan “Koroğlu” operasının dörd ölkədə səhnəyə qoyulmasından, həmin tamaşaların xüsusiyyətlərindən və əsərin müasir dövrdə əhəmiyyətini qoruyub saxlamasından bəhs edən kitabda, həmçinin maraqlı məlumatlar və fotolar da verilmişdir.

“Koroğlu” operasının “Altın çağ” adlanması da maraqlı tarixə əsaslanır. Belə ki, “Koroğlu” operasının müxtəlif səhnələrdə tamaşaya hazırlanması prosesində Rusiya Federasiyası və türk dövlətlərinin sənətçiləri birlikdə iştirak etmişlər. “Türk Dünyası Layihəsi” kimi şərh olunan “Koroğlu” operası şərti olaraq, həm də “Altın çağ” kimi adlandırılmışdır. “Altın çağ” isə qırğız dilində “Altın çiçək” mənasında işlənir və bu adın verilməsi operanın türk dövlətlərində əhəmiyyətinin vurğulanması məqsədindən irəli gəlmişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında verilən mövzu bu istiqamətdə digər operaların da yaranmasına təsir göstərmişdir. Belə ki, tanınmış türk bəstəkarı Əhməd Adnan Sayqunun 1973-cü ildə tamaşaya qoyulan “Koroğlu” operası türk dünyasında böyük əhəmiyyətə malik olan bu mövzunun daha bir təcəssümüdür. Maraqlıdır ki, Ə.A.Sayqunun “Koroğlu” operasının tamaşaya qoyulması zamanı görkəmli Azərbaycan dirijoru Niyazi Türkiyəyə dəvət olunmuş və operanın səhnəyə qoyulmasında rejissor Aydın Gün ilə yaxından iştirak etmişdir.

Beləliklə, qədim ənənələrə malik olan türk dünyasının möhtəşəmliyini, özünəməxsusluğunu və inkişafını özündə birləşdirən sənət əsəri səviyyəsində dəyərləndirilən Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının gələcəkdə reallaşdırılan bir çox layihələrin əsasını təşkil etməsini əminliklə demək mümkündür. Bu baxımdan “Koroğlu” operasının müxtəlif türkdilli ölkələrdə tamaşalarının reallaşacağı davam edəcəkdir. Belə layihələrin təşkili eyni zamanda türkdilli dövlətlərin mədəni dəyərlərinin bir-birinə daha da yaxınlaşacağı və ortaq layihələrin yaranması ilə əlamətdar olacaqdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan Bəstəkar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi festivallarından elmi məqalələr / – Bakı: Mütərcim, – 2024. – 176 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.2. – 2017. – 584 s.
3. Ağalar İdris oğlu “Koroğlu” operası Türkiyə səhnəsində // “Azad Azərbaycan” qəzeti. – 2009, 3 noyabr.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının türkdilli ölkələrdə əhəmiyyətindən bəhs olunur. Məqalənin əsas məqsədi “Koroğlu” operasının müxtəlif türk dövlətlərində tamaşaya qoyulması və ortaq türk dəyərlərinin yaranmasında bu əsərin əhəmiyyətinin nəzərə çatdırılmasıdır. Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının türkdilli dövlətlərdə tamaşaları haqqında məlumatların verilməsi məqalənin elmi yeniliyini təşkil edir. Məqalənin elmi əhəmiyyətini isə “Koroğlu” operasının türkdilli dövlətlərin yaxınlaşmasında rolunun müəyyən olunması təşkil edir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, “Koroğlu”, opera, ənənə.

КАСИМОВА Айнур

Нахичеванский Государственный Университет
старший преподаватель кафедры «История и теория музыки»

ЗНАЧЕНИЕ ОПЕРЫ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ «КЕРОГЛУ» В ТЮРКСКОМ МИРЕ

Резюме

В представленной статье рассматривается значение оперы Узеира Гаджибейли “Кероглы” в тюркоязычных странах. Основная цель статьи – осветить постановку оперы “Кероглы” в различных тюркских государствах и значение этого произведения в создании общетюркских ценностей. Научная новизна статьи заключается в предоставлении сведений о постановках оперы У.Гаджибейли “Кероглы” в тюркоязычных странах. Научная значимость статьи заключается в определении роли оперы “Кероглы” в сближении тюркоязычных государств.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, «Кероглы», опера, традиция.

GASIMOVA Aynur

Nakhchivan State University

Senior Lecturer at the Department of “History and Theory of Music”

THE IMPORTANCE OF UZEYIR HAJIBEYLI'S OPERA "KOROGLU" IN THE TURKIC WORLD

Summary

This article explores the significance of Uzeyir Hajibeyli's opera "Koroglu" in Turkic-speaking countries.

The main objective of the article is to highlight the staging of "Koroglu" in various Turkic states and the importance of this work in the formation of common Turkic values. The scientific novelty of the article lies in presenting information about the performances of Hajibeyli's "Koroglu" opera in Turkic-speaking countries. The scholarly significance of the article is based on identifying the role of the opera "Koroglu" in fostering closer cultural ties among Turkic nations.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, *Koroglu*, opera, tradition.

QƏHRƏMANOVA AYGÜN

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası,
Təhsildə Keyfiyyət Təminatı üzrə mütəxəssis

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MUSIQİLİ-SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİ “SƏNƏTKAR VƏ CƏMİYYƏT” PROBLEMİ KONTEKSTİNDƏ

Giriş. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda təşəkkül tapan maarifçilik ideyalarının vüsət aldığı dövr milli musiqi yaradıcılığının Azərbaycan üçün yeni forması olan bəstəkarlıq ənənəsinin yaranması və buna tələbat mühitini formalaşdırdı. Üzeyir Hacıbəylinin fitri istedadı, elmi və böyük fədakarlığı ilə Azərbaycan mədəniyyətində maarifçiliyin təkan verdiyi dövrdə yeniləşən sahələr sırasına musiqi də daxil oldu. Azərbaycan xalqının milli varlığını dərinlən dərk etdiyi və bir daha təsdiqlədiyi dövrdə Ü.Hacıbəylinin adı Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcısı və klassik musiqi sənətinin banisi kimi tarixə yazıldı.

Mövzunun təqdimatı.

XX əsr Azərbaycan musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəyli sənəti yalnız bədii yaradıcılıq çərçivəsində deyil, həm də ictimai şüurun formalaşmasına təsir göstərən güclü bir ideoloji vasitə kimi çıxış etmişdir. O, hələ ilk kiçik dramatik səhnəciklərdən başlayaraq, xalqın həyatı, məişəti, adət və ənənələ-

rini dərindən öyrənmiş, güclü tənqidi mühakiməyə, yüksək sənətkarlığa yiyələnmiş, bir çox ölməz əsərlər yaratmışdır. Ü.Hacıbəyli həm yaradıcılığı, həm də ictimai mövqeyi ilə milli sənətkar obrazının formalaşmasına böyük töhfə vermişdir. Onun musiqili-səhnə əsərlərində yalnız musiqi deyil, həm də ictimai-sosial problemlər öz əksini tapmışdır. Bu əsərlərdə tez-tez rast gəldiyimiz əsas ideyalardan biri də “sənətkar və cəmiyyət” problemidir. Üzeyir bəy bu problemə müxtəlif aspektlərdən yanaşaraq həm sənətkarın cəmiyyət qarşısındakı məsuliyyətini, həm də cəmiyyətin sənətkara münasibətini ustalıqla əks etdirmişdir. Ü.Hacıbəylinin əsərlərində sənətkar cəmiyyətin ruhunu ifadə edən, onu saflaşdıran, yüksəldən obraz nöqtəyi-nəzərindən çıxış edir. Eyni zamanda sənətkarın vəzifəsi cəmiyyəti maarifləndirmək, onu islah etməkdir.

Ü.Hacıbəyli “sənətkar və cəmiyyət” problemini öz dövrünün kontekstində təqdim etsə də, bu məsələ bu gün də aktuallığını qoruyur. Onun musiqili-səhnə əsərlərində obrazlar, cəmiyyətin ruhu, güzgüsü və bəzən də qurbanı kimi təsvir edilir. Bu baxımdan, Üzeyir bəyin yaradıcılığı təkcə musiqi incisi deyil, eyni zamanda dərin ictimai-fəlsəfi təhlil nümunəsidir.

Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərləri sosial-siyasi məsələlərdə, dövrün böyük problemi olan cəhalətə qarşı mübarizədə xüsusi əhəmiyyət kəsb edirdi. Bəstəkar əsərlərində köhnə, qaranlıq dünya-görüşlərini, gerilikçi fikirlərini tənqid edir. Bu dövrdə bəstəkar ərsəyə gətirdiyi musiqili-səhnə əsərləri ilə musiqi mədəniyyətinin bir çox problemlərini həll etmiş olur. Bəstəkar cəmiyyətin gülünc və eybəcər cəhətlərini göstərmək məqsədi ilə maraqlı və orijinal süjetlərdən istifadə edir, həmin süjet altında müəyyən mütərəqqi ideyalar təbliğ etməyə çalışırdı.

Ü.Hacıbəyli satira və yumor vasitəsilə cəmiyyətdə hər cür köhnəliyi, ictimai inkişafa təsir göstərən nüansları tənqid və ifşa etməyə çalışır, bunu məqsədyönlü surətdə XX əsr intibahı üçün xeyirli olan mütərəqqi ideyaların, mövcud sağlam qanunların müdafiəsi üçün həyata keçirirdi. Əlbəttə inqilabdan əvvəlki illərdə opera sahəsindəki çətinlikləri aradan qaldırmaq və xalqı həyəcanlandıran mövzularda əsər meydana gətirmək ən çətin məsələlərdən biri idi. Ü.Hacıbəyli digər dövrlərin sənətkarları kimi tarixi və sosioloji aspektən orta əsr poemalarına yeni bir baxış bucağı qazandırır, musiqi tarixində ilk muğam opera olan “Leyli və Məcnun” operasını – sənətkarın cəmiyyətə qarşı mübarizəsinin simvolik təsvirini yaradır. Ü.Hacıbəylinin ilk operası olan “Leyli və Məcnun” Şərq poetikası ilə Qərb musiqi formalarının sintezi olmaqla yanaşı, həm də yeni bir mədəni paradigmanın carçısı kimi çıxış edir. Bu əsər vasitəsilə sənətkar yalnız klassik məhəbbət hekayəsini səhnəyə gətirmir, eyni zamanda cəmiyyətin qəlibləşmiş düşüncə tərzini sarsıdır. Burada fərdi iradənin, hisslərin və azad seçimin müdafiəsi ön plana çıxır.

XX əsrdə Azərbaycan burjua ziyalılarının tipik şəraitlə bağlı ictimai münasibətlərini əks etdirən, dramaturgiyamızda əbədi həyat hüququ qazanan əsərləri siyahısına musiqili komediyaları daxil olur.

Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər adlı məqaləsində yazır: “İnqilabdan əvvəlki dövrdə yaradılmış operaların mövzusu əsasən tarixi mövzulardır. Lakin təqdim etdiyimiz məqalədə müasir hadisələrə həsr etdiyim “Ər-arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” musiqili komediyalarında o zamankı Azərbaycan ziyalılarının qabaqcıl hissəsini düşündürən ideyaları əks etdirməyə çalışmışıq. “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında satirik osmanlı, millətçi, qoçu, ağzı-boş ziyalı surətləri və başqa surətlər yaradılmışdır. Azərbaycanlı qadının əsarətdən xilas edilməsi, şəriətə və mürtəce ənənələrə qarşı mübarizə ideyaları hər üç musiqili komediyada, əlbəttə, üstüörtülü şəkildə ifadə olunmuşdur.”³⁶

Dahi bəstəkar “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” əsərlərində dövrün mühüm tələblərinə cavab verə bilən qabaqcıl ideyaların təbliği məqsədi ilə zəngin formalar tapmış, əsərlərin bədii dəyərini təbliğ etmək istədiyi ideyalar səviyyəsinə qaldıra bilmişdir.

Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyaları tamaşaçıya hər zaman əvvəldən axıra qədər inkişaf edən hadisələri izləmək, nəticə çıxarmaq imkanı verir, sənətkar, cəmiyyətin gülünc və eybəcər cəhətlərini göstərmək məqsədi ilə maraqlı və orijinal süjetlərdən istifadə edir, həmin süjet altında müəyyən mütərəqqi ideyalar təbliğ etməyə çalışırdı.

Ü.Hacıbəyli komediyalarında nəinki sujet xətti quranda, həmçinin konflikt yaradanda da, çox zaman emosional hisslərdən istifadə edir, əsas sürətləri komik hadisə və əhvalatlarla bağlayaraq, onların gərgin iztirablarından böyük şadlığa qədər bütün subyektiv hissiyyat və duyğu aləmini üzə çıxarır.

³⁶ Hacıbəyli Ü., *Seçilmiş əsərləri*. B., Yazıçı, 1985. s. 212

Ü.Hacıbəyli operettalarında milli maarifçilik ideyalarını ön plana çəkərək demokratik düşüncə tərzini təşviq etmiş, eyni zamanda cəmiyyətin mənəvi deformasiyasını – riyakarlığı, mənfəətpərəstliyi və şöhrət düşkünlüyünü satira və yumor vasitəsilə kəskin şəkildə ifşa etmişdir. Xüsusilə “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” kimi əsərlərində müəllif məişət stereotiplərinə, geridəqalmış ənənələrə və sosial qeyri-bərabərliyə qarşı çıxaraq, fərdi azadlıq, qadın hüquqları və maariflənmənin vacibliyi ideyalarını bədii şəkildə cəmiyyətə çatdırır. Bu operettalarda obrazların davranışları və dialoqları vasitəsilə Ü.Hacıbəyli, yalnız gülüş doğurmur, həm də düşündürür, cəmiyyətin öz eyibləri ilə üzləşməsinə zəmin yaradır.

Ü.Hacıbəyli öz operettalarında demokratik ideyaları təbliğ etməklə yanaşı, dövrünün cəmiyyətində müşahidə olunan riyakarlıq, sosial ədalətsizlik və şöhrətpərəstlik kimi mənfi halları satirik üslubda kəskin tənqid edirdi.

Ü.Hacıbəylinin operettalarını Qərbi Avropa operasının musiqili səhnə janrları, İtaliyada – opera-buff, Fransada – opera-komik, Almaniyada – zinqşpil, Rusiyada – komik opera janrları ilə müqayisə etmək olar. Lakin bu operettaların əhəmiyyətini Azərbaycan mədəniyyətinin tarixində M.F.Axundovun komediyaları ilə, “Molla Nəsrəddin” jurnalının felyetonları ilə, Ə.Əzimzadə karikaturaları ilə, M.Ə.Sabirin poeziyası ilə müqayisə etmək daha doğru olar.³⁷

Ədəbi mətnləri tamamilə özünəməxsus olan bəstəkar musiqili komediyalarında ruhani riyakarlığını, şöhrətpərəstliyi tənqid edir, acgözlüləri, tamahkarları, xainləri ifşa edirdi. Üzeyir bəy “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyalarında cəmiyyətə zərərli olan, ictimai inkişafı ləngidən aşağı səviyyəli məmurları və qeyri-sağlam düşüncəli insanları ifşa edir, öldürücü satiraya çevirir, cəmiyyətin köhnəlmiş adət-ənənələrini, riyakarlığını və sənətə, yeniliyə olan münasibətini satirik dillə ifşa edir. Burada sənətkar həm maarifçi, həm də islahatçı mövqedən çıxış edir. “Arşın mal alan” operettasında gülüş qarşılıqlı anlaşma əsasında ailə qurmaq ideyasını təbliğ xarakteri daşıyır, burada bəstəkarın musiqi ilə bəzədilmiş, eyni zamanda komik hadisələrin fonunda cəmiyyətdə dəyişiklik etmək istəyi öz əksini tapır.

Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərinin ədəbi həyat hüququ qazanması, hafizələrdən silinməməsi, tamaşaçısını daim güldürən və düşündürən olması onun dahilərə məxsus böyük istedad sahibi olmasına dəlalət edir. Üzeyir Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərləri Azərbaycan mədəniyyətində sənətkarın cəmiyyət qarşısında daşdığı məsuliyyətin, sosial və milli məsələlərə münasibətinin bariz ifadəsidir. Sənətkar və cəmiyyət münasibətinin mərkəzində duran əsas ideya – sənətkarın təkəv yaradıcılıqla deyil, həm də vətəndaşlıq mövqeyi ilə cəmiyyətə təsir göstərməsi anlayışı Ü.Hacıbəylinin irsində aydın şəkildə əks olunur. Onun musiqili-səhnə əsərləri sənətin ictimai funksiyasını önə çəkərək, gələcək nəsillər sənətkarlar üçün həm estetik, həm də mənəvi örnəyə çevrilmişdir.

Nəticə. Araşdırmalar göstərir ki, Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərləri yalnız bədii-estetik baxımdan deyil, eyni zamanda dərin ictimai məzmun daşıyan sənət nümunələridir. Onun yaradıcılığında “sənətkar və cəmiyyət” münasibəti kompleks şəkildə təqdim olunur və sənətkarın sosial məsuliyyəti ön planda tutulur. Ü.Hacıbəylinin əsərlərində cəmiyyətin sosial-mənəvi problemləri, ənənə və müasirlik qarşıdurması, maarifçilik ideyalarının təbliği və milli oyanış mövzuları xüsusi yer tutur.

Nəticə etibarilə, Üzeyir Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərləri sənətkarın yalnız yaradıcılıq subyekti deyil, həm də ictimai fikir daşıyıcısı və mədəni inkişafın təşəbbüskarı kimi fəaliyyət göstərdiyini sübut edir. Bu irs Azərbaycan musiqi mədəniyyətində sənət və cəmiyyət münasibətlərinin elmi-estetik aspektdən təhlili üçün fundamental əsas yaradır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abəzqauz İ., “Azərbaycan musiqisində Ü.Hacıbəyovun bədii kəşflərinin inkişafı”. /XX əsr Azərbaycan musiqisi., Bakı, 1997,
2. Bədəlbəyli Ş., Hacıbəyovun musiqili komediyaları., “Ədəbiyyat və incəsənət”
3. Əliyeva F., Musiqi tariximizin səhifələri., Bakı, “Adiloğlu” nəşriyyatı, 2003, 282 s.
4. Hacıbəyli Ü., Seçilmiş əsərləri. B., Yazıçı, 1985, 653 s.
5. Qarabağlı S., “Arşın mal alan” adlı sənət incisi. “Musiqi Dünyası” № 3-4 (17), 2003, 138-142

³⁷ Səfərova Z., Ölməzlik. B., 2010., S.22

6. Qarabağlı S., Üzeyir bəy Hacıbəyov və teatr. "Musiqi Dünyası" № 3-4(5), 2000, 17-19.
7. Səfərova Z., Ölməzlik. B., "Elm" nəşriyyatı, 2010, 604 s.
8. Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası., Bakı, Şərq-Qərb, 2007, 264 s.
9. Агаева Х., «Уз.Гаджибеков» Баку, 1955.
10. Сафарова З., Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова., Москва, «Советский композитор», 1973, 169 с.

Xülasə

Məqalədə dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərləri "sənətkar və cəmiyyət" münasibətləri çərçivəsində sistemli şəkildə təhlil olunur. Məqalədə əsas məqsəd bəstəkarın musiqili-səhnə əsərlərinin sosial-fəlsəfi məzmununu, onların ictimai şüurun formalaşmasında rolu və maarifçi missiyasını elmi əsaslarla araşdırmaqdır. Bəstəkarın musiqili-səhnə əsərləri nümunəsində sənətkarın musiqi dili vasitəsilə cəmiyyətin transformasiyasına təsir imkanları şərh olunur. Eləcə də məqalədə sənət və ideologiyanın sintezi kontekstində milli identitetin estetika ilə qarşılıqlı münasibəti ortaya qoyulur.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, sənətkar və cəmiyyət, musiqili-səhnə əsərləri, tənqid, yeni təfəkkür, maarifçilik, milli identitet.

ГАХРАМАНОВА Айгюн

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибеyli
специалист по обеспечению качества образования

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ «ХУДОЖНИК И ОБЩЕСТВО»

Резюме

В статье системно анализируются музыкально-сценические произведения великого композитора Узеира Гаджибеyli в контексте отношений «художник и общество». Основной целью исследования является научное осмысление социально-философского содержания этих произведений, их роли в формировании общественного сознания и просветительской миссии композитора. На примере музыкально-сценических произведений раскрываются возможности влияния художника на трансформацию общества через музыкальный язык. Также в статье рассматриваются взаимосвязи между национальной идентичностью и эстетикой в контексте синтеза искусства и идеологии.

Ключевые слова: Узеир Гаджибеyli, художник и общество, музыкально-сценические произведения, критика, новое мышление, просветительство, национальная идентичность.

GAKHRAMANOVA Aygun

Baku Music Academy named after U. Hajibeyli
specialist in Education Quality Assurance

MUSICAL-STAGE WORKS OF UZEYIR HAJIBEYLI IN THE CONTEXT OF THE "ARTIST AND SOCIETY" PROBLEM

Summary

This article presents a systematic analysis of the musical-stage works of the great composer Uzeyir Hajibeyli in the context of the relationship between the artist and society. The main aim of the study is to provide a scholarly understanding of the socio-philosophical content of these works, their role in shaping public consciousness, and the composer's educational mission. Using musical-stage works as examples, the article reveals how an artist can influence the transformation of society through the language of music. It also explores the interconnections between national identity and aesthetics in the context of the synthesis of art and ideology.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, artist and society, musical-stage works, critique, new thinking, enlightenment, national identity.

QULİYEV RAMİZ
*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının, baş elmi işçisi, professor
Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti*

QULİYEV ƏYYUB
*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
Xor dirijorluğu kafedrasının dosenti
Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti*

AZƏRBAYCAN MİLLİ ÇALĞI ALƏTLƏRİ TARİXİNDƏ YENİ MƏRHƏLƏ: MİLLİ ALƏTLƏR İLƏ SİMFONİK ORKESTRİN ORİJİNAL SİNTEZİ

*«Bəşəriyyət tarixində elə sənətkarlar və şəxsiyyətlər var ki, –
...onlar özləri üçün anadan olmayıblar, bəlkə bütün xalqa və
hətta ümum insaniyyətə xeyir gətirmək və tərəqqisinə səbəb
olmaq üçün yaranıblar. Bu cürə adamlar nəinki sağlığında,
... öləndən sonra da camaata mənfəət veriblər»*

Ü.Hacıbəyli.

Hər bir cəmiyyətdə inqilabi çevriliş bir neçə formada biruzə verir – adətən bu, köhnəlmiş iqtisadi-ictimai, siyasi və məişət formaları dağılarkən, yenidən qurularəkən ədəbiyyat və incəsənətdə yeni ruh, yeni meyillər hakim olmağa başlarkən, dünəndən qalan irsə qarşı mühafizəkarlıqla yanaşı, neqativ, ifrat-solçu münasibətlərdə özünü göstərir. Azərbaycanda bu hal XX əsrin 20-ci illərində müşahidə olunmuşdur. Qeyd etməliyəm ki, musiqi sahəsində solçu meyillər, xüsusən də “tar məsələsi”ndə daha aydın şəkildə ifadə olunub və nəzər diqqətini cəlb etmişdir.

Məlumdur ki, həmin dövrdə Azərbaycanın musiqi mədəniyyətində olduqca mühüm əhəmiyyət kəsb edən yeniləşmə prosesləri həyata keçirilirdi. Yeniləşmə, ilk növbədə, musiqi yaradıcılığı və ifaçılıq sahəsində vüsət alıb, Avropa ənənələrinin fəal təsiri altında reallaşırdı.

Bu proses, başqa sözlə, yeni mərhələ milli bəstəkarlıq məktəbinin yaranması, milli musiqi eytim təhsilinin qurulması, xüsusən də milli və avropa alətləri ilə yanaşı milli çalğı alətlərində ifaçılıq tədrisinin yeniləşməsi, müasir istiqamətə yönəldilməsi fonunda həyata keçirilirdi. Bu dəyişikliklər isə öz növbəsində, milli musiqi alətlərinin ənənəvi mövcudluq formasında, ifaçılıq repertuarlarının zənginləşməsində əks olunurdu.

Maraqlıdır ki, həmin dövrdə Avropa musiqi formalarının Azərbaycanda yayılmasını ürəkdən istəyən Üzeyir Hacıbəyov “hətta tarın xalq musiqisi aləti cümləsindən olduğuna da inanmayan” yoldaşlarla mübahisəsində bunu xüsusi olaraq qeyd deyirdi: “*Avropa musiqisindən əlavə bir də Şərq musiqisi vardır və biz azərbaycanlılar özümüz Şərq əhlindən olduğumuza görə musiqi təhsili işində Şərq musiqisinə qarşı laqeyd qalarsaq, öz mədəni vəzifəmizi kamalınca ifa etməmiş olarıq. Tar isə Şərq musiqi təhsilini genişləndirə bilən alətdən ən qiymətli, ən mühümdür*”.



Təsadüfi deyildir ki, məhz dahi bəstəkar, şərq və türk musiqi dünyasının musiqişünas-alimi, musiqi-ictimai xadimi Üzeyir bəy Hacıbəyli Avropa ilə Azərbaycan musiqi formalarının orijinal sintezinin təməlini qoymuşdur. Belə ki, onun 1908-ci ildə tamaşaya qoyulmuş ilk operası “Leyli və Məcnun”, muğam-opera janrının ilk nümunəsi olmaqla bərabər bu sintezin ilkin mərhələsini təşkil etmişdir [şəkil 1]. Bu opera, zəngin folklor materialı əsasında, yəni muğamlar və lirik xalq mahnılarından istifadə olunmaqla yazılmış və yeni janr – muğam-opera yaradılmışdır.



Şəkil 1. Üzeyir Hacıbəylinin 1908-ci ildə tamaşaya qoyulmuş ilk milli operası “Leyli və Məcnun”:
I – operadan döyüş səhnəsinin sonundan kadr (R.Mustafayevə görə, 1935);
II – “Leyli və Məcnun” operasının ilk afişası (Bakı, 1908)

Musiqişünaslar bu operanı Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığının formalaşmasında folklor musiqisinin köklərinin müəyyənləşməsinə, həmçinin, bəstəkarın Azərbaycan musiqisinin intonasiya və janr özünəməxsusluğunu fəal şəkildə anlaması və gələcək yaradıcılığında əsrlərlə formalaşmış xalq musiqisi imkanlarından geniş istifadə etməsinə imkan vermişdir [2].

“Leyli və Məcnun” operasını səciyyələndirən əsas xüsusiyyət – özündə Avropadan gəlmə opera janrının əlamətlərini kərkorənə təkrar etməməsidir. Yəni Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinə daxil etdiyi həmin janrın milli növünü yaratmışdır. Bu yeni milli operada vokal formalar – ariya, arioz, ansambl səhnələrinin funksiyalarını tarın müşayiətilə oxunan muğam parçaları həyata keçirirdi və bu, milli çalğı alətlərinin inkişaf tarixində yeni bir mərhələnin başlanğıcı idi.

Məlumdur ki, Azərbaycan milli xalq çalğı alətləri arasında tar texniki və dinamik imkanlarına görə ən mükəmməlidir, bu, təkmilləşmiş simli çalğı alətidir. Məhz geniş spektrli imkanlarına görə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli tarın akustik səslənmə xüsusiyyətlərini xüsusi qeyd etmiş və onu Şərq musiqi təhsilini artırma bilən alət kimi ən mühümü, qiymətli olduğunu vurğulamışdır. İlk tamaşada tarda ifa dramatik və musiqili səhnə əsərlərinin mahir tar ifaçısı Qurban Pirimov tərəfindən həyata keçirilmişdir. Belə ki, mahir tarzən Üz.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Z.Hacıbəyovla yaxından dostluq edir, yaradıcılıq münasibətləri ilə onlarla bağlı idi.

Sonradan simfonik orkestr alətləri sırasına kamança qoşuldu. Bu isə milli çalğı alətlərini yeni ifaçılıq, janr, ansambl sisteminə qoşulmasına imkan yaratdı. Azərbaycan bəstəkarlarının bütün muğam operalarında tar əvəzolunmaz alət kimi zəruri idi. Lakin həmin dövrdə tarın not partiyası hələ yox idi, ona görə də ifaçılar öz ənənəvi musiqilərini ifa edirdilər. Simfonik orkestrin tərkibində tarzənin iştirakı proqressiv xarakter daşıyırdı və bu təşəbbüs, yəni milli alətlərin simfonik orkestr tərkibinə daxil edilməsi çox cəsarətli, məqsədəuyğun bir addım oldu. Azərbaycan musiqi dairələrində milli alətlərdə not sisteminin tətbiqi ilə tədris haqda müsbət rəylər, fikirlər irəli sürülməyə başlandı.

Həmin dövrdə Üzeyir Hacıbəyli opera janrının və musiqinin digər formalarının təməlini qoydu və ilk dəfə olaraq Azərbaycan milli harmoniyasının və polifoniyasının əsasını işləyib hazırladı. Belə ki, o, operaya xas olan çoxsəsliliyin sadə formalarını Azərbaycan xalq musiqisinin təksəsli quruluşu ilə uyğunlaşdıraraq bəstəkar Azərbaycan ladlarını major və minor sistemiylə birləşdirdi.

Nəticədə, Şərq və Qərb lad sistemlərinin vəhdətinin həyata keçirilməsi, sonrakı illərdə həm Ü.Hacıbəylinin özü üçün, həm də digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan xarakterin formalaşmasına gətirib çıxartdı.

Azərbaycanın milli çalğı alətlərinin inkişaf tarixində Xalq çalğı alətləri orkestrinin yaranması mühüm əhəmiyyət kəsb edən mərhələ olmuşdur [şəkil 2]. Belə ki, onun yardımı ilə 1931-ci ildə radio komitəsinin nəzdində ilk notlu Xalq Çalğı Alətləri Orkestri yaradılır. Həmin illərdə Üz.Hacıbəyli tarın pərdələrinin dəyişilməsi planı üzərində işləyir, tar üçün qanon tipli texniki məşğələlər və s. vəsaitini hazırlayır. Bununla da Avropa not sisteminin milli Azərbaycan alətlərinə tətbiq etmə imkanları genişlənir.

Azərbaycan milli alətlərin simfonik orkestrdə uzlaşmasına təkan verən digər maraqlı amil, 1926-cı ildə Şərq musiqisi ilə Qərb musiqi alətlərinin qarşılıqlı əlaqələrinin üzə çıxarılması olmuşdur. Bu istiqamətdə də Üz Hacıbəylinin rolu böyük olmuşdur. Belə ki, ilk dəfə olaraq, o, əsaslı dəlillərlə Qərb aləti ilə Azərbaycan xalq musiqisi və onun alətləri arasında olan səddi aradan götürmüş, özünün təşkil etdiyi not orkestri vasitəsilə Qlinka, Motsart, Şubert, Bize və digər bəstəkarların əsərlərini müvəffəqiyyətlə ifasının mümkünliyünü göstərmişdir.



Şəkil 2. Üzeyir Hacıbəyli yaradıcısı olduğu Azərbaycan xalq çalğı alətləri not orkestrinin iştirakçıları arasında (1932-ci il)

Yeni yaradılmış bu orkestrə ilkin mərhələdə özü dirijorluq etmişdir. Belə ki, 1931-ci ildə həmin orkestr üçün iki fantaziya yazıb, milli alətlərin birgə çoxsəsli ansamblıda səslənmə imkanlarını nümayiş etdirmişdir.

Fantaziyalardan biri Cahargah muğamının, ikinci isə Şur muğamının lad-intonasiya əsasını daşıyırdı. Üzeyir bəyin simfonik musiqinin ilk nümunələri olan Çahargah və Şur fantaziyaları, üslub baxımından və musiqinin xarakterinə görə Koroğlu operasının simfonik epizodlarının hazırlanmasına imkan vermişdir [3].

Azərbaycan milli alətlərin simfonik orkestrdə uzlaşmasına, birgə ifadə formalarının inkişafına təsir edən amillərdən biri də XX əsrin 20-30-cu illərində milli alətlərdə tədris sisteminin yaradılması və musiqi təhsili sistemində baş verən dəyişikliklərlə bağlı olmuşdur. Məlumdur ki, ilk dəfə olaraq 1921-ci ildə Azərbaycanda Konservatoriya yaradıldıqdan sonra avropa musiqi təhsili formatına milli musiqi alətlərində tədris sistemi də qoşulmuşdur. Həmin dövrdə qarşıya çıxan ciddi problemlərdən biri bu tədris sistemində milli şöbədə not təhsil prosesinin işə salınması ilə bağlı idi. Bu problemin həllində də Üzeyir bəy optimal mövqedən çıxış edərək Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında müstəsna rol oynayan tarın Şərq musiqi təhsilinin genişlənməsində mühüm əhəmiyyətini qeyd etmişdir [4].

Məhz Üzeyir bəy yeni mərhələnin formalaşmasında özünün konsepsiyasını irəli sürmüş və Konservatoriya təhsili çərçivəsindən milli şöbənin çıxarılmasına qarşı çıxaraq, milli çalğı alətləri ixtisası üzrə təhsildə avropa musiqi nəzəriyyəsi, bəstəkarlıq, yeni tipli ifaçılıq sahələrin formalaşmasına diq-

qətin ayrılmasının vacibliyini xüsusi qeyd etmişdir. Bu yolla o, musiqi təhsili sistemində yalnız tar, kamança və digər milli alətlərdə ifaçıları yetişdirmək deyil, onların sırasından bəstəkarlar, nəzəriyyəçilər, dirijorlar, bir sözlə Azərbaycan musiqisini praktik kimi bilən, bu musiqinin ruhunu, qanunlarını bilərək avropa ilə milli üslubun sintezini əks etdirən kadrlar yetişdirmək idi [4].

Qeyd etmək lazımdır ki, bu qərar bir neçə ildən sonra özünün müsbət effektini verdi, yəni bir neçə ildən sonra artıq bəhrəsini verdi. Milli şöbədə təhsil alan azərbaycanlı musiqiçilər sırasından sonralar dünya miqyasında tanınmış bəstəkarlar – Fikrət Əmirov (onun adı ilə yeni bir janr – simfonik muğam yarandı və dünyanın konsert salonlarını fəth etdi), Arif Məlikov (onun “Məhəbbət əfsanəsi” baleti dünyanın 70-dən artıq ölkəsində göstərilmişdir), Səid Rüstəmov (tarda ilk tədris məktəbi və əsərlərin müəllifi), Əşrəf Abbasov (simfonik, balet əsərlərinin müəllifi), Hacı Xanməmmədov (tar və simfonik orkestr üçün ilk konsertin müəllifi), Süleyman Ələsgərov (simfoniya, opera ilə yanaşı xalq çalğı alətləri üçün xeyli sayda əsərlərin müəllifi) müasir bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrindən Ramiz Mirişli (kamança və orkestr üçün konsert), Cavanşir Quliyev (avanqard bəstə texnikaları ilə milli çalğı alətləri – zurna, tar, saz üçün yazılmış orijinal əsərlər), Məmməd Quliyev, Nəriman Məmmədov və b. ilk təhsillərini məhz milli alətlər şöbəsində başlamışlar [5].

Adətən XX əsri Azərbaycan elmi, ədəbiyyatı və incəsənətinin ən çiçəklənən dövrü, bu mərhələni “Qızıl əsr” kimi xarakterizə edirlər. Həmin dövr incəsənətin müxtəlif sahələrində, o cümlədən musiqi aləmi ilə bağlı olan, özünəməxsus estetika və dünyagörüşünə malik olan nümayəndələri birləşdirən mərhələ kimi qiymətləndirirlər. Təsədüfi deyildir ki, bir çox yaradıcı şəxsiyyətlərin taleyində önəmli rol oynayan, istedadın istiqamətini müəyyənləşdirən bu yeni mərhələ, yaş fərqimiz və təcrübəmizin müxtəlif olmasına baxmayaraq bizim taleyimizdə də mühüm rol oynamışdır. Belə ki, yalnız solo ifası, muğamla ifadə oluna bilən tar 50-ci illərin sonunda tar konsertlərinin yaranması, sərbəst formada bəstəkar əsərlərinin ifası ilə keçid mərhələyə daxil ola bildi.

Dünyanın ən aparıcı musiqi kollektivlərinin – simfonik, kamera, xalq çalğı alətləri orkestrləri və s. müşayiəti ilə konsertlər verilib, tar ifaçılığı nümayiş etdirilib, beynəlxalq qurumlar və dövlətin mükafatları ilə qiymətləndirilmişdir [şəkil 3].

1930-1970-ci illərdə Üz.Hacıbəyli (indiki Bakı Musiqi Akademiyasında) milli musiqinin inkişafına xidmət edən əsas baza kafedraları artıq formalaşmışdı və həmin kafedralar arasında Azərbaycan xalq musiqisi kafedrası da var idi, orada tanınmış bəstəkarlar, ifaçılar işləyirdi. Lakin beynəlxalq səviyyədə təqdim olunan, dünyanın müxtəlif səhnələrində Azərbaycan və Avropa bəstəkarlarının əsərlərinin milli alətdə ifaçılığın bəzi problemləri mövcud idi. Bu, milli musiqi və muğamların tədrisi üçün müvafiq dərs vəsaitləri və dərsliklərin kifayət səviyyədə olmaması, tədrisi həyata keçirəcək kadrların cəlb edilməsi, hazırlığı məsələsi idi.

Həmin illərdə tar və simfonik, kamera, xalq çalğı alətləri orkestrləri üçün 30-ə qədər konsertlər işlənib bizim tərəfimizdən nəşrə təqdim edildi, eyni zamanda tar və fortepiano ilə birgə ifa üçün tələb olunan 12 dərs vəsaiti çapa hazırlandı. Tədrisin əsasını təşkil edən not ixtisası, bakalavriat və magistratura səviyyəsində, həmçinin muğam ixtisası üzrə proqramlar, 10-dan artıq metodiki tövsiyələr, göstərişlər nəşr edilmişdir. Nəticədə, hazırda Azərbaycanın təhsil ocaqlarında milli alətlərdə – tar, kamança, qanun və digərlərində Azərbaycan və Dünya bəstəkarlarının əsərləri, klassik muğamlar, konsertlərin ifa qaydaları, repertuar seçimi bacarığı – məhz, vaxtında yaradılmış bu baza əsasında mümkün olmuşdur.

Azərbaycan milli çalğı alətlərində ifaçılığın Dünya musiqi alətləri ilə uzlaşmasının bir neçə səbəbləri mövcud idi ki, onlardan biri – ifaçının virtuos məharəti, musiqi duyumu və keçdiyi məktəbin səviyyəsi ilə bağlı idi. Belə ki, ifaçılığın bu yeni mərhələsi ifaçıdan Avropa musiqi alətlərinə xas olan ştrix və müxtəlif nüansları duymaq, ifadə etmək bacarığını tələb edirdi. Bu səciyyəvi ifaçılıq xüsusiyyətləri Azərbaycan milli çalğı alətlərinin Dünya musiqi alətləri ailəsinə integrasiyasını mümkün etmişdir və hazırda dünyanın konsert səhnələrində müxtəlif orkestrlərin müşayiətilə uğurla solo konsert proqramlarının həyata keçməsinə zəmin yaranmışdır [şəkil 3].

Adətən Azərbaycan milli çalğı alətlərinin tədris və konsert repertuarında həmişə Qərbi Avropa bəstəkarlarının müxtəlif janrlara mənsub olan əsərlərinin köçürmələri geniş istifadə olunur. Bu, ilk növbədə ifaçıların bir musiqiçi kimi formalaşmasında, onların dünyagörüşlərinin genişlənməsində, dünya musiqi ədəbiyyatı ilə yaxından tanış olmalarında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Həmçinin musiqiçilərin, ifaçıların repertuarı zənginləşir, xeyli genişlənməmiş olur.

Məlumdur ki, tədris məktəblərinin milli şöbəsində təhsil alan öyrəncilər digər ixtisaslarda olduğu kimi, milli musiqinin nəzəriyyəsi və tarixi ilə yanaşı, avropa solfecio, harmoniya, musiqi təhlili, qərbi avropa musiqi tarixi, umumi fortepiano fənlərini də keçirlər ki, bu, biliklərin mənimsənilməsində, daha yaxşı qavranılmasında, həmin əsərlərin ifa olunmasında çox böyük rol oynayır. Belə ki, tədris prosesində onlar Bax, Mosart, Mendelson, Haydn, Vyetan, Bramsın və digər bəstəkarların musiqisini də ifa edirlər. Həmçinin Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrlarda, yəni opera, balet, avropa alətləri üçün əsərlər, mahnılar milli alətlər üçün köçürmələr yaranıb daima səslənir.



Şəkil 3. Dünyanın müxtəlif orkestrlərinin müşayiətilə konsertlərdən fraqmentlər...

Azərbaycan bəstəkarları fortepiano və xalq çalğı alətləri orkestri üçün konsert, poema, fantaziya, kantata, xor əsərlərinin ifasında orkestr geniş istifadə olunur. Məlum olduğu kimi, hazırda

tədris prosesində texniki çalğı vərdişlərini formalaşdıran etüd repertuarı mövcuddur. Məsələn, S.Rüstəmovun, A.Gərayın etüdləri qammaların çalınması texnikanın inkişaf etdirilməsinin əsasında durur. O cümlədən, avropa repertuarından fortepiano, skripka üçün konsertlər xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə işlənir və ifa olunurdu.

Maraq doğuran və özünəməxsus təsir forması ilə səciyyələnən Muğam dəstgahlarının tar, kamança, balaman, qanun və orkestr üçün işlənmələri də olduqca orijinal ifa forması kimi diqqətəlayiq idi. Belə ki, rəng, dəraməd, diringə, zərbi muğamların ritmik partiyası orkestr tərəfindən notla çalınır və muğam şöbələrini solo improvizasiya edilirdi. Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, bu işləmələri S.Rüstəmov həyata keçirmişdir.

Müasir dövrdə, yəni yeni inkişaf mərhələsində tar, kamança və fortepiano üçün birgə iştirakı ilə formalaşan yeni ansambllar yaranır. Bununla da müasir mərhələdə milli alətlərdə tədrisin formaları - "notlu ixtisas", muğam ixtisası, xalq çalğı orkestri sinfi, orkestrləşdirmə və dirijorluq sinfi, eyni zamanda ixtisası da mövcud olur.

Qeyd etmək lazımdır ki, son illərdə milli musiqi alətləri üçün repertuarda müasir avanqard musiqi məcrasına aid olan əsərlərdə tar, saz, kamança, zurna, qanun, milli zərb alətlərindən istifadə edilməsi böyük maraq doğurur. Məsələn, Cavanşir Quliyevin əsərləri – saz və skripka üçün sonata, zurna və simfonik orkestr üçün uvertura əsərlərində milli alətlər üçün kifayət qədər mürəkkəb partiya yazılmışdır. F.Qarayevin tar, alətlər ansambli, qiraətçi üçün "Muğam, xütbə və surə" kompozisiyası, F.Əlizadənin "Ölümsüzlüyə səyahət" oratoriyasında da tar əhəmiyyətli rol oynayır [5].

Milli ənənələrin rəngarəng formalarda təmsil olunması tendensiyasının ən parlaq nümunəsi kimi milli musiqi alətlərini istifadəsi ilə yazılmış və Avaropa festivallarında ifa olunaraq alqışlanan avanqard istiqamətli əsərlərdir.

Mənim şahid olduğum, bilavasitə iştirakçısı olduğum çoxsaylı Beynəlxalq festivallar, simpoziumlar, etnoqrafların iştirak etdiyi musiqiçilərin Beynəlxalq seminarlarında şərq musirisinin təntənəsi, yaranma tarixi, nəzəriyyəsi və müasir dövrdə təbliği məsələləri müzakirə edilmiş, burada təmsil olunan ölkələrin nümayəndələri öz xalqlarının milli musiqisi ilə müasir dövrdə qərbi avropa musiqi mədəniyyəti arasında olan bağlılığın xüsusiyyətləri müzakirə mövzusu olmuşdur.

Bu gün XXI əsrdə Azərbaycan milli ifaçılıq məktəbinin təməlini qoyan gənc ifaçıların ilk sənət sınağı Azərbaycanda keçirilən Beynəlxalq və Respublika müsabiqələri, festivallarında onların iştirakıdır. Bu sənət yarışından qalib çıxmaq üz tutduğumuz XXI əsrdə və sonrakı minilliklərdə bir sənət amalı olacaq, köksümüzə qaldırdığımız tarı, bağrımıza basdığımız kamançanı, körpə kimi ağışumuzda əzizlədiyimiz kanonu göz bəbəyi kimi qorumalı, gələcək üçün yaşatmalı, dünya musiqi aləminin nümayəndələrinə sevdirməliyik!

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Üzeyir Hacıbəyli "Həqiqətli qəzeti", 1910. 14 aprel. № 82.
2. Элмира Абасова, Касимов К. "Узеир Гаджибеков – музыкант-публицист // Искусство Азербайджана". Б.: XII (Издательство Академии наук Азербайджанской ССР). 1968: 17.
3. Üzeyir Hacıbəyov. — Leyli Məcnunl dan — Koroğluyla qədər. Əsərləri, II s., Bakı, 1965, s. 274
4. Ramiz Quliyev Səslən tarım: yaradıcılıq xatirələrinin palitrası. Bakı, "Elm və təhsil" nəşr.,2022.- s.122-127; 144-148.
5. Farah Aliyeva Azərbaycan milli musiqi alətləri üçün yeni repertuarın yaranması. Ge nel Müzigi Egitimi, Sempozyumu/Belgeler, 2017, s. 113-117.

Xülasə

Məqalədə Azərbaycan milli çalğı alətləri tarixində əhəmiyyət kəsb edən yeni mərhələnin formalaşma şəraiti analiz olunmuş, milli alətlərin simfonik orkestrdə uzlaşmasına təkan verən amillər araşdırılmış və məlum olmuşdur ki,ən mühümü – avropa musiqi təhsili formatına milli musiqi alətlərində tədris sisteminin qoşulmasıdır. Bu isə Üzeyir Hacıbəylinin konsepsiyası sayəsində, yəni Avropa not sisteminin Azərbaycan milli alətlərinə tətbiq edilməsi ilə mümkün olmuşdur.

Açar sözlər: azərbaycan milli çalğı alətləri,simfonik orkestr, orijinal sintez

КУЛИЕВ Рамиз

Бакинская Музыкальная Академия им. Уз.Гаджибейли
главный научный сотрудник
научно-исследовательской лаборатории, профессор
Народный артист Азербайджанской Республики

КУЛИЕВ Эйюб

Бакинская Музыкальная Академия им. Уз.Гаджибейли
доцент кафедры “Хорового дирижирования»,
Заслуженный артист Азербайджанской Республики

НОВАЯ СТАДИЯ В ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ АЗЕРБАЙДЖАНА: ОРИГИНАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ С СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ

Резюме

В статье представлены результаты анализа условий нового этапа, имеющего важное значение в истории азербайджанских национальных инструментов. Изучены факторы, способствующие сближению национальных инструментов в симфоническом оркестре. Было установлено, что наиболее важным является интеграция системы обучения национальным музыкальным инструментам в европейский формат музыкального образования, которая стала возможной благодаря концепции Узеира Гаджибейли, которая позволила применить европейскую нотную систему к азербайджанским национальным инструментам.

Ключевые слова: азербайджанские национальные музыкальные инструменты, симфонический оркестр, оригинальный синтез

GULIEV Ramiz

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli
Chief Researcher
Research Laboratory, Professor
People's Artist of the Republic of Azerbaijan

GULIEV Ayyub

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli
Associate Professor, Department of “Choral Conducting”
Honored Artist of the Republic of Azerbaijan

A NEW STAGE IN THE HISTORY OF AZERBAIJANI NATIONAL MUSICAL INSTRUMENTS: THE ORIGINAL SYNTHESIS OF NATIONAL INSTRUMENTS WITH THE SYMPHONY ORCHESTRA

Symmary

The article presents the results of an analysis of the conditions of a new stage that holds significant importance in the history of Azerbaijani national instruments. The study examines factors contributing to the convergence of national instruments within the symphony orchestra. It was established that the most crucial factor is the integration of the national musical instrument education system into the European format of music education, made possible by Uzeyir Hajibeyli's concept, which allowed the application of the European notation system to Azerbaijani national instruments.

Keywords: Azerbaijani national musical instruments, symphony orchestra, original synthesis

QULIYEVA DİLARƏ

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Xor dirijorluq” kafedrasının baş müəllimi*

AZƏRBAYCAN XALQ MAHNI İŞLƏMƏLƏRİ KONTEKSTİNDƏ: “NAR-NAR” VƏ “AY QADASI” FOLKLOR NÜMUNƏLƏRİ YENİ ARANJIMANDA

Azərbaycan professional musiqisinin banisi, musiqi tariximizi öz yaradıcılığı ilə zənginləşdirən Üzeyir Hacıbəylinin milli xalq musiqimizin inkişafındakı rolu və xor mədəniyyəti sahəsindəki

xidmətləri gələcək nəsil bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinə örnək olmuşdur. Məhz Üzeyir Hacıbəyli və həmkarı Müslüm Maqomayevin böyük səyi nəticəsində xalq musiqimizin folklor nümunələri nota salınaraq məcmuə halında təqdim olunmuşdur. İlk məcmuəyə 33 xalq mahnısı daxil edilmişdir. Bura, Üzeyir Hacıbəylinin – 15 (“Üç telli durna”, “Küçələrə su səhmişəm”, “Bir quş ücdü yuvadan”, “Yetim quzu”, “Uca barıdan aşaram”, “Qara qız”, “Qalada yatmış idim”, “Evlərin dalı qaya”, “Əlində sazın qurbanı”, “Aydın aydınlığı”, “Anama dedim ki”, “Qızlar mahnısı”, “Dağlarda çiçək”, “Saçın uzun hörməzlər” (“Sarı gəlin” “Yallı”), Müslüm Maqomayevin – 6 (“Gözəlim sənsən”, “Gəl-gəl”, “Dağıstan dağ yeridir”, “Həştərxana gedən”, “Bağcadan gələn səs”, “Qalalıyam qalalı”), Zülfüqar və Üzeyir Hacıbəyililərin 12 Azərbaycan xalq mahnısı (“Lay-lay”, “Beşik başında”, “Gözəl inək”, “Yaz çağı”, “Zəhmətin işığı”, “Çıxdı günəş”, “Şəfəq sökülürkən”, “Əkinçiyəm”, “Yallı”, “Biçinçiyəm”, “Qarabağ şikəstəsi”) daxil edilmişdir.

Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin xalq mahnılarında istifadə üsullarının mühüm keyfiyyətlərindən biri də harmonizə etdiyi el havalarının Azərbaycan çoxsəsliliyinin ilkin faktorları olması idi. “Leyli və Məcnun” operasındakı xorları təhlil edərkən görürük ki, bəstəkar tonallıq məsələlərini həll etmiş, ladları major və minor sisteminə ayıraraq müəyyənləşdirmişdir.

“LEYLİ VƏ MƏCNUN” OPERASINDAN “QIZLAR VƏ OĞLANLAR XORU”

Nümunə 1



Nümunədən görürük ki, xorun melodiyası “Evləri var xana-xana” Azərbaycan xalq mahnısına əsaslanmışdır. Bu musiqi nömrəsi D dur tonallığına əsaslanaraq həmin tonallıqda harmonizə edilə bilər. Bununla belə burada fa# mayəli segah ladına məxsus kadensiya və alterasiya işarələrinə rast gəlmək olur. Belə qənaətə gəlmək olar ki, Şərq və Qərbin vəhdətində yaranan əsərlər tarixdən bu günə qədər öz aktuallığını itirmir.

Məlumdur ki, xor mədəniyyəti inkişafının və bu sahənin professional səviyyəyə yüksəldilməsi yolunda öz yorulmaz səyi nəticəsində Ü.Hacıbəyli 1926-cı ildə ilk xor kollektivini təşkil etdi. Xorun tərkibində təhsili olmayan, lakin yaxşı səsi olan kadrlar var idi. Təbii ki, bu bir başlanğıc idi. Məhz bu xor kollektivinin ifasını nəzərə alaraq bəstəkar ilk dəfə aşağıdakı Azərbaycan xalq mahnılarını xor üçün işləmişdir: “Ay, bəri bax”, “Gedək gözək bağcada”, “Aman nənə”, “Nə gözəldir”.

Üzeyir bəy xalq mahnılarının böyük bədii-ifadəliliyini, geniş potensialını, onların daxilində mövcud olan gizli çoxsəslilik (polifonik) elementlərini yüksək dərəcədə bütün dərinliyi ilə hiss edirdi. Bununla yanaşı, maarifpərvər olduğuna görə o, öz qarşısına xalq mahnılarını hamı üçün anlaşılabilir bir tərzə salaraq, geniş dinləyici kütləsinə sevdirməyə nail olmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan xalq mahnıları əsasında yaratdığı xor işləmələri xalq musiqimizin çoxsəsli inkişafının təməlini qoyaraq, xor əsərlərinin sonrakı inkişafı üçün mühüm mənbə idi. Azərbaycan musiqisinin dahi banisinin ardınca digər bəstəkarlar da xor janrına müraciət etmişlər.

Folklorun öyrənilməsi sahəsi üzrə aparılan elmi-tədqiqat işlərinin (Gənc musiqiçilərin) rayon və bölgələrdən topladıqları musiqi nümunələri) nəticəsində 100-lərlə el mahnıları nota yazılmışdır. Bülbül, Niyazi, Q.Qarayev, F.Əmirov, S.Rüstəmov, N.Əliverdibəyov, C.Cahangirov, T.Quliyev və bir çox bəstəkarlarımız bu sahədə öz bacarığını əsirgəməmişlər. Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasında 50

xalq mahnısını bəstəkar S.Rüstəmov nota yazmış və 1937-ci ildə bu mahnılar məcmuə şəklində nəşr olunmuşdur.

Professional musiqi tariximizdə xalq mahnılarımızın dəyəri yetərincədir. İfaçılıq sənətinin bütün istiqamətlərində yaranan və nota salınan nümunələr böyük əhəmiyyət kəsb edir. Xüsusilə, xor musiqisi üçün çoxsəsli işləmələr öz harmonik dili və müxtəlifliyi ilə geniş marağa səbəb olmuşdur. Əgər vaxtı ilə bu xor işləmələrində sadə polifonik üslub və qaydalardan istifadə olunurdusa, bu üsullar getdikcə mürəkkəbləşərək dövrün tələbinə cavab verməyə başlamışdır. Ölkəmizdə xor mədəniyyətinin inkişafından ruhlanan bəstəkarlar tədricən iri həcmli xor əsərləri yaratmağa başladı. Onlardan Ü.Hacıbəylinin, Q.Qarayevin iri həcmli əsərlərini – kantatalarını misal gətirmək olar.

Mövcud olan xor kollektivlərinin repertuarında xalq mahnı işləmələrindən geniş istifadə olunurdu. Bu işləmələr Andrey Babayevin tərtibatı ilə 1959-cü ildə böyük məcmuə şəklində nəşr olunmuşdur. Xor incəsənətinin inkişafı yolunda öz yorulmaz qüvvəsini daima əsirgəməyən Ü.Hacıbəylinin yaratdığı xor kollektivlərinin nəticəsi olaraq Azərbaycan xor mədəniyyəti daha da çiçəklənərək öz layiqli yerini tutmağı bacardı. Bəstəkarların yaradıçılığında milli musiqi ornamentləri nəzərə cəpəcə dərcədə öz estetik harmonikliyi ilə əks olunmuşdur. Bu baxımdan, Cahangir Cahangirov musiqisində xor mövzulu əsərlərin mövcud çoxluğu özünü bir daha təzahür etdirir. Bəstəkar neçə-neçə xalq mahnılarımızı qarışıq, həmcins, müşayiətli və a Capella xoru üçün işləyərək, rəhbəri olduğu xor kollektivinin – Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasının ifasında təqdim etmişdir. C.Cahangirovun xor irsi, xalq musiqimizin dərin kökə malik mənbələrindən geniş istifadə etməsi, onun Avropa klassik musiqi ənənələrinin dərinədən mənimsənilməsinin nəticəsidir. Qürurverici haldır ki, “Gül açdı”, “Nargilə”, “Əzmə dağları”, “Bahar oldu”, “Aman kəklik” və s. bu kimi əsərlər SSRİ dönməndə Ümumittifaq və respublika müsabiqələrində birinci dərəcəli diploma layiq görülmüşdür.

Xor sahəsində tanınmış Nazim Əliverdibəyov və Ramiz Mustafayev kimi bəstəkarların əməyi da az olmamışdır. “Gül bağcalar”, “Almanı atdım xarala”, “Qubanın ağ alması” adlı sevilən xalq mahnıları N.Əliverdibəyovun tərtib etdiyi “Azərbaycan xalq mahnılarının çoxsəsli xor işləmələri” adlı məcmuədə öz əksini tapmışdır.

Ramiz Mustafayevin yaradıçılığında xor mövzusu aparıcı yerlərdən birini tutur. O, 40 ildən artıq müddət ərzində (1959-2001) Azərbaycan Dövlət Radio və Televiziya Xoruna rəhbərlik etmişdir. Bəstəkar 200-dən artıq xalq mahnısını qarışıq xor, a Capella, xor və solist üçün işləyərək xor sənətinin bütün incəliklərinə varmış, səs diapozonu, tessitura baxımından müəyyən polifonik üslubda yazmışdır. “Leylacen”, “Ay dili-dili”, “Kəklik”, “Qoy gülüm gəlsin”, “Ay güləbatın” və s. bu kimi işləmələr xor repertuarının ən gözəl nümunələrindəndir. Xalq musiqimizin xor işləmələri, adlarını sadaladığımız bəstəkarlarla yanaşı onlardan sonra gələn yeni nəsill bəstəkarların da yaradıçılığında kənarda qalmamış və daima diqqətlərini çəkməyə davam edir.

XX əsrin ortalarından sonunadək bəstəkarlarımız Azərbaycan xalq mahnılarına müraciət etmiş və özünəməxsus dəst-xəttləri cəhətdən işləmişdir. D.Dadaşov, A.Cəfərova, E.Dadaşova, N.Məlikov, A.Qafarov, S.Kərimi və başqa bəstəkarlar xor kollektivləri ilə təmasda yeni xalq mahnılarının işləmələrini təqdim etmişdir. Müasir musiqi mədəniyyəti inkişafı prosesi zamanı bu əsərlərdə polifonik üslubun inkişafı xüsusi nəzərə cəpır. Bu böyük iş prosesində xormeystər və dirijorlarımızın da əməyi az deyildir. Ölkəmizdə və onun hüdudlarından kənarda dəfələrlə diplom və mükafatlara layiq görülmüş xor kollektivlərimizin nümunəvi çıxışı, onların bu sahədə professional əməyinin nümunəsidir (Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası. Bədii rəhbər: G.İmanova, Akadem. Op. və Balet teatrı. Xormeyster: S.Hacıyeva, Az. Dövl. Mahnı və rəqs ans. Xormeyster N.Baratelia, Az. Tel. və radio xoru, (C.Cahangirov ad.) bədii rəhbər T.Yusifova, Akadem. Mus. Teatrının xoru, bədii rəhbər: V.Məstənov, Ə.Cavanşirov adına “Bənövşə” uşaq xoru rəhbəri: Z.İbrahimova, Az. Dövl. Uşaq filarmoniyası (Şəms) xoru, rəhbəri: D.Əliyeva və s. və i.a.)

Nəticədə belə bir qənaətə gəlmək olar ki, Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü və bilavasitə iştirakı ilə Azərbaycanın xor kollektivləri Azərbaycanda çoxsəsli musiqinin inkişafında böyük rol oynayaraq, ilk xor əsərləri və xor üçün mahnı işləmələrinin yaradılmasını stimullaşdırmışdır.

Belə ki, illər öncə Azərbaycanda çoxsəsli xor oxuma ənənəsinin olmaması haqda Üzeyir bəy belə izah edirdi: “Qədim zamandan xalqımızın vokal mədəniyyəti tarın və dəfin müşayiəti ilə solo muğamatla kifayətlənirdi. Ancaq nadir hallarda (kəndlərdə) toy zamanı, gəlinlə bəyin xor oxuması ilə

tərifləyirdilər. Bu zaman da ifaçılar bir səslə – unison oxuyurdular. Xor oxuma sənətinin quruluşunda Lənkəranda yaşayan talışlar bir az dəyişikliklər etmişlər. Onlar xoru iki səs qrupuna ayırmışlar. Birinci qrup melodiyanı bitirəndə, ikincilər həmin tonla oxumağa başlayırlar. Xor musiqisində çoxsəsli quruluşun olmamasını polifonik və harmonik fakturanın böyük çətinliklərlə rastlaşması ilə izah etmək olar”.

Bu istiqamətdə dahi bəstəkar böyük bir iş aparmış və nəticədə istəyinə nail ola bilmişdir. Onun və yetirmələri tərəfindən işlənib hazırlanan əsərlər milli intonasiyalar əsasında xor fakturasının tədrisən mürəkkəbləşməsi zəminində müsbət nəticələr vermişdir.

Beləliklə də, müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətlərində xor sənəti, xor üçün yazılan əsərlər və işləmələr sahəsinə daim maraq artır və xor kollektivlərin fəaliyyəti yaranan əsərləri layiqincə təbliğ edir, geniş yayılmasına və məşhurlaşmasına köməklik göstərir.

Təhlil olunan işləmələr qadın səsləri üçün nəzərdə tutulub, aydın fakturalı və ifa baxımından əlverişlidir. Milli məqam-intonasiyaları üzərində qurulmuş Azərbaycan xalq mahnıları klassik Avropa major-minor sistemi ilə uzlaşır, polifonik üslubla inkişaf olunur və klassik akkordlarla harmonizə edilir.

Bu nöqteyi-nəzərdən, zənn edirik ki, aşağıda təqdim olunan Azərbaycan xalq mahnılarının işləmələri maraq doğuraraq ifa olunacaq və tədris repertuarında öz məxsusi yerini tutacaq.

AZƏRBAYCAN XALQ MAHNISI “NAR-NAR”

Təqdim olunan işləmə “Nar-nar” adlı xalq mahnısıdır. Qeyd olunmalıdır ki, bu xalq mahnısına Ramiz Mustafayev də öz yaradıcılığında müraciət etmiş və qarışıq xor üçün işləmişdir.

Öz şən, pozitiv xarakteri ilə fərqlənən bu mahnı Alleqretto tempindədir. Oxunaqlı melodiya əsaslanır. 6/8 ölçü isə musiqiyə rəqsvarilik verir. Soprano 1 partiyasında melizimlər melodiya xüsusi rəng qatır. Əsər kiçik olsa da şux xarakteri, sevgi dolu mövzusu optimislik hisslər doğurur.

Bu mahnını işləyərkən əsas diqqət üçsəsli qadın səslərinin melodik xəttə və formaya uyğunlaşdırmağa cəlb olunmuşdur. Əsas melodiya – Soprano 1, Soprano 2-də “si” səsindən, Alt isə “sol-diyez” səsindən başlayır.

Əsərdə hər bir partiya ayrı-ayrılıqda səslərlə bölünərək ahəngdar musiqini özündə əks etdirir. Burada musiqinin əsasını sekstakkordla gediş təşkil edir.

Nümunə 2

Allegretto.

S 1
Gül çi - çə - yi də - rə - rəm Nar nar

S 2
Gül çi - çə - yi də - rə - rəm Nar nar

A
Gül çi - çə - yi də - rə - rəm Nar nar

Soprano 2-də səslənməyə görə “do-diyez” səsi “do-bekar”la əvəz olunur. Bu da E dur tonalığının harmonik səsini göstərir. Eyni zamanda bu gedişi modulyasiya kimi də qeyd etmək olar. Sonrakı xanədə “sol-diyez” və “mi” səsləri Soprano 2 və Alt partiyalarda xromatizimlə verilir.

Nümunə 3

Allegretto.

S 2
Gül çi - çə - yi də - rə - rəm Nar nar Hey Hey Nar nar

Həmçinin mahnıda artırılmış və əskildilmiş üçsəslilərdən də istifadə edilir, bu da melodiyanın, səslərin həll olunma prosesindən asılıdır.

Təqdim olunan oynaq melodiya mahınının aranjimanında hər bir partiya üçün oxunaqlı, melodik dilə uyğun harmonik işləmə diqqəti cəlb edir. Qeyd olunmalıdır ki, Soprano 1 partiyasının “fa diyez” forşlaqla “sol” səsinə qədər yüksəlməsi zil qadın səslərinin təmiz oxunuşunu tələb edən əsas amildir.

Dördüncü xanədən başlayaraq Soprano 2 partiyası və Alt partiyası tersiyalarla zəncirvari nəfəs vasitəsi ilə melodiyanı tamamlayır.

Nümunə 4.

S 1
Əl - van çə - ləng hö - rə - rəm Nar - nar Hər gün sə - ni gö - rən - də

S 2
Hey! Hey Nar - nar Hey! Hey

A
Hey! Hey Nar - nar Hey! Hey

Əsər 3 bənddən ibarətdir. Hər ibarə iki dəfə səslənir, yenə də reprizdən sonra olan “sol” və “mi” səsləri Soprano 2 partiyasındakı “sol diyez” və Altdakı “mi” səsi zəncirvari nəfəs ilə davam edir, sonra isə unisonla yenə də həmin Soprano 2-də “fa-diyez”, Altda isə “re-diyez” səsi “mi” səsinə həll olunur, yəni qeyri-sabit səslərin sabit səslərə həlli müşahidə edilir. Onuncu xanədə səslərin unison oxunuşu əsərin ədəbi mətni ilə uyğunluq xarakterini əks etdirir.

Ümumiyyətlə “Nar-nar” Azərbaycan xalq mahnısının təhlilini yekunlaşdıraraq belə nəticəyə gəlmək olar ki, bu işləmədə sadə formada əsərin xarakterinə xas obraz dünyası əks olunur. Səslərin ilk üç xanədə əsasən tersiyalarla səslənməsi harmonik quruluşa əhəngdarlıq verir. Şaquli xətdə həmçinin üçsəslilərin dönmələri də eşidilir. Qısa melodik xətt üzərində qurulan mahnı repriz, forşlaq və mordentlərlə bəzədilib. Bildiyimiz kimi, xalq musiqisi melizimlərlə zəngin olur. Bu da musiqinin özünə-məxsusluğundan, koloritindən xəbər verir.

Nümunə 5.

S 1
Nar - nar Öz bax - ti - mi gö - rən - də Naz - nar

Orta hissədə Soprano 2 və Alt səsləri müşaiyət rolunu oynayır və əsas melodiyanı səsaltı səslənmə ilə zənginləşdirir. Son üç xanədə isə unison sanki bir vəhdət təşkil edir və birliyi, həmahəngliyi əks etdirir.

“Nar-nar” Azərbaycan xalq mahnısı şux, şən xarakteri ilə nəzəri cəlb edir və ifaçılarda da pozitiv əhval-ruhiyyə yarada bilər. Bu səbəbdən mahnı bütün dövrlərdə ifaçılar tərəfindən maraq doğurub və ona müraciət aktualdır. Hazırkı işləmədə də əsərə xas olan bu amillər özünü büruzə vermişdir.

AZƏRBAYCAN XALQ MAHNISI “AY QADASI”

“Ay qadası” Azərbaycan xalq mahnısı üzərində işləyərkən əsasən melodiya və Alt partiyasına üstünlük verilmişdir. Öncə təqdim olunmuş digər nümunələrdən fərqli olaraq bu xalq mahnısı iki səs üçün işlənilib. Burada əsas məqsəd odur ki, iki səs olduğuna baxmayaraq, Alt səsinin də özünün müəyyən bir partiyası, melodik xətti olsun. Səslənmənin gözəl, ifadəli olması, işləmənin daha maraqlı alınması üçün ikinci səsə əsas melodiya uyğun ayrıca melodik xətt işlənilmişdir.

Həzin, lirik xarakterli mahnı Moderato tempində səslənir. Mahnı üzərində işləyərkən melodiyası olduğu kimi saxlanılıb, əsasən vurğu ikinci səsə – Alt partiyasına düşmüşdür. Melodiya kvarta sıçrayışı və onun doldurulması üzərində qurulub. İkixanlı ibarə ikinci dəfə səslənərkən melodiya vurğunu daha güclü etmək üçün aksent əlavə olunub.

Nümunə 6.

İfa zamanı Alt partiyasında “fa-diyez – fa-bekar” xromatik gedişinə xüsusi diqqət yetirmək lazımdır. İfa edərkən səslənmənin təmiz və dəqiq olmasına fikir verilməlidir.

Nümunə 7.

Nəqarətdə Sopranolar və Altlar arasında sual-cavab şəklində kanonik inkişaf gedir. Əsas mövunu öncə sopranolar oxuyur: “Sözlərin şəkər, olmasın ağər”

Altlar isə onlara eyni səslərlə cavab verir. Soprano və Alt səslərinin bir-birinə cavab verməsi xorun ifasında daha maraqlı səslənir. İki səsin bir-biri ilə vəhdətini nümayiş edir.

Nümunə 8.

Beləliklə, qadın səsləri üçün nəzərdə tutulmuş hər iki işləmələrdə müxtəlif intervallardan – tersiya, kvarta, kvinta, bəzən üçtonlar, sekstallardan, eləcə də kvarta sıçrayışlarından, sekstakkordlardan, əskildilmiş akkordlardan geniş istifadə olunmuşdur. Bəzən kanonik gedişlər, bəzən isə unisonlar səslənir. Əsərlər ifa üçün uyğundur və xor tədrisində də istifadə oluna bilər.

Vurğulanmalıdır ki, xorun ifasında səslənən xalq mahnıları maraqlı və xüsusi tərtibatda olduqda melodiyanı daha da zənginləşdirir, mahnılara yeni çalarlar əlavə edir. Bu da müasirlikdə mahnıların yaddaşlarda qalmasına, geniş kütləyə tanınmasında əhəmiyyətli rol oynayır.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan xalq mahnılarının təqdimatında tərtibat məsələləri mühüm rol oynayır. Bu mənada Xor üçün aranjiman olunan əsərlər tədris repertuarında dəyərli yer tutur. Hazırda cəmiyyətdə yaradıcı, qeyri standart düşünən şəxsiyyətlərə çox böyük ehtiyac duyulur. Yeni düşüncə, mahnılara yeni yanaşma, yeni tərz – bütün bunlar musiqi mədəniyyətinin xəzinəsini zənginləşdirir, müxtəlif səpkili əsərlərin yaranmasına səbəb olur. Bu cəhətdən professional şəkildə müxtəlif işləmələrin, yaradıcı işlərin xüsusi yeri var və diqqətə layiqdir. Hər bir mahnının özünəməxsus tərzdə işlənilməsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə yeni bir töhfədir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT:

1. İmanova G. Azərbaycan xor kapellasının repertuarından xor üçün işləmələr (metodik-vəsait-2008)
2. Əliverdiyev N. "Azərbaycan xalq mahnıları", Bakı, 1963
3. Həbibov Y. "Azərbaycan bəstəkarlarının xalq mahnılarının xor tərtibatları", Daşkənd, 1985
4. İsmayılova Z. "Azərbaycan bəstəkarlarının a capella xorları və onların tədrisi", Bakı, 1987
5. Məmmədova S. "Azərbaycan xalq mahnıları" Dissertasiya işi, 1964 (avtoreferat)
6. Rüstəmov S. Azərbaycan xalq mahnıları. Bakı: Azərnəşr – 1967, 118 s.
7. A.Hüseynova "Müslüm Maqomayev" ocerklər – Bakı – 2005, 92 s.

Xülasə

Məqalədə Azərbaycan xalq mahnılarının xor musiqisində rolu haqda məlumat verilir. "Nar-nar" və "Ay qadası" xalq mahnıları qadın xoru üçün yeni aranjimanda təqdim və təhlil edilmişdir. Azərbaycan professional musiqisinin banisi, musiqi tariximizi öz yaradılığı ilə zənginləşdirən Üzeyir Hacıbəylinin milli xalq musiqimizin inkişafındakı rolu və bu sahədəki xidmətləri gələcək nəsillər bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinə örnək olmuşdur. Məhz Üzeyir Hacıbəyli və həmkarı Müslüm Maqomayevin böyük səyi nəticəsində xalq musiqimizin folklor nümunələri nota salınaraq bu günümüzdə gəlib çatmışdır.

Açar sözləri: aranjiman, folklor, xor musiqisi, xalq mahnıları, melodik şəkil, harmonizə.

ГУЛИЕВА Диляра

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибеyli
старший преподаватель кафедры
«Хоровое дирижирование»

НОВАЯ АРАНЖИРОВКА ФОЛЬКЛОРНЫХ ОБРАЗЦОВ

«НАР-НАР» И «АЙ ГАДАСЫ»

В КОНТЕКСТЕ ОБРАБОТОК АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Резюме

В статье дается информация о роли азербайджанских народных песен в хоровой музыке. Народные песни «Нар-нар» и «Ай гадасы» были представлены и проанализированы в новой аранжировке для женского хора. Роль и заслуги Узеира Гаджибеyli, основоположника азербайджанской профессиональной музыки, обогатившего своими творениями нашу музыкальную историю, в развитии нашей национальной народной музыки стали примером для представителей будущего поколения композиторов. Именно благодаря огромным усилиям Узеира Гаджибеyli и его коллеги Муслима Магомаева фольклорные образцы нашей народной музыки были записаны и дошли до наших дней.

Ключевые слова: аранжировка, фольклор, хоровая музыка, народные песни, мелодический рисунок, гармонизация.

GULIEVA Dilara

Baku Music Academy named after U. Gadzhibeyli
Senior Lecturer of the Department
"Choral Conducting"

NEW ARRANGEMENT OF FOLKLORE SAMPLES "NAR-NAR" AND "AY GADASI" IN THE CONTEXT OF ARRANGEMENTS OF AZERBAIJANI FOLK SONGS

Summary

The article provides information about the role of Azerbaijani folk songs in choral music. The folk songs "Nar-nar" and "Ay gadasy" were presented and analyzed in a new arrangement for a female choir. The role and merits of Uzeyir Hajibeyli, the founder of Azerbaijani professional music, who enriched our musical history with his creations, in the development of our national folk music became an example for representatives of the future generation of composers. It was thanks to the enormous efforts of Uzeyir Hajibeyli and his colleague Muslim Magomayev that folklore examples of our folk music were recorded and have reached our days.

Key words: arrangement, folklore, choral music, folk songs, melodic pattern, harmonization.

Ü.HACIBƏYLİ VƏ GƏNCƏNİN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİ

Dahi Azərbaycan bəstəkarı, milli peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin banisi, musiqişünas-alim, istedadlı pedaqoq, görkəmli maarifçi, filosof, ictimai xadim, dramaturq, publisist Üzeyir Əbdülhüseyn oğlu Hacıbəyli (1885-1948) bütün həyatı boyu, çoxşaxəli fəaliyyəti ilə Azərbaycan xalqına, onun mədəniyyətinin inkişafına fədakarlıqla xidmət etmişdir.

Azərbaycan xalqının ümummilli lideri, ulu öndər Heydər Əliyev "Azərbaycan xalqının fəxri və tacı" adlandırdığı dahi bəstəkarın 110 illik yubileyindəki parlaq çıxışında demişdir: *"Üzeyir Hacıbəyovun yaşadığı hər gün bizim üçün qiymətlidir. Üzeyir Hacıbəyovun yazdığı hər bir əsər, hər bir not vərəqi bizim üçün qiymətlidir. Üzeyir Hacıbəyovun ictimai-siyasi fəaliyyəti əvvəldən axıra qədər bizim üçün qiymətlidir. Çünki bunların hamısı Azərbaycan xalqının dirçəlməsinə, mədəniyyətinin inkişaf etməsinə, xalqımızın özünü tanımasına xidmət edibdir. Bu xidmətlər heç vaxt unudula bilməz. Bu xidmətlər əvəzsizdir.*

Bütün bunlara görə Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığı Azərbaycan xalqının milli sərvətidir. Üzeyir Hacıbəyov şəxsiyyəti Azərbaycan xalqının iftixarı, bizim milli iftixarımızdır" [4,161-162].

Onu da qeyd etməliyik ki, Ü.Hacıbəyli 1948-ci ildə vəfat etsə də, onun Ev-muzeyi yalnız bəstəkarın anadan olmasının 90 illik yubileyi ərəfəsində Ulu Öndərin təşəbbüsü ilə yaradılmış və 1975-ci ildə istifadəyə verilmişdir. Bu, Azərbaycanın paytaxtında musiqi xadimlərinin xatirəsini əbədləşdirmək məqsədilə yaradılmış ilk Ev-muzeyi idi. Bakı şəhərində yerləşən Ü.Hacıbəylinin Ev-muzeyi bu gün də dahi bəstəkarın yaradıcılığının layiqincə təbliğ edilməsində, zəngin mənəvi irsimizin qorunub saxlanılmasında, inkişafında, gənc nəslin vətənpərvərlik ruhunda tərbiyə olunmasında böyük rol oynayır [5, s. 59].

Ulu öndər Heydər Əliyevin 1995-ci il 18 sentyabr tarixli fərmanı ilə 18 sentyabr – dahi Azərbaycan bəstəkarı Ü.Hacıbəylinin anadan olduğu gün – "Milli Musiqi Günü" kimi paytaxt Bakıda, ölkəmizin hər bir bölgəsində böyük bayram əhval-ruhiyyəsi ilə ilbəl qeyd olunur.

Azərbaycan mədəniyyətinə Ulu Öndərin qayğılarını davam etdirən Azərbaycan Respublikasının Prezidenti möhtərəm cənab İlham Əliyev və ölkənin Birinci vitse-prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun Prezidenti çox hörmətli Mehriban xanım Əliyeva Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq irisinin qorunması və tanıtılmasına xüsusi diqqət göstərirlər.

2009-cu ildən hər il sentyabr ayında ölkəmizdə Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığına həsr edilmiş Beynəlxalq musiqi festivalının yüksək səviyyədə keçirilməsi bu qayğının bariz nümunəsidir.

Azərbaycanda və dünyada Üzeyir Hacıbəylinin yubileyləri təntənə ilə qeyd edilir, zəngin məzmunlu layihələr həyata keçirilir, bəstəkarın əsərlərinin nəfis tərtibatda yeni nəşrləri işıq üzü görür.

Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin 7 may 2019-cu il tarixli, 211 nömrəli Qərarı ilə Üzeyir Hacıbəylinin əsərləri Azərbaycan Respublikasında dövlət varidatı elan edilən müəlliflərin siyahısına (1.33) daxil olunmuşdur.

Həyata keçirilən genişmiqyaslı tədbirlər göstərir ki, milli mədəniyyətin inkişafı dövlətçiliyin möhkəmləndirilməsinə, respublikamızın beynəlxalq aləmdə layiqincə təmsil olunmasına xidmət edir.

"Ü.Hacıbəylinin 140 illiyinin qeyd edilməsi haqqında" Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin 03 fevral 2025-ci il tarixli Sərəncamında deyilir: *"Üzeyir Hacıbəyli çoxşaxəli yaradıcılığı ilə Azərbaycan mədəniyyəti tarixində silinməz iz qoymuş qüdrətli şəxsiyyətlərdəndir. Ömrünü cəmiyyətin mədəni tərəqqisinə həsr edən fədakar ziyalının yüksək mənəvi-estetik dəyərə malik irsi Azərbaycan xalqının XX əsrin ilk onilliklərindən vüsət almış ədəbi-mədəni intibahının aynasıdır. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi olan Üzeyir Hacıbəyli novator sənətkar kimi milli musiqi xəzinəsini unikal forma və janrlarla zənginləşdirmişdir. O, Şərqi və Qərbi musiqi nailiyyətlərinin dərin vəhdətində dünya musiqisinin qızıl fondunda fəxri yer tutan nadir sənət inciləri meydana gətirmiş, Azərbaycan mədəniyyətinə beynəlxalq miqyasda geniş şöhrət qazandırmışdır. Üzeyir Hacıbəyli eyni*

zamanda parlaq bədii dühası sayəsində Azərbaycan dramaturgiyasına dəyərli töhfələr vermiş, alovlu publisistikası ilə mətbuat salnaməsinə yeni səhifələr yazmışdır. Onun azərbaycançılıq məfkurəsi ilə yögrulmuş dolğun ictimai-siyasi fəaliyyəti əsl vətənpərvərlik nümunəsidir [12].

Dünya korifeylərinin ön sırasında duran, Azərbaycan xalqına fədakarlıqla xidmət örnəyi olan Üzeyir Hacıbəylinin zəngin fəaliyyətinin dərinədən öyrənilməsi və təbliği, gələcək nəsillərə çatdırılması müasir dövrdə musiqişünasların, musiqi müəllimlərinin qarşısında duran vacib vəzifələrdəndir.

Qeyd edək ki, dünya musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə dəyərli əsərlər bəxş etmiş bəstəkarın milli musiqi elminin təşəkkülü və inkişafında, geniş kütlələrin maariflənməsində, ölkəmizdə professional musiqi təhsili sisteminin təşkilindəki böyük rolu Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin səhifələrinə həkk olunub.

Üzeyir bəy şəxsiyyətinin böyüklüyü, yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin bünövrəsi olmaqla, həm də musiqi mədəniyyətimizin inkişaf edərək, yeni mərhələyə keçidini təmin etmişdir. Bu baxımdan o dövrdə musiqi həyatının coşqun inkişafı yeni musiqiçilər nəslinin meydana gəlməsinə əlverişli şərait yaratmışdır.

XX əsrin əvvəllərində ölkəmizin ikinci böyük şəhəri, qədim elm və mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Gəncənin musiqi mədəniyyətinin bütün sahələrdə davamlı inkişafına təkanverici qüvvəyə malik yeniliklərin təşəbbüskarı da Üzeyir Hacıbəyli idi.

1920-ci ildən Azərbaycan Xalq Maarif Komissarlığı yanında İncəsənət İdarəsinin musiqi şöbəsinə rəhbərlik edən Üzeyir bəy haqlı olaraq milli musiqi mədəniyyətinin tərəqqisi üçün ilk növbədə, yüksək peşəkarlığa malik azərbaycanlı kadrların formalaşdırılması istiqamətində təbirlərin həyata keçirilməsinə nail olur.

1920-ci ilin noyabr ayında Bakıda keçirilən Azərbaycan Xalq Maarif Komissarlığının birinci qurultayında Üzeyir bəyin təşəbbüsü və dəstəyi ilə Xalq Maarif Komissarlığının Gəncə incəsənət şöbəsinin sədri, Azərbaycan professional vokal məktəbinin banisi Bülbül çıxış edərək Gəncədə professional musiqi təhsili ocağının yaradılması təklifini irəli sürür.

Məhz həmin il Gəncədə müsəlman müəllimləri üçün altı həftəlik musiqi kursları təşkil edilir, sonra isə bu mədəni ocağın bazası əsasında Musiqi Studiyası yaradılır. Üzeyir bəyin təşəbbüsü və təşkilatçılığı ilə 1923-cü ildə həmin studiya əsasında Gəncədə ilk musiqi məktəbi fəaliyyətə başlayır, 1930-cu ildə ilk xalq çalğı alətləri ansamblı, 1939-cu ildə Gəncə Dövlət Filarmoniyası təşkili olunur [1, s.160].

Ü.Hacıbəylinin həyat və yaradıcılıq yolunun Gəncənin musiqi mədəniyyəti ilə bağlılığını səciyələndirən bir sıra məqamlara nəzər salaq.

Hələ Qori seminariyasında 1899-1904-cü illərdə təhsil alarkən Üzeyir bəy gəncəli dostu İsmayıl Qayıbovla tez-tez Gəncədə qonaq olardı. Hər səfərində o, şəhərin tanınan musiqiçiləri ilə görüşər, yerli musiqi folklorunu toplayardı.

1908-ci ildə təkcə Azərbaycan deyil, bütün Şərqdə opera sənətinin əsasını qoymuş “Leyli və Məcnun” operası ilk dəfə tamaşaya qoyularkən bəstəkar orkestrin skripkaçı heyətinə gəncəli dostu İsmayıl Qayıbovu da daxil etmişdir. Tədqiqatçılar qeyd edirlər ki, Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının Bakıdan sonra tamaşaya qoyulduğu ikinci məkan Gəncə şəhəri olub (31 may 1910-cu il). 1916-cı və 1921-ci illərdə bəstəkarın “Arşın mal alan” operettası, 1941-ci ildə “Koroğlu” operası və sonrakı illərdə bəstəkarın əsərləri Gəncədə böyük uğurla tamaşaya qoyulmuşdur [8, s.7].

Gəncədə yaşayıb-yaradan musiqi xadimləri də Üzeyir bəylə çiyin-çiyinə ləyaqətlə çalışıblar. Onlardan dünya şöhrətli bəstəkar Fikrət Əmirovun atası mahir tarzən, müğənni və bəstəkar, Ü.Hacıbəylinin yaxın dostu Məşədi Cəmil Əmirovun (1875-1928) adını qeyd etməliyik. 1907-ci ildə Şuşadan Gəncəyə köçən, şəhərin musiqi həyatında fəal iştirak edən M.C.Əmirov Şuşada və Gəncədə Ü.Hacıbəylinin opera və operettalarında Məcnun, Kərəm, Rza bəy və başqa rolları müvəffəqiyyətlə oynamış, teatr orkestrlərinə dirijorluq etmişdir [9, s.478]. M.C.Əmirovun Gəncədə 1915-ci ildə ilk dəfə səhnəyə qoyulan “Seyfəl-Mülk” operasının premyerasında Üzeyir Hacıbəyli iştirak edərək bəstəkarla mənəvi dəstək olmuşdur. Uzun illər Gəncədə peşəkar musiqi təhsilinin təşkili üçün çalışan Məşədi Cəmil Əmirov Ü.Hacıbəylinin təklifi və təşəbbüsü ilə 1923-cü ildə açılan Gəncənin ilk musiqi məktəbinə direktor vəzifəsinə təyin edilmişdir. (Həmin təhsil müəssisəsi – Gəncənin 1 saylı uşaq musiqi məktəbi 1987-ci ildən Fikrət Əmirovun adını daşıyır). Məktəbdə təlim həm Avropa, həm də xalq musiqisi

istiqlamətində aparıldığı üçün Şərq və Avropa şöbələri yaradılmışdı. Ü.Hacıbəylinin dəstəyi ilə Avropa şöbəsində işləmək üçün Bakı, Moskva, Sankt-Peterburq və Kiyev şəhərlərindən yüksək ixtisaslı mülətimlər dəvət olunmuşlar [1, s. 160].

Öz həyatını doğma xalqının taleyi ilə bağlayan böyük Şəxsiyyət Üzeyir Hacıbəyliyə qədirlən gənclilərin böyük məhəbbəti təkcə onun çoxşaxəli fəaliyyəti ilə deyil, həm də insanlara həssas, qayğıkeş münasibəti, yüksək humanist keyfiyyətləri ilə bağlıdır.

Gəncədə istedadlı ifaçıların üzə çıxarılmasında Üzeyir Hacıbəylinin böyük rolu qeyd edilə bilər. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarları Fikrət Əmirov, Qəmbər Hüseynli, Telman Hacıyev və neçə-neçə istedadlı gənclər məhz onun xeyir-duası ilə sənətə gəlib, öz yaradıcılıqları ilə milli musiqi xəzinəmizi zənginləşdirmişlər.

Ü.Hacıbəyli Gəncəyə hər gəlişində yeni musiqi kollektivlərinin yaranmasının vacibliyi fikrini vurğulayırdı. 1938-ci ildə keçiriləcək Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongunlüyünə hazırlıqla bağlı Üzeyir Hacıbəylinin sədrliyi ilə Bakıda keçirilən birinci baxış müsabiqəsində Gəncəni təmsil edən aşiq İslam Yusifovun (1893-1968) ifasını bəyənən Üzeyir bəy ona Gəncədə “Aşıqlar ansambli” yaratmağı məsləhət görür. Dahi bəstəkarın tövsiyəsini tezliklə yerinə yetirən İslam Yusifov Gəncə ifaçıları sırasında ilk dəfə Əməkdar incəsənət xadimi adına layiq görülmüşdür (1940).

Üzeyir Hacıbəylinin dostu İsmayıl Qayıbovun oğlu tarzən Zərif Qayıbovun (1920-1043) istedadının inkişafında xüsusi rolu olub. Onun yetirməsi sayılan Zərif Qayıbov 1934-cü ildə Tiflisdə keçirilən Zaqafqaziya xalqları incəsənəti olimpiadasında, 1937-ci ildə Ümumittifaq Radio Komitəsinin təşkil etdiyi baxışda, 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan incəsənəti ongunlüyündə, 1939-cu ildə yenə də Moskvada, Ümumittifaq xalq çalğı alətləri ifaçılarının müsabiqəsində Gəncənin musiqi ifaçılarını yüksək səviyyədə təmsil etmişdir. Cəmi 23 il yaşamış bu istedadlı gənc şəhərin musiqi həyatında silinməz izlər qoyub. (Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin 24 mart 1991-ci il tarixli, 49 nömrəli Qərarı ilə Gəncə şəhərinin 5 sayılı uşaq musiqi məktəbinə Zərif Qayıbovun adı verilmişdir) [1, s. 160].

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında romans lirikası dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin poeziyası ilə bağlıdır. Nizaminin sözlərinə bəstəkarın yazdığı “Sənsiz” (1941) və “Sevgili canan” (1943) romans-qəzəlləri musiqi mədəniyyətində bu janrın əsasını qoymuş ilk nümunələr, vokal musiqimizin klassik poeziya və musiqinin vəhdəti ilə qəlbləri fəth edən əbədiyaşar sənət incilərindəndir [7, s. 264].

Bəstəkarın siyasi-ictimai fəaliyyəti də Gəncə şəhəri ilə bağlı olub. 1918-ci ildə Azərbaycan Demokratik Respublikası hökumətinin əsas mətbu orqanı olan “Azərbaycan” qəzetinin ilk nömrələri Cümhuriyyətin ilk paytaxtı olan Gəncədə nəşr olunmuşdur. Qəzetin hazırlanması və nəşrində Üzeyir Hacıbəylinin və qəzetin ilk redaktoru, bəstəkarın kiçik qardaşı Ceyhun Hacıbəylinin xüsusi əməyi və xidmətləri tarixi mənbələrdə qeyd edilmişdir. “Azərbaycan” qəzetinin ilk dörd nömrəsinin çap olunduğu mətbəənin yerləşdiyi, iki əsrdən çox tarixə malik bina Gəncə şəhərinin Cavadxan küçəsində bugünədək qorunub saxlanılır və şəhərin qonaqlarının böyük maraqla ziyarət etdikləri məkanlardandır.

Bütün bu deyilənlər Şeyx Nizami Gəncəvinin doğma yurdu olan ulu Gəncəyə Üzeyir Hacıbəylinin musiqi, ictimai fəaliyyətində ayırdığı diqqət və qayğının bariz nümunələridir.

2019-cu ildə Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası, Gəncə Dövlət Universiteti və AMEA-nın Gəncə Bölməsinin birgə təşkilatçılığı ilə Gəncə Dövlət Universitetində keçirilən “Gəncənin musiqi mədəniyyətinin tarixi” adlı Respublika elmi-praktik konfransında dinlənilən elmi məruzələrdə, aparılan müzakirələrdə “Azərbaycan xalqının milli sərvəti” – Ü.Hacıbəylinin çoxşaxəli fəaliyyətinin tədqiqi və əldə edilən elmi nəticələrin tədris prosesində tətbiqi, onun yaradıcılıq irsinin gənclər arasında təbliği məsələlərinə geniş yer verilmişdir [1, s. 160].

Biz bu gün fəxr edirik ki, Ü.Hacıbəylinin 140 illiyi Azərbaycanın qəhrəman oğullarının sücaəti ilə Ermənistan işğalından azad edilmiş bəstəkarın doğma yurdu Qarabağda, ərazi bütövlüyü bərpa edilmiş ölkəmizin hər bir guşəsində böyük təntənə ilə qeyd edilir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Gəncənin musiqi mədəniyyətinin tarixi. Respublika elmi-praktik konfransının materialları. / – Gəncə Dövlət Universiteti, 15-16 noyabr, 2019, 160 s.

2. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. // XX əsr Azərbaycan musiqi elminin abidələri. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illiyi münasibətilə. İdeya müəllifi, tərtibçi və məsul redaktor T.Məmmədov. Bakı, Şərq-Qərb, 2019, 360 s.
3. Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı, TEAS Press Nəşriyyat evi, 2022, 788 s.
4. Heydər Əliyev mədəni irsimizin keşiyində. II kitab. Kitab Azərbaycan Respublikası Prezidentinin katibliyi tərəfindən hazırlanmışdır. Bakı, 2001, 547 s.
5. Qurbanəliyeva S. Heydər Əliyev və Azərbaycan mədəniyyəti. // Heydər Əliyev Azərbaycan, Gəncə. Bakı, NURLAR, 2009, s. 59-69.
6. Qurbanəliyeva S. Ulu Öndərin milli-mədəni intibah amalı və Gəncənin musiqi mədəniyyəti. “Ümummilli lider Heydər Əliyev və Gəncə” mövzusunda Respublika konfransının materialları. / – Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Gəncə Bölməsi, 04-05 may 2023, s. 9-22.
7. Qurbanəliyeva S. Nizami Gəncəvi poeziyasının Azərbaycan bəstəkarlarının vokal əsərlərində təəcəssümü. Bakı, Elm və Təhsil, 2023, 264 s.
8. S.Təhmirazqızı. Dahi şəxsiyyətin istedad axtarışı. Üzeyir Hacıbəylinin Gəncə və Naxçıvan səfərləri. // “Mədəniyyət” qəzeti. 2010, 3 sentyabr, s.7.
9. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, Yazıçı, 1985, 478 s.

Saytoqrafiya

10. Azərbaycanın ənənəvi musiqisi. [Elektron resurs] / URL: <http://enene.musigi-dunya.az>
11. Muğam ensiklopediyası [Elektron resurs] / URL: <http://mugam.musigi-dunya.az>
12. “Ü.Hacıbəylinin 140 illiyinin qeyd edilməsi haqqında” Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin Sərəncamı. 03 fevral, 2025-ci il. [Elektron resurs] / URL: <https://president.az/az/articles/view/68077>
13. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası [Elektron resurs] / URL: <http://uzeyirbook.musigi-dunya.az>
14. Üzeyir Hacıbəyli internet portalı [Elektron resurs] / URL: <http://uzeyir.musigi-dunya.az>

Xülasə

Dahi Azərbaycan bəstəkarı, milli professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi, musiqişünas- alim, istedadlı pedaqoq, görkəmli maarifçi, filosof, ictimai xadim, dramaturq, publisist Üzeyir Əbdülhüseyn oğlu Hacıbəyli (1885-1948) bütün həyatı boyu, çoxşaxəli fəaliyyəti ilə Azərbaycan xalqına, onun mədəniyyətinin inkişafına fədakarlıqla xidmət etmişdir.

Məqalədə Ü.Hacıbəylinin həyat və yaradıcılıq yolunun ölkəmizin ikinci böyük şəhəri, qədim elm və mədəniyyət mərkəzlərindən olan Gəncənin musiqi mədəniyyəti ilə bağlılığını səciyyələndirən bir sıra faktlar işıqlandırılır.

Aparılan araşdırmalar göstərir ki, Üzeyir bəy Gəncə şəhərinə xüsusi diqqət göstərmiş, onun təşəbbüsü və təşkilatçılığı ilə 1923-cü ildə Gəncədə ilk musiqi məktəbi, 1930-cu ildə ilk xalq çalğı alətləri ansambli, 1939-cu ildə Gəncə Dövlət Filarmoniyası təşkil olunmuşdur. Gəncədə istedadlı ifaçıların üzə çıxarılmasında və peşəkar mütəxəssis kimi formalaşmasında, şəhərin musiqi həyatının zənginləşməsində Ü.Hacıbəylinin misilsiz xidmətləri olmuşdur.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, Gəncə, musiqi mədəniyyəti, təhsil

Гурбаналиева Севда

Гянджинский Государственный Университет
заведующая кафедрой «Музыкальные дисциплины»,
доктор искусствоведения, профессор

ТВОРЧЕСТВО УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГОРОДА ГЯНДЖИ

Резюме

Великий азербайджанский композитор, основоположник национальной профессиональной композиторской школы, ученый-музыковед, талантливый педагог, выдающийся просветитель, философ, общественный деятель, драматург и публицист Узеир Абдул-Гусейн оглу Гаджибейли (1885-1948) на протяжении всей своей жизни, своей многогранной деятельностью преданно служил азербайджанскому народу и развитию его культуры.

В статье освещается ряд фактов, характеризующих связь жизненного и творческого пути У. Гаджибейли с музыкальной культурой Гянджи – второго по величине города нашей страны, одного из древних центров науки и культуры.

Проведенное научное исследование показывает, что Узеир бек уделял особое внимание городу Гяндже. По его инициативе и при его содействии в 1923 году в Гяндже была создана первая музыкаль-

ная школа, в 1930 году – первый ансамбль народных инструментов, а в 1939 году – Гянджинская государственная филармония. Огромна его роль в формировании профессиональных музыкантов. Он внес значительный вклад в обогащение музыкальной жизни города Гянджи.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Гянджа, музыкальная культура, образование, профессиональные музыканты.

QURBANALIYEVA SEVDA

Ganja State University

Head of the Department of Musical Disciplines

Doctor of Arts, Professor

U.HAJIBEYLI AND THE MUSICAL CULTURE OF GANDHA

Summary

The great Azerbaijani composer, founder of the national professional composition school, musicologist-scientist, talented teacher, prominent educator, philosopher, public figure, playwright, publicist Uzeyir Abdilhuseyn oglu Hajibeyli (1885-1948) devotedly served the Azerbaijani people and the development of their culture throughout his life, with his multifaceted activities.

The article highlights a number of facts characterizing the connection of U.Hajibeyli's life and creative path with the musical culture of Ganja, the second largest city of our country, one of the ancient centers of science and culture.

The conducted research shows that Uzeyir bey paid special attention to the city of Ganja, and with his initiative and organization, the first music school in Ganja was established in 1923, the first folk instrument ensemble in 1930, and the Ganja State Philharmonic in 1939. U. Hajibeyli made unparalleled contributions to the discovery of talented performers in Ganja and their formation as professional specialists, as well as to the enrichment of the city's musical life.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, Ganja, musical culture, education

ГАНИЕВА ЛОЛА

Институт Национального эстрадного искусства

им. Б.Закирова при ГКУ

кандидат искусствоведения, профессор

ВЗАИМОСВЯЗЬ УЗБЕКСКОЙ И АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Узбекская и азербайджанская музыкальная культура уходит корнями в глубокую древность. Одной из показательных особенностей взаимосвязи Узбекистана и Азербайджана явилось взаимодействие разных этнических групп не только на уровне экономики, политики, но и культуры. Неоднократно проводились дни культуры Узбекистана в Азербайджане, концерты, фестивали азербайджанской музыки у нас в республике. Показательным стали выступления Народного артиста СССР, профессора, ректора Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли – Фархада Бадалбейли. На 23-годовщине Независимости Республики Азербайджан, Фархад Бадалбейли выступил с концертной программой в Государственной консерватории Узбекистана. Была исполнена «Ашугская песня» для фортепиано с оркестром У.Гаджибейли. Яркость, лирика, высокое мастерство интерпретации. Такого рода культурные сотрудничества, взаимосвязи музыкантов между странами способствуют развитию, интеграции традиций музыкального искусства.

На примере творчества композиторов Узбекистана можно обнаружить проявление некоторых общих тенденций, связывающих Узбекистан с другими странами, развития современного узбекского композиторского творчества в целом. В том числе, влияние азербайджанской музыки на узбекское оперное творчество композиторов. Следовательно, музыкальные традиции, восходящие к искусству *Великого Узеира Гаджибейли*.

К примеру, фортепианные концерты узбекского композитора Рустама Абдуллаева опираются на традиции концертов азербайджанского – Фикрета Амирова. [2; 5]. В частности,

обращение к восточной мелизматике, гармонии, фольклору, лирике, поэтике, наво исполнения, имитация на народных инструментах, масштабность мышления. Узбекский и азербайджанский композиторы обратились к жанру крупной формы, и показали, как по-новому может звучать *мугам, маком, катта ашула*. Интересны, переложения узбекскими композиторами для двух фортепиано арий из оперы «Лейли и Меджнун», «Кёр Оглы» У.Гаджибейли. Творчеству Узеира Гаджибейли, Фикрета Амирова посвящались труды, диссертации учёных, в том числе и узбекских музыковедов. Следовательно, одна из изучаемых страниц композиторского искусства Фикрета Амирова нашими музыковедами – его фортепианные концерты.

Следовательно, фортепианные произведения узбекского композитора Акрама Хашимова находят своё воплощение в концертной практике исполнителей. В частности, обработка романса У.Гаджибейли «Сенсиз» получила своё новое воплощение в фортепианном искусстве А.Хашимова. Данная обработка романса «Сенсиз» в новой фортепианной версии – эмоциональный отклик узбекского народа к великому искусству Узеира Гаджибейли. Фортепианные произведения А. Хашимова нередко исполняются в Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли. Интересны сочинения А.Хашимова малой формы: Пассакалья, Токката, Фантазия; потому как композитор использовал в своих фортепианных произведениях *уйгурский мукам*. И данным сочинениям характерен: импровизационный тип мелодического развёртывания на основе определённого лада, (очень похожий на азербайджанский), форшлаги, пентатоника, имитация народных инструментов, полимонодия. Многогранность таланта композиторов проявляется в обращении к разным жанрам музыкального искусства. Их творчество объединяет использование родного фольклора, восточных сюжетов, масштабность мышления.

К примеру, вклад композитора Валерия Сапарова в развитие узбекской музыкальной культуры связан, прежде всего, с сочинением целого ряда оригинальных джазовых произведений, в том числе, сочинений для театра оперетты, симфонии, увертюры и концерты. Особенно интересны для изучения его фортепианные сочинения. Проявление в них новых веяний и тенденций музыки XXI века. Его сочинения получают достойное место и постоянную прописку в репертуарах известных музыкантов и прославленных творческих коллективов. Звучат они не только у нас в стране, но и далеко за ее пределами – Америке, Северной Корее, Франции, Италии. Его искусство перекликается с фортепианными традициями таких азербайджанских композиторов как Тофик Кулиев, Кара Караев, Вагиф Мустафа-заде, Азиза Мустафа-заде. Яркость, использование джазовых гармоний, блюзовой гаммы, модальных ладов, импровизация – общность с произведениями Валерия Сапарова.

Благодаря прекрасной инструментровке, многоголосной гармонии, изысканным выразительным средствам эстрадные песни азербайджанского композитора Тофика Кулиева из кинофильмов получают своё второе рождение в его фортепианной аранжировке. Такого рода аранжировки создаются педагогами кафедры эстрадного инструментального исполнительства института Национального эстрадного искусства имени Б. Закирова. К примеру, оркестровые произведения Валерия Сапарова имеют гармоническое сходство с музыкальными эссе Тофика Кулиева. К примеру, фольклорные мелодии «Гузаль ёр», «Аяджон» зазвучали по-новому в яркой аранжировке В.Сапарова. «Можно сказать, что фольклорное искусство – это колыбельная песнь человечества» – отмечает Президент Республики Узбекистан. [1.1] Эти и другие произведения для оркестра, фортепиано, сценического искусства успешно концертируют как в республике, так и за её пределами. Среди оригинальных произведений для двух фортепиано В.Сапарова наиболее интересны аранжировка песни И.Акбарова: «Қайдасан», сборник фортепианных ансамблей «Мы играем в джаз», 24 прелюдии. Утончённость и изысканность колорита выражают ажурные пассажи, расцвечивающие красочными гармониями выразительную мелодию. Применение характерных гармоний способствуют передаче изысканного джазового колорита, используемых и азербайджанскими композиторами. В данных произведениях В.Сапаров придавал особое значение рядом специфических признаков характерных для узбекской и азербайджанской музыке, которые придают им оригинальность и неповторимый национальный колорит. И узбекский, и азербайджанский композиторы используют родной фольклор, классические традиции европейской музыки.

Синтез узбекской музыки с джазом придают изысканность и создают появление этно-джазового искусства. К данному принципу обращается и композитор Азиза Мустафа-заде. Сочинения в стиле этно-джаз А.Мустафа-заде часто интерпретируются узбекскими музыкантами на фестивалях и концертах. Жанровый признак такого рода произведений – стремление к джазовой концентрации, к отражению большого в малом получило воплощение и в фортепианных произведениях, написанных для студентов, где раскрывается современный образный мир. Особенно ярко выявлены разные стилевые решения в эстрадно-джазовом направлении. Это заметно проявилось в фортепианном творчестве узбекских и азербайджанских композиторов. Яркий артистизм, высокий художественный вкус, сценическое обаяние, музыкальная культура обеспечивают джазовым исполнителям огромный успех и признание.

Двадцать четыре Прелюдии в джазовом стиле В.Сапарова являются ярким подтверждением этому. Они перекликаются с сочинениями азербайджанского композитора А. Мустафа-заде. Следовательно, тембровые, красочные художественные прелюдии композиторов написаны в разных джазовых ритмах и стилях. Следует сделать вывод, что в фортепианных сочинениях узбекских и азербайджанских эстрадно-джазовых композиторов внедряются ритмы и признаки иных жанров: босса-нова, рок, блюз, буги-вуги, регтайм, спиричуэлс, танго, самбо. Это делает жанр фортепианной миниатюры ещё более притягательным, своевременным и интересным, что можно обнаружить и в произведениях азербайджанских композиторов. В фортепианных произведениях узбекских и азербайджанских композиторов воплощены лучшие качества национальной почвенности: смелость стилевых решений и способов формообразования, богатство красок, определенность жанровой основы, национальная самобытность, органичное сочетание тембров, ясность и лаконизм высказывания, богатая мелизматика.

Валерий Сапаров обладал не только ярким творческим потенциалом, но и широким диапазоном мировоззрений, творческих запросов. А потому широк спектр его творческой деятельности и интересов. Причем талант композитора одинаково удачно проявляется при обращении в процессе творчества, как к узбекской, азербайджанской национальной тематике, так и к традициям европейской музыки. Он строго считается с особенностями каждой из них, последовательно следует их требованиям. К какой бы музыкальной культуре композитор не соприкасался, она полностью сохраняет свой национальный колорит. Благодаря этому, многогранное искусство композитора имеет большой успех за рубежом.

Валерий Сапаров проявил себя не только как композитор и исполнитель, но и замечательный педагог. Основываясь на достижениях предшественников, он основал свою «школу» джазовой игры. Педагогические взгляды и принципы Валерия Сапарова вошли в его «Фортепианную методику», сборники «Фортепиано», «Класс эстрадно-джазового фортепиано». Заметим, что с некоторой точки зрения, его труды являются более прогрессивными для воспитания исполнительских навыков музыкантов. Здесь мы находим подробные сведения о джазе, стилях, ритмах; он использует джазовые исполнительские традиции азербайджанских композиторов. Ценные советы о буквенной гармонии, а также – полезные упражнения на развитие различных технических навыков и аппликатурных приёмов.

Валерий Сапаров применял разнообразные методы обучения эстрадно- джазовой фортепианной игре: чтение с листа, буквенная гармония, цифровки. Постигал студентов в секреты джазовой импровизации. Импровизация – наиболее творческое проявление исполнительских способностей, приобретение профессиональных навыков и знаний и выявление индивидуальности начинающего музыканта. Одна из задач педагога класса импровизации – своевременно выявлять специфику и новизну, творчески индивидуально подходить к обучающему, оказывать помощь в поисках собственного исполнительского письма, направлять новаторские усилия на постоянный поиск, эксперимент и совершенствование своего мастерства.

Сегодня в современных условиях роль узбекской и азербайджанской фортепианной музыки исключительна велика. Значимо её влияние на духовный мир человека, формирование эстетических взглядов. Решение проблемы массового воспитания молодого поколения, потребность в подлинно высокой культуре, в хорошем вкусе потенциальных слушателей музыки очень важна. Роль фортепианной музыки как посредника между музыкантом-исполнителем и

слушателями, способной раскрыть драматургию произведения, здесь поистине неоценима. В том числе, и эстрадная музыка должна, прежде всего, быть высокохудожественной, опираться на родной фольклор. Она имеет развлекательный характер, потому что прямо адресована молодёжи. Взаимосвязь узбекской и азербайджанской музыки состоит в общности народного фольклора: мугама, макома, искусство бахши. Следовательно, в импровизационном типе мелодического развёртывания, в монодийности.

Таким образом, обобщая наши наблюдения о взаимосвязи узбекской и азербайджанской фортепианной музыки, необходимо сделать следующие выводы и выявить единство стилистических решений. Они заключаются в следующем:

- в цитирование узбекского и азербайджанского национального фольклора до более сложных форм, а на его основе создание оригинальных мелодий;
- в импровизационный тип изложения;
- в специфическую мелизматике;
- в имитацию узбекских, азербайджанских народных инструментов;
- каждое место в узбекской и азербайджанской фортепианной музыке значимы макомы, мугамы и их музыкально-стилистические средства: лад, ритм, принцип форма образования;
- в современной узбекской и азербайджанской фортепианной музыке наблюдается единство традиций и современных форм.
- обращение к классическим канонам европейской музыки;
- в применение крупной и мелкой фортепианной техники.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Выступление Президента республики Узбекистан Шавката Мирзиёева на торжественной церемонии, посвящённой открытию Международного фестиваля искусства бахши// Народное слово.(6.04.2019).
2. Заманова Аля Абас Кызы. Фортепианное творчество Фикрета Амирова// Автореферат канд. диссертации. (Азербайджан).1985.
3. Каджар Ч. Старая Шуша. Баку: Шарг-Гарб 2007. С. 302.
4. Касимова С. Из истории азербайджанской оперы и балета (1990-1988)- Баку: Адильоглы. 2006. С.15.
5. Ганиева Л. Музыкальное искусство Валерия Сапарова // Наука и образование. М. 2016.

Резюме

В научной статье изучаются вопросы узбекской и азербайджанской фортепианной музыки в её взаимосвязи. В частности, на примере творчества узбекских композиторов, проявление общих тенденций, связывающих Узбекистан с азербайджанской музыкальной культурой; следовательно, выявить единство стилистических решений узбекской и азербайджанской фортепианной музыки. В целом, влияние фортепианной музыки на духовный мир личности, формирование эстетических взглядов.

Ключевые слова: композиторы, музыка, фортепиано, искусство, творчество, взаимосвязи, культура, эстрадно-джазовое, инструменты, фольклор

GANIEVA Lola

B. Zakirov Institute of National Pop Music under the State Committee of Uzbekistan
PhD in Art History, Professor

INTERCONNECTION BETWEEN UZBEK AND AZERBAIJANI PIANO MUSIC

Summary

In a scientific article studies the issues of Uzbek and Azerbaijani piano music in its interrelationship. In particular, using the example of the works of composers of Uzbekistan, the manifestation of common trends linking Uzbekistan with Azerbaijani musical culture; therefore, to identify the unity of stylistic solutions of Uzbek and Azerbaijani piano music. The influence of piano music on the spiritual world of the individual, the formation of aesthetic views.

Keywords: composers, music, piano, art, creativity, interrelations, culture, pop-jazz, instruments, folklore.

ELNARƏ DADAŞOVANIN FORTEPIANO ÜÇÜN SEÇİLMİŞ ƏSƏRLƏRİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Azərbaycanın müasir fortepiano musiqisi sahəsində bir sıra maraqlı əsərləri ilə çıxış edən bəstəkarlardan biri də Əməkdar incəsənət xadimi, professor Elnarə Dadaşovadır. Müxtəlif janrlara müraciət edən E.Dadaşovanın yaradıcılığında fortepiano əsərləri geniş yer tutur. Burada fortepiano və orkestr üçün Konsert-simfoniya (1975), fortepiano üçün 24 prelüd (1969-94), variasiyalar (1971, 1986), milli məqam üzərində fuqalar (2 dəftərdən ibarət cəmi 21 fuqa 2010-2012), 2 royal üçün müxtəlif çətinlikdə olan pyeslər (1974-2012), uşaq fortepiano pyesləri (1983-84), eləcə də Konsertino (1974), 2 royal və zərb alətləri üçün "Aşıqsayağı" və iki konsert pyesi (1986-2009), xalq mahnı işləmələri ("Laçın", "Tərəkəmə", "Sarı gəlin" və s.) daxildir. O, fortepianonu bəstəkarın sözlərilə desək, "tamlıq və kamil səslənmə yaradan bir alət" kimi istifadə edərək hər zaman ona olan professional ifaçılıq münasibətini önə çəkir.

Elnarə Dadaşovanın özünəməxsus musiqi dili, obrazlar aləminin müxtəlifliyi ilə seçilən fortepiano musiqisində milliliklə müasirliyin üzvi surətdə uzlaşması olduqca təbii səslənir. Bəstəkarın fortepiano üçün istər böyük, istərsə də kiçik həcmli əsərlərində klassik və milli musiqinin sintezi orijinal həllini tapır. Bunu biz E.Dadaşovanın fortepiano üçün yazdığı "Postludio" (1981), "Laçın", "Sarı gəlin" kimi fortepiano əsərlərinin timsalında görürük.

Bu üç əsərdə Elnarə Dadaşovanın xalq musiqisinə olan özünəməxsus münasibəti aşkarlanır. Xalq mahnı yaradıcılığından bəhrələnən əsərlərin hər birində bəstəkar milli musiqinin incəliklərini, lirizmini fortepianonun imkanları vasitəsilə çox həssascasına ifadə edir.

Professor T.Seyidov Azərbaycan bəstəkarlarının XX əsrin 80-90-cı illərinə aid fortepiano əsərlərinin üslub xüsusiyyətlərini tədqiq edərək Elnarə Dadaşovanın yaradıcılığına müasir ifadə vasitələrinin xalq mahnı intonasiyaları ilə sintez edilməsini xüsusi qeyd edir (2). Məhz belə bir sintez onun adları çəkilən fortepiano pyeslərində müşahidə olunur.

Görkəmli Azərbaycan caz-pianoçusu Vaqif Mustafazadənin xatirəsinə həsr edilən "Postludio" kompozisiyasının həm orqan, həm də fortepiano üçün versiyaları mövcuddur. Biz qarşıya qoyulan problemin tədqiqi ilə bağlı, şübhəsiz, əsərin fortepiano versiyasına müraciət edirik.

Məlumdur ki, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində Postludio - müstəqil əsər kimi XX əsrin 80-90-cı illərində istifadə olunmağa başlamışdır (Cəlal Abbasovun Q.Qarayevin xatirəsinə orqan Postludiyası – 1983, Fərəc Qarayevin dörd postludiyası – 1990-1992 və s.). Bu sırada Elnarə Dadaşovanın Postludiyası özünəməxsus yer tutur.

Əsərin obraz xarakteristikasını verən professor Z.Dadaşzadə çox düzgün olaraq qeyd edir ki, "Postludio"nun birinci bölümündə müəllif Vaqifin səciyyəvi çalğı ədasını, mövzularla davranmaq yollarını sanki "bərpa" edir, onun füsunkar portretini ustalıqla yaradırsa, matəm xarakterli ikinci bölümündə Vaqif itkisindən doğan kədəri eyni qüvvə ilə ifadə etməyə müvəffəq olur. Həyat və ölüm obrazlarını təcəssüm etdirən iki təzadlı bölümün qarşılaşdırılması üzərində qurulan Postludio bir növ sənətkarın şərəfinə ucaldılan musiqi abidəsidir. Xalq musiqisi idiomları burada da özünü incəliklə büruzə verir: biz yalnız təhlil əsnasında musiqi toxumasında çox üzvi, təbii şəkildə yer alan "Gözəlim sən sən" nəğməsinin intonasiyasını ayırd edə bilirik" (1).

"Postludio" Elnarə Dadaşovanın fortepianoda istedadlı caz-muğam ifaçısı Vaqif Mustafazadənin sənətinə dərin ehtiram və həyatdan vaxtsız köçən şəxsiyyətin yoxluğuna kədər hissini ifadə edən orijinal əsərdir.

Professor Z.Dadaşzadənin düzgün müşahidəsinə görə əsər, həqiqətən, iki bölmədən ibarətdir. Birinci bölmədə (*Allergetto*) bəstəkar Vaqif Mustafazadənin ifaçılıq tərzinin "yamsılanması"na, onun xalq mənəblərinin dərinliklərinə varmaq, bu dərinlikdən ona lazım olan intonasiya özəyini tapmaq və onunla işləmək bacarığını göstərməyə çalışmışdır. İkinci bölmə – Choral-dır (*Andante, tranquillo*). Əgər birinci bölmə daha inkişaflı və improvizasiya tərzlidirsə, emosional-psixoloji cəhətdən fəal, ehti-

raslı xarakteri ilə seçilirsə, ikincisi – mülayim, zərif, işığa doğru yönələn obrazlar aləminə malikdir. Xoral bütün pyesin lirik mərkəzinə çevrilərək, sanki vaxtsız dünyadan köçən əziz insan üçün qəmli mahnı kimi səslənir.

Qeyd olunduğu kimi, Postlüdiyada bəstəkar “Gözəlim sənsən” xalq mahnısının intonasiyasından istifadə edərək onun emosional dərinliyini tədricən açmağa çalışmışdır. Belə ki, əvvəlcə əsərin birinci bölməsində sol əlin donuq akkordları fonunda bu gözəl, ifadəli musiqinin yalnız ilk frazası sağ əlin partiyasında gözlənilmədən parlaq, qabarıq şəkildə səsləndirilir.

Nümunə № 1



Şüştər məqamına əsaslanan belə bir aydın intonasiya məzmununa malik xalq mahnısının başlanğıc kiçik motivi dərhal tanınır. Belə ki, bölmənin xromatik səslərlə zəngin, xaotik məzmunlu musiqi axınına daxil edilən şurun kadans dönmələri ilə yanaşı, “Gözəlim sənsən” mahnısının göstərilən ifadəli motivi də sanki qaranlıqda işıltı, “qılgılcım” saçır. Burada əvvəlcə lya-şurun, daha sonra sol-şurun xarakter formul oxumalarının muğamda olduğu kimi, musiqi cümlələrini tamamlaması bölmənin muğam inkişaf prinsipli olduğunu bildirir və hər dəfə müxtəlif çalarlarda təqdim olunaraq xalq musiqisinin emosional dərinliyini göstərməyə xidmət edir.

Nümunə № 2 a, b, c, d



Postlüdiyanın birinci bölməsinin muğam improvizasiya tərzli quruluşunu metroritmin (4/4, 4/5, 2/4, 3/4, 6/4, 7/4), həmçinin, tempin (Allergetto, Andante) dəyişkənliyi, dinamik effektlərin zənginliyi və s. şərtləndirir. Əsərin ifaçılıq imkanları çətin olmasa da, burada unison ifa, ya da sol əlin sadə müşayiəti fonunda sağ əlin improvizasiya tərzli partiyasının üstünlüyü musiqili obrazın yaradılmasında mühüm rol oynayır. Bu mənada, bəstəkarın özünün etirafına görə, bütün musiqi ideyalarını daha

aydın və şəffaf dildə ifadə etməyə can atan”, “fakturanın təşkilinə, onun ifaçı üçün mümkün qədər rahat olmasına diqqət yetirən” və hər nota görə özünü cavabdeh sayan E.Dadaşova bu əsərində də qarşısına qoyduğu yolla gedir. (1, s.13)

Postlüdiyanın birinci bölməsində instrumental muğam ifaçılığından gələn müəyyən priyomların fortepianoda təqlidi ilə yanaşı, sırf Vaqif Mustafazadənin alətdə xalq piznizminə aid ifa üslubunu da eşitmək olar. Məsələn, əsərin Tempo I işarəsindən başlayaraq V.Mustafazadə ifasına xas olan “şirin” barmaq bəzəklərinin tətbiqi həssaslıqla istifadə edilir.

Nümunə № 3



Bu bölmədə müasir musiqi ifadə vasitələri ilə milli musiqi təfəkkürünə xas olan elementlərin uzlaşması, bütün bunlarla bərabər, caz –pianoçunun ifaçılıq priyomlarının canlandırılması müəllifin xatirəsində yaşayan, unudulmaz Vaqif Mustafazadə obrazının yaranmasına kömək edir.

Postlüdiyanın ikinci bölməsi bütövlüklə “Gözəlim sənsən” xalq mahnısının işlənilməsi üzərində qurulmuşdur. Bu hissəni bəstəkar xoral adlandırır. Onun xalq mahnısını xoralın musiqi materialı kimi istifadəsi diqqətəlayiqdir. Belə ki, əsərdə belə zərif, incə xarakterli xalq mahnısı böyük sənətkarın ölümünə kədərlənən xalqın qəm və qüssəsini ifadə edən rəmzə çevrilir.

Qeyd olunmalıdır ki, “Gözəlim sənsən” xalq mahnısı bəstəkarın yazı üslubuna xas olan polifonik yazı tərzində işlənmişdir. Mahnının melodikası sağ əldə ən yuxarı səsdə verilir və ona aşağıdan səsaltı polifonik xətlərin qoşulması musiqili obrazın zənginləşməsinə xidmət edir.

Nümunə № 4



Tədqiqatçılar polifonik yazı tərzini Elnarə Dadaşovanın yaradıcılığında neoklassik tendensiyanın göstəricisi kimi dəyərləndirirlər (1, s.9). Bu mənada “Gözəlim sənsən” xalq mahnısının polifonik işlənməsi deyilənləri təsdiq edir.

Xalq mahnısı xoralda tam şəkildə – bənd və nəqarəti ilə vəhdətdə təqdim olunur. Mahnının qəm, qüsə aşıl原因 do-şüştər məqamına əsaslanmasına baxmayaraq, əsərin işıqlı major (F –dur) tonallığı ilə bitməsi Vaqif Mustafazadə obrazının və onun ölməz sənətinin xoş xatirə kimi yadda qalmasını bildirir.

Elnarə Dadaşovanın fortepiano yaradıcılığında xalq musiqisinin işləmələrinə aid daha bir nümunə “**Laçın**” pyesidir. Adından da göründüyü kimi, əsərin musiqi materialı “Laçın” xalq mahnısına əsaslanır. Bu əsər Fransanın Ali beynəlxalq musiqi akademiyasının direktoru, istedadlı pianoçu, Azərbaycanın əməkdar artisti, professor Ədilə Əliyevanın sifarişilə yazılmışdır. Azərbaycan milli musiqisinin təbliğində böyük rol oynayan pianoçunun reperturunda bu tipli əsərlərin yer almasına xüsusi ehtiyacın yaranması məhz Elnarə Dadaşovanın “Laçın” pyesinin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur.

İşləmədə bəstəkar lirik xarakterli xalq mahnısının emosional məzmununun aramla, təmkinlə açılmasına çalışmışdır. Bunun üçün o, polifonik yazı texnikasının imkanlarından bacarıqla istifadə edir.

Bayatı-Şiraz məqamının əsaslanan mahnının melodiyası əsərdə əvvəldən sonadək sağ əlin partiyasında soprano səslərdə təqdim olunur. Bəndin birinci periodunda (8 xanə) melodiyanın dayaq pərdələrinə müxtəlif hərəkətli alt səslər qoşularaq getdikcə səslənmə sıxlaşır və növbəti periodda (8 xanə) melodiya artıq akkordlu səsbirləşmələrilə çıxış edir.

Nümunə № 5



Melodiyanın ikinci periodunda musiqili obrazın məzmunundan asılı olaraq akkordlu fakturada səslənməsinə, bir qədər həyəcanlı, emosional cəhətdən fəal xarakter qazanmasına baxmayaraq onun ifasında incəlik və zəriflik qorunub saxlanılır.

Mahnının nəqarətinin başlanğıc emosional vəziyyətə qayıdışı Tempo I vasitəsilə qeyd olunur. Mahnı kiçik koda ilə tamamlanır.

Polifonik yazı üslubu bəstəkarın “Sarı gəlin” xalq mahnısı əsasında işlədiyi fortepiano üçün Xoralında da müşahidə olunur. Bu xalq mahnısına Elnarə Dadaşova təkcə bəstəkar kimi deyil, həm də bir nəzəriyyəçi kimi münasibət bəstələyir. Çıxışlarında onun strukturunun “Nəlbəki” Azərbaycan xalq rəqsinin strukturu ilə eyni olduğunu bildirməklə xalq mahnısının sırf Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının qanunauyğunluqlarına cavab verdiyini bildirir (3). Bu bir daha bəstəkarın müraciət etdiyi hər bir xalq musiqi nümunəsinə necə professional yanaşmasını göstərir.

Pyes dördxanəli girişlə başlayır. Mahnının kvinta sırayışı ilə başlayan melodik quruluşuna uyğun olaraq girişin tematik materialı müxtəlif məsafəli sırayışlı intonasionalardan təşkil olunmuşdur. Burada biz artıq əsas mövzunun varint təkrarı zaman istifadə olunan mayə (lya) pərdəsindən yuxarı septima sırayışının kvintaya (mi) enərək ona istinad etməsini bildirən intonasiyanı da eşidirik.

Lya – mayəli şur məqamında təqdim olunan bu işləmədə də xalq melodiyasının incəliyi, ifadəliliyi sağ əlin partiyasında aparıcı rol oynayır. Bu pyesdə xalq mahnısı bəstəkarın müasir musiqi düşüncə tərzində, yeni təqdimatda verilir. Burada da xalq mahnısının işlənməsi “Laçın”da olduğu kimi səsaltı polifonik üslubda yerinə yetirilmişdir. Lakin bu pyesdə “Laçın”dan fərqli olaraq bəstəkar sağ əlin partiyasında mahnının mövzularını üst səslərin ikisəsli şəkildə, eyni vaxtda səsləndirməklə kontrapunkt yaradır.

Nümunə № 6



“Sarı gəlin” pyesinin ifasında pianoçu daha çox zəngin dinamik effektlərin istifadəsinə düzgün riayət etməlidir. Belə ki, demək olar ki, hər xanədə səslənmənin gücləndirilib və ya zəifləməsinin (*mf*, *ff* və ya *mp*, *pp*) tez-tez dəyişməsi əsərin emosional əhval-ruhiyyəsinin qeyri-sabitliyi, ekspressiyadan birdən-birə incə ifadə tərzinə keçidlə bağlıdır. Bu da ifaçıdan müəyyən artistizm, səslənməyə həssaslıqla yanaşmanı tələb edir. Burada pedalizasiyanın tətbiqinə də xüsusi diqqət verilməsinə, həmçinin, müəllifin göstərişinə uyğun olaraq sağ əldə aksentli notların vurğulanmasına əməl edilməlidir.

Beləliklə, Elnarə Dadaşovanın **seçilmiş** fortepiano pyeslərinin təhlili onu deməyə əsas verir ki, xalq mahnı **yaradıcılığı** bəstəkarın bədii axtarışlarının əsas obyektı olaraq çıxış edir. Xalq mahnısının məqam, melodik, metr-ritmik xüsusiyyətlərindən bəhrələnən bəstəkar fortepiano işləmələrində bu zəngin mənbə ni dərindən duyaraq, ondan son dərəcə məsuliyyətlə istifadə edir. E. Dadaşovanın yaradıcılığında xalq mahnı işləmələri əsası dahi Üzeyir bəy Hacıbəyli tərəfindən qoyulan və sonrakı nəsillər Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən uğurla davam etdirilən ənənənin yeni səviyyədə təzahürüdür. Belə ki, bir çox bəstəkarların işləməsində xalq mahnısı söz və musiqinin vəhdətində istifadə olunurdusa, Elnarə Dadaşova xalq mahnısını yalnız fortepiano üçün işləməklə alətin universal xüsusiyyətini önə çəkir. Bu bir daha bəstəkarın xalq mahnısına yaradıcı münasibətini nümayiş etdirir. Onun fortepiano işləmələrini xalq mahnısının ifadə vasitələrinin özünəməxsus keyfiyyətləri ilə bəstəkarın fərdi üslubu, yaradıcı dünyagörüşü, forma, harmoniya və polifoniya sahəsində biliyinin üzvi surətdə birləşməsi səciyyələndirir. Elnarə Dadaşova öz işləmələrində xalq mahnısının özünəməxsus gözəl melodiyasına, məqam quruluşuna, kadans formullarına, metr-ritminə, strukturuna heç bir xələl gətirmədən onların özəl xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamağa çalışır.

Bütövlükdə Elnarə Dadaşovanın xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri fakturanın, harmoniyanın, polifonik yazının sadəliyi ilə fərqlənir ki, bunu da xalq melodiyaalarının ifadə etdiyi hisslərin səmimiyyəti və təbiiliyi ilə əlaqələndirmək olar.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Dadaşzadə Z. Musiqi sənətimizin fəxri. Bəstəkar Elnarə Dadaşovanın yubileyi ilə bağlı düşüncələr. - 525-ci qəzet. – 2022,-25 iyun, - s. 16-17.
2. Seyidov T. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. Bakı, “Təhsil”, 2016. 336 s.
3. “Sarı gəlin” “Nəlbəki” rəqsimizlə eyni quruluşdadır (azərbaycanca) // Üç nöqtə. – 2012. – 1 avqust.

Xülasə

Müəllif məqalədə tanınmış Azərbaycan bəstəkarı Elnarə Dadaşovanın fortepiano üçün seçilmiş əsərləri – “Postludio” və xalq mahnıları: “Laçın” və “Sarı gəlin” işləmələrini nəzərdən keçirir və əsərlərin musiqi dilinin üslub xüsusiyyətlərini araşdırır. “Postludio” əsəri görkəmli caz ifaçısı V. Mustafazadəyə həsr olunmuşdur. Burada bəstəkar “Gözəlim sən sən” xalq mahnısının intonasionalından istifadə etmişdir. Xalq mahnılarının işləmələrində bəstəkar fortepiano fakturasının tembro-dinamik və zəngin səs imkanlarını geniş şəkildə təcəssüm etdirir.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, bu əsərlərin fortepiano fakturasında müəllif bədii məzmunu ifadə etmək üçün polifonik üsullara müraciət edir və polifoniyanın müxtəlif növləri müşahidə olunur.

Açar sözlər: bəstəkar, Elnarə Dadaşova, fortepiano yaradıcılığı, musiqi dilinin xüsusiyyətləri.

МЕДЖИДОВА Эльнара

Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибеяли,
старший преподаватель кафедры «Специальное фортепиано», диссертант

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ИЗБРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ЭЛЬНАРЫ ДАДАШЕВОЙ

Резюме

В статье рассматриваются избранные произведения для фортепиано Эльнары Дадашевой: «Постлюдия» и две обработки народных песен – “Laçın” и “Sarı gəlin”. Автор рассматривает особенности музыкального языка этих произведений. Сочинение «Постлюдия» посвящено памяти видного джазового исполнителя В. Мустафазаде. В нем композитор использует интонации народной песни “Gözəlim sən sən”.

В обработках для фортепиано народных песен “Laçın” и “Sarı gəlin” композитор широко воплощает тембро-динамическое и звуковое богатство фортепианной фактуры. Автор активно использует полифоническую фактуру для воплощения художественной содержательности.

В целом, важно отметить что для создания в этих произведениях художественной содержательности, композитор активно использует полифонические приемы развития и различные виды полифонизации фактуры.

Ключевые слова: композитор, Эльнара Дадашева, фортепианное творчество, особенности музыкального языка.

MEDJIDOVA Elnara

Baku Music Academy named Uzeyir Hajibeyli
Senior Lecturer, Department of "Special Piano" Doctoral Student

STYLISTIC FEATURES OF SELECTED PIANO WORKS BY ELNARA DADASHEVA

Summary

In this article, the author examines selected works for piano by the renowned Azerbaijani composer Elnara Dadaşova, specifically her pieces "Postludio" and the arrangements of folk songs "Laçın" and "Sarı gəlin." The article explores the stylistic features of the musical language of these works. "Postludio" is dedicated to the prominent jazz performer V. Mustafazadeh, where the composer incorporates intonations from the folk song "Gözəlim sənən." In the arrangements of the folk songs, the composer effectively demonstrates the rich timbral-dynamic possibilities of the piano, showcasing its full sound capabilities.

Overall, it is important to note that in these works, the composer uses polyphonic techniques in the piano texture to express the artistic content, and various forms of polyphony can be observed.

Keywords: composer, Elnara Dadaşova, piano works, features of musical language.

MƏHƏRRƏMOVA GÜLTƏKİN

*Gəncə Dövlət Universitetinin
"Musiqi fənləri" kafedrasının baş müəllimi*

AZƏRBAYCAN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFINDA MÜSLÜM MAQOMAYEVİN ROLU

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti zəngin çoxəsrlik tarixə malikdir. Milli xalq musiqi nümunələrimiz, muğam və xalq mahnılarımız, aşiq musiqimiz min illərin sınağından keçərək bu günədək gəlib çatmışdır.

Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, dirijor, istedadlı musiqi və ictimai xadim M.Maqomayevin böyük rolu milli musiqi tarixi səhifələrinə həkk olunub. Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli ilə bərabər M.Maqomayev professional musiqiyə XX əsrin əvvəllərində gəlmiş və ömrünün 30 ildən çoxunu Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafına həsr etmişdir. M.Maqomayevin adı iki operanın, mahnıların, bir çox orkestr musiqisi nümunələrinin, filmlər üçün musiqilərin ilk müəlliflərindən biri kimi Azərbaycan musiqi tarixinə daxil olmuşdur.

M.Maqomayev 1885-ci il sentyabrın 18-də Qroznı şəhərində anadan olmuşdur. Bəstəkarın atası əslən Azərbaycanın Qax rayonunun İlisu kəndindən idi. Qroznıda ikiillik şəhər məktəbini bitirdikdən sonra M.Maqomayev 1899-1904-cü illərdə Zaqafqaziya Müəllimlər Seminariyasında təhsilini davam etdirmişdir.

Bəstəkarın ilk əsərləri təhsil illərinə təsadüf edir. Bu dövrdə M.Maqomayevin Ü.Hacıbəyli ilə tanışlığı onun həyat və yaradıcılığına müsbət təsir göstərmişdir. Maqomayev seminariyanı bitirərək 1905-ci ildə Şimali Qafqazın Bekoviçi kəndində, sonra isə 1911-ci ilə kimi Lənkəran şəhər məktəbində müəllim kimi çalışmışdır. Bu dövrdə bəstəkar məktəbdə xor, dram dərnəyi, orkestr təşkil etmiş, bir çox xalq mahnılarını nota salmışdır. O, 1911-ci ildə Bakıya köçmüş, Azərbaycan Musiqili teatrının orkestrində solist, sonra isə dirijor kimi fəaliyyət göstərmişdir.

Qeyd edək ki, M.Maqomayev Azərbaycan musiqili teatrının təşəkkülü və inkişafında mütərəqqi fikirli mədəniyyət xadimləri – Üzeyir Hacıbəyli, Hüseynqulu Sarabski, Hənəfi Terequlovun apardıqları mübarizəyə qoşulmuş, Ü.Hacıbəylinin ən yaxın silahdaşı olmuşdur. Azərbaycan Musiqili teatrının yaradılması işində M.Maqomayev fəal iştirak etmiş və 1912-ci ildən teatrın dirijoru və inzibatçısı olmuşdur.

M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operası Azərbaycan opera sənətinin inkişafı tarixində əhəmiyyətli yer tutur. Ulu öndər Heydər Əliyev bu opera haqqında demişdir: *“Şah İsmayıl” operasının əhəmiyyəti təkcə sənət əsəri olmaqla bitmir. Müslüm Maqomayev bu mövzuya sadəcə olaraq bəstəkar, incəsənət xadimi kimi deyil, Azərbaycanın tarixini gözəl bilən bir insan kimi müraciət etmişdir. Axı Şah İsmayıl görkəmli sərkərdə, Azərbaycan şahı olmuşdur... Azərbaycanın qədim dövlətçiliyi Şah İsmayılın adı ilə bağlıdır. Müslüm Maqomayevin də bu mövzuya müraciət edərək belə gözəl opera yazmasının incəsənət üçün əhəmiyyəti böyükdür, həmçinin böyük tarixi, siyasi əhəmiyyəti vardır*” [4,17] .

Xalq əfsanəsinə əsaslanan bu operanı bəstəkar 1913-cü ildə yazmağa başlamış, 1916-cı ildə tamamlamışdır. 1919-cu il martın 7-də tamaşaya qoyulmuş operaya bəstəkar özü dirijorluq etmişdir. *“Operanın sujetinin əsasını Səfəvi Dövlətinin banisi Şah İsmayıl (XV-XVI) haqqında eyni adlı dastanın variantlarından biri təşkil edir... Librettonun əsasını təşkil edən xalq əfsanəsi operada müasir humanist məna çalarını qazanmışdır. Şahların zülmkarlığı, qəddarlığı, zalımlığı, xalqın ədalət uğrunda mübarizəsi, xeyrin, sədaqətin və məhəbbətin təntənəsi əsərin əsas qayəsini təşkil edir. Operada, eyni zamanda, daha iki xətt cərəyan edir: məhəbbət və qəhrəmanlıq. Bəstəkar əfsanəvi – epik sujeti canlı insan obrazlarının gərgin, münaqişəli inkişafı vasitəsilə dramatikləşdirir*” [2,115-116].

“Şah İsmayıl” operası xalq musiqisi ideyalarının, xüsusən də improvizasiyanın inkişaf etdirilmiş opera formaları çərçivəsində həll olunduğu ilk əsərlərdən biridir. Maqomayev opera üzərində bütün yaradıcılığı boyu işləmiş və hər dəfə onu yeni rənglərlə, yeni səslərlə zənginləşdirmişdir. Operada improvizasiya məqamlarının üstünlük təşkil etməsi öz yerini tədricən müasir operalara xas olan elementlərə – xorlara, ariyalara, rəqs elementlərinə verir. *“Muğam operasının janrı xassələrini klassik Avropa operasının əlamətləri ilə sintezləşdirən “Şah İsmayıl” Şərq və Qərb mədəniyyətinin bir növ dialoqu kimi səslənir. Xanəndələr opera müğənniləri ilə birgə ansambl səhnələrində iştirak edir, klassik ariyalar muğamlarla növbələşir*” [3,136].

M.Maqomayevin “Nərgiz” operası Azərbaycanda müasir mövzuda yazılmış ilk operadır. Ü.Hacıbəyli bu operaya yüksək qiymət vermişdir. O yazırdı: *“Öz mövzusunu xalq kütlələrinin üsyan hərəkətindən götürmüş “Nərgiz” inqilabi məzmununda yazılmış ilk Azərbaycan operası... olmaqla, ilk dəfə opera səhnəmizdə müasir həyatımızın qəhrəman obrazlarını yaratmışdır*” [4,8].

Bəstəkar opera üzərində 1932-1935-ci ildə işləmişdir. “Nərgiz” operası klassik musiqi və səhnə forması üzərində qurulan ilk Azərbaycan operası sayılır. Hüseyn Cavidin “Çobanlar” radio-pyesinin süjeti əsasında yazılmış operada Azərbaycan xalqın mübarizəsi, əməyə, zəhmətə münasibəti və sevgisi musiqi dili vasitəsi ilə təsvir olunur. *“Azərbaycanın musiqi mədəniyyətində, həm də onun müəllifinin yaradıcılıq irsində “Nərgiz” operasının xüsusi yeri var. Çünki bu əsər Azərbaycan mədəniyyətinin yeni mərhələsində böyük nailiyyətlər qazandığını sübut edirdi və M.Maqomayevin yaradıcılıq bioqrafiyasının zirvəsinə çevrilmişdi. Bəstəkar bu əsərində milli realist opera yaratmaq yolunda bədii axtarışları daha da əzmlə davam etdirib*” [1,217].

Klassik opera ənənələri əsasında yazılmış “Nərgiz”in musiqi dili Azərbaycan xalq musiqisi intonasiyaları ilə aşılıbmışdır. Bu opera 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti dekadasında böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır.

M.Maqomayev C.Məmmədquluzadənin “Ölülər”, C.Cabbarlının “1905-ci ildə” dram tamaşalarına, “Azərbaycan incəsənəti”, “Bizim raport” və s. sənədli filmlərə musiqi bəstələyib. O, böyük sənətkar, tarzən Q.Pirimovun çalğısından “Rast” muğamını nota yazıb və bu, Azərbaycan musiqisində muğamın nota yazılması sahəsində ilk təcrübə hesab edilir. Maqomayevin bəstəkarlıq üslubunun formalaşmasında xalq mahnılarını toplayıb işləməsinin əhəmiyyətli rolu olmuşdur. 1927-ci ildə o Ü.Hacıbəyli ilə birlikdə “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsini tərtib etmişdir.

Qeyd edək ki, Maqomayev 300-ə yaxın Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin simfonik aranjimanlarının müəllifidir. Onun şəxsi arxivində 100 mahnı və rəqs havalarından ibarət nəşrə hazırlanmış “Azərbaycan el nəğmələri” toplusu saxlanılır. Bu topluda janr və mövzu baxımından müxtəlif mahnılar vardır. Azərbaycan xalq yaradıcılığının tədqiqi üçün çox dəyərli mənbə olan topluda mahnıların yaranma, ifa, nota salınma tarixləri barədə qiymətli materiallar da yer almışdır.

M.Maqomayev Azərbaycanda kütləvi mahnı janrının ilk müəlliflərindəndir. Bunlardan “Mazut ordusu”, “Neft”, “Bizim kənd”, “Bahar”, “Aprel”, “May”, “Yaz”, “Zərbəçinin nəğməsi”, “Kəklik”, “Saz” və s. mahnıların adını qeyd edə bilərik.

Bəstəkar yeni müasir məzmunu, realist üslubu və zənginliyi ilə seçilən 15-ə qədər simfonik əsər yazmışdır. Bu əsərlər janra bir neçə qrupa bölünür. Qruplardan biri Azərbaycan xalq rəqsləri ilə bağlı, ikincisi marş xarakterli simfonik əsərlər, üçüncü qrupa Azərbaycan xalq mahnılarına yaxın, dördüncü qrupa janr köklərinə görə muğama yaxınlaşan əsərlər daxildir. Bəstəkarın orkestr əsərləri-rapsodiya, rəqs, marş, fantaziyalar - "Turacı", "Əsgərani", "Ləzginka" rəqsləri, "Ceyran", "Azərbaycan çöllərində", "Azad olunmuş Azərbaycan qızının rəqsi", "Dərviş", "Pişdarəmədi-çahargah" fantaziyaları, "Azərbaycan radiosu marşı", "Şəlalə" simfonik pyesi, "Şüştər" rəngi, "Şur" təsnifi və s. əsərləri Azərbaycan proqramlı musiqisinin ilk nümunələrindəndir.

M.Maqomayev bəstəkar kimi fəaliyyətlə yanaşı ictimai işlər də həyata keçirmişdir. XX əsrin 20-30-cu illərində Azərbaycan Xalq Maarif Komissarlığı İncəsənət şöbəsinin və Azərbaycan Radio Verilişləri idarəsində musiqi şöbəsinin müdiri, Azərbaycan Opera və Balet Teatrının direktoru, bədii rəhbəri və baş dirijoru vəzifələrində çalışmışdır. Bəstəkar 1929-cu ilin oktyabrında Bakı radiosunun musiqi rəhbəri təyin olunur. O zaman Azərbaycan radiosunun verilişləri M.Maqomayevin bəstələdiyi məşhur "Radio Marşı" ilə açılırdı. M.Maqomayev respublikamızda radionun fəaliyyətə başladığı ilk illərdə musiqi kollektivlərinin təşkilinə və istedadlı ifaçıların buraya cəlb olunmalarına gərgin əmək sərf etmişdir. M.Maqomayevin təşəbbüsü ilə 1929-cu ildən radioda böyük və kiçik heyətli simfonik orkestr təşkil olunmuş və orkestrin heyətinə istedadlı musiqiçilər cəlb olunmuşlar. 1932-ci ildə M.Maqomayev Ü.Hacıbəyli ilə birlikdə Radio komitəsində ilk notlu Şərq alətləri orkestrinin yaradılmasına nail oldu. Bu orkestrin yaradılması radionun musiqi proqramlarının inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Bir neçə il sonra həmin orkestr vasitəsi ilə Niyazi, F.Əmirov, S.Rüstəmov, Ə.Abbasov, A.Rzayev, C.Cahangirov, S.Ələsgərov, N.Əzimov kimi bəstəkarlar radiodan böyük yaradıcı həyata qədəm qoydular.

M.Maqomayev xalq kütlələrinin musiqi təhsili məsələlərinə böyük diqqət vermişdir. Ü.Hacıbəyli ilə birlikdə incəsənətdə realist ənənələrin, Avropa klassik musiqi janrları və formalarından istifadə edilməsinə səy göstərmişdir. M.Maqomayev milli mədəniyyətimizi klassik əsərləri ilə zənginləşdirmiş, ictimai-pedaqoji fəaliyyəti ilə Azərbaycan incəsənətinin inkişafında böyük rol oynamışdır. Ü.Hacıbəyli M.Maqomayev haqqında demişdir: *"Bəşər tarixində elə şəxsiyyətlər var ki, onlar tək özləri üçün yox, bütün xalqın, bəlkə də bütün bəşəriyyətin xoşbəxtliyi naminə həyata gəlirlər.*

Belə insanlar xalqa nəinki sağlığında, hətta ölümündən sonra da xeyir gətirirlər. M.Maqomayev əsl realist xalq bəstəkarı idi. Azərbaycan musiqi incəsənəti yolunda duran bütün sədləri amansızcasına vurub dağıdan cəsarətli novator idi"[4,17].

Bəstəkarın yaradıcılığı xalqımız və dövlətimiz tərəfindən yüksək dəyərləndirilmiş, 1936-cı ildə "Azərbaycan SSR Əməkdar İncəsənət xadimi" adına layiq görülmüşdür.

1937-ci ildə M.Maqomayevin adını əbədiləşdirmək üçün Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına M.Maqomayevin adı verilmişdir. 1976-cı ildə "Azərbaycanfilm" kinostudiyasında "Bəstəkar Müslüm Maqomayev" adlı qısametrajlı sənədli film istehsal olunmuşdur.

1987-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının qarşısında bəstəkarın büstü qoyulmuşdur. Büst heykəltəraş Ömər Eldarov və memar Arif Salehov tərəfindən hazırlanmışdır. Bakı şəhəri İçərişəhər məhəlləsindəki küçələrin birinə bəstəkarın adı verilmişdir.

Beləliklə, M.Maqomayevin bir bəstəkar və ictimai xadim kimi fəaliyyəti Azərbaycan professional musiqisinin inkişafında mühüm mərhələ olmuş, Azərbaycan mədəniyyəti, musiqisi və milli teatr sahəsindəki inkişafına böyük təkan vermişdir. Bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolunun bir nümunə olaraq geniş təbliği biz musiqi müəllimlərinin qarşısında duran vacib vəzifələrdəndir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan musiqi tarixi. Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Səfərova. Z. "Elm", Bakı, 2017, 584 s.
2. Qasımov S, İmanova Ü., Abdullayeva Z. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. "Elm və təhsil", 2021, 488s.
3. Hüseynova A. "Musiqi Dünyası", 1-2/27, 2006, 308 s.
4. Müslüm Maqomayev: Biblioqrafiya /Tərtib edən L.Şirinova. M.F.Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxana, Bakı, 2011,168 s.

SAYTOQRAFIYA

5. Məktəblinin Elektron Musiqi Kitabxana. URL: <http://mk.musiqi-dunya.az>
6. Azərbaycan Milli Kitabxanası URL:<https://www.millikitabxana.az/>

Xülasə

Azərbaycan klassik musiqisinin yaradıcılarından biri, dirijor, pedaqoq, folklorşünas, ictimai xadim Müslim Maqomayevin çoxşaxəli yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm yer tutur. Bəstəkarın musiqi tariximizdə müstəsna yeri, opera, simfonik musiqi, kütləvi mahnı janrının yaranması və inkişafı sahəsində misilsiz rolu vardır. Bəstəkarın operaları, simfonik əsərləri, mahnıları, kino və dram tamaşaları üçün musiqisi milli bədii irsimizin parlaq səhifələrindəndir.

M.Maqomayevin Azərbaycan musiqi folklorunun toplanması və nota salınmasında əvəzsiz xidmətləri olmuşdur.

Bəstəkarın “Şah İsmayıl” və “Nərgiz” operaları Azərbaycan opera sənətinin inkişaf tarixində mühüm yer tutur.

M.Maqomayev ömrünün 30 ildən çoxunu Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafına həsr etmiş, gərgin musiqi-ictimai fəaliyyət apararaq xalqın maariflənməsi naminə var gücü ilə çalışmışdır.

Bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolunun bir nümunə olaraq geniş təbliği biz musiqi müəllimlərinin qarşısında duran vacib vəzifələrdəndir.

Açar sözlər: bəstəkar, xalq, musiqi, mədəniyyət, opera

МАГЕРРАМОВА Гюльтекин

Гянджинский Государственный Университет
старший преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины»

РОЛЬ МУСЛИМА МАГОМАЕВА В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме

Многогранное творчество одного из основоположников азербайджанской классической музыки, дирижёра, педагога, фольклориста, общественного деятеля Муслима Магомаева занимает важное место в развитии азербайджанской музыкальной культуры. Композитору принадлежит особое место в музыкальной культуре Азербайджана, в развитии оперного жанра, симфонической музыки, массовой песни. Его оперы, симфонические произведения, песни, музыка к драматическим спектаклям и кино - яркая страница нашего национального художественного наследия. М.Магомаев сыграл важную роль в усвоении европейских музыкальных жанров в азербайджанской музыке, оказал неоценимые заслуги в сборе и нотной записи азербайджанского музыкального фольклора.

Оперы “Шех Исмаил” и “Наргиз”, являющиеся вершиной творчества композитора, занимают важное место в истории развития азербайджанской музыки.

М.Магомаев более 30 лет своей жизни посвятил развитию Азербайджанского музыкального искусства. М.Магомаев изо всех сил работал на благо просвещения народа, ведя интенсивную музыкальную и общественную деятельность.

Широкая пропаганда жизненного и творческого пути композитора является одной из важных задач, стоящих перед нами как преподавателями музыки.

Ключевые слова: композитор, музыка, культура, опера, народная песня

MAGERRAMOVA Gultakin

Ganja State University
Senior Lecturer at the Department of Music Disciplines

THE ROLE OF MUSLIM MAGOMAYEV IN THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJANI MUSICAL CULTURE

Summary

Multifaceted creativity of one of the founders of Azerbaijani classical music, conductor, teacher, folklorist, public figure Muslim Maqomayev occupies an important place in the development of Azerbaijani musical culture. M.Maqomayev played an important role in the assimilation of European musical genres in Azerbaijani music, rendered invaluable services in the collection and notation of Azerbaijani musical folklore.

The operas “Shah Ismail” and “Nargiz”, which is the highest peak of the composer's creativity, occupies an important place in the history of the development of Azerbaijani music.

M. Maqomayev, one of the founders of the composer's school in Azerbaijan, devoted more than 30 years of his life to the development of Azerbaijani musical art. M. Maqomayev worked with all his might for the benefit of the people's education, conducting intensive musical and social activities.

Key words: composer, music, culture, opera, folk song

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ÇOXŞAXƏLİ FƏALİYYƏTİNİN SƏCİYYƏVİ CƏHƏTLƏRİ

Sənətkarın yaradıcı siması, şəxsiyyət kimi formalaşması onun mənəvi keyfiyyətlərinin inkişafı ilə birbaşa əlaqəlidir. Və öz yaradıcılığında milli ənənələri təcəssüm etdirməklə həmin sənətkarın böyüklüyünü, dahiliyini meydana çıxarır. Bu mənada, Üzeyir bəy Hacıbəyli xalqına, milli-mənəvi dəyərlərinə bağlılığını yaradıcı fəaliyyəti ilə ən yüksək səviyyədə nümayiş etdirərək mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz xidmətlər göstərmiş dahi şəxsiyyətdir. Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı F.Əmirovun bu barədə yazdıqları təsadüfi deyildir: *“Məşhur bir əfsanədə Anteyin qeyri-adi qüdrətini onun ayaqlarının torpağa dayamasında, torpaqla bağlılığında görürlər. Üzeyir Hacıbəyli özü də bu müqayisəni sevirdi və bəstəkar gücünü, qüvvətini onun xalq həyatına, xalq sənətinə bağlılığında görürdü”*. [2, 85] Həqiqətən də xalqına, millətinə bağlılıq Ü.Hacıbəyli sənətinin qüdrətini, musiqisinin əzəmətini müəyyən edir.

Uşaq yaşlarından rəssamlıq qabiliyyəti olan, şeirlər yazan Ü.Hacıbəyli özünə peşə olaraq tamamilə başqa bir sənəti seçə bilirdi. Lakin o, məhz musiqinin ecazkar ruhu ilə bağlılığını hiss edərək bəstəkarlıq sənətini seçdi. Olduqca çətin, mürəkkəb peşədə bəstəkarlıq simasının formalaşmasına birbaşa təsir edən bir neçə mühüm amil vardı: bunlardan biri Şuşa mühiti, digəri Qori müəllimlər seminarıydı, aldığı təhsil idi. Əsas məsələlərdən biri də Ü.Hacıbəylinin taleyində Azərbaycan klassik musiqisinin banisi olmaq kimi tarixi missiyanın müəyyən olunması idi ki, bu da məlum olduğu kimi, *“Leyli və Məcnun”* operasının yaradılması və milli mədəniyyətimizdə professional musiqinin təməli qoyulması ilə nəticələndi.

Məlum olduğu kimi, 1908-ci ildə tamaşaya qoyulan *“Leyli və Məcnun”* yalnız Azərbaycan və müsəlman Şərqiində ilk opera olduğu üçün əhəmiyyətli deyil, həm də klassik Avropa musiqisinin janr və forma xüsusiyyətlərinin mənimsənilməsi, onların ilk milli nümunələrinin yaranması sahəsində yaradıcılıq laboratoriyası idi. İlk olaraq, əsərin Avropa musiqisində İntibah dövründən başlayaraq əhəmiyyəti ilə daha populyar olan opera janrında yazılması, partiturası olmayan, hadisələrin və vokal nömrələrin ardıcılığı direksionla göstərilən bir əsərdə K.Monteverdinin operalarında təsdiqini tapmış uverturanın mövcudluğu, milli musiqimizdə səslənən ilk çoxsəsli xor nömrəsi, V pərdənin girişi və orkestr epizodlarının polifonik işlənməsi, bəstəkar tərəfindən operaya sonradan daxil edilmiş *“Məcnunun atasının ariyası”* qeyd olunan fikirlərə əyani sübutdur. Bütün bunlar bəstəkarın bir janr daxilində müxtəlif imkanları nəzərdən keçirərək fərqli janr və forma xüsusiyyətlərilə yaradıcılıq axtarışlarını nümayiş etdirir.

Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının yenilikçi xüsusiyyətləri və onun musiqisinin xəlqiliyi görkəmli müəffəkkir M.F.Axundzadənin yaradıcılığındakı cəhətlərlə əlaqələndirilir. Bu keyfiyyətləri R.Nağıyev özünəməxsus şəkildə ifadə edir: *“M.İbrahimov onun novatorluğunu XIX əsrdə Mirzə Fətəli Axundovun novatorluğu ilə, bir sıra başqa tədqiqatçılar isə Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığındakı ayrı-ayrı cəhətləri – vətənpərvərlik, xəlqilik, realizm xüsusiyyətlərini yenə də M.F.Axundov yaradıcılığındakı eyni xüsusiyyətlərlə müqayisə edirlər”*. [5, 35]

Ü.Hacıbəyli musiqi folklorunu çox sevirdi və operalarının librettosunu bu nümunələrin əsasında yazırdı. Ü.Hacıbəylinin operalarında folklor nümunələrindən faydalanmağını görkəmli alman bəstəkarı Rixard Vaqnerin opera dramaturgiyası ilə müqayisə etmək olar. Operalarında leytmotiv prinsipini tətbiq edərək, onları simfonikləşdirən R.Vaqner musiqili-səhnə dramlarının cəngavərlik dastanları, mif və əfsanələrə əsaslanmasının vacibliyini irəli sürürdü. Bu istiqamətdən yanaşıldıqda Ü.Hacıbəylinin Avropa bəstəkarlarının yaradıcılıq ənənələri ilə yaxından tanışlığı bir daha öz təsdiqini tapır. Librettoları özünə aid olan operettalarında isə bəstəkar tamamilə fərqli istiqamətdən yanaşaraq, müasiri olduğu dövrün gerçəkliklərini əks etdirir, insanları, cəhaləti vətəndaşlıq mövqeyindən canlandırır. Bu isə Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığını digər görkəmli bəstəkar Cüzeppe Verdinin yaradıcılığı ilə müqayisə etmək imkanı yaradır. Beləki, C.Verdi Aleksandr Dümanın əsərinin motivləri əsasında yazdığı *“Travia-*

ta" operasında, ənənəvi olaraq cəngavərlərin qəhrəmanlıqlarını, əsatirləri deyil, müasir dövrün reallıqlarını təcəssüm etdirmişdir. Ü.Hacıbəyli də məsələyə, məhz bu cür yanaşır.

1920-ci illərdən xalq musiqisinin elmi əsaslarını tədqiq edən Ü.Hacıbəyli bu musiqinin zəngin çalarlarını "Koroğlu" operasında nümayiş etdirmişdir. Xalq musiqisindən əsas mənbə kimi faydalanmaq bəstəkarın opera əsərlərinin xəlqiliyini bir daha təsdiq edir. O yazır: "Sərbəst qurulmasına və musiqi fakturasının mürəkkəb olmasına baxmayaraq, *"Koroğlu" operası Azərbaycan dinləyicilərinə Azərbaycan xalq mahnı və melodiylarını eyni ilə təkrar edən bəzi əsərlərdən daha yaxşı çatır, çünki "Koroğlu" operası xalqın doğma musiqi dilində yazılmışdır*". [3, 13]

"Koroğlu" operasında nömrələrin xalq musiqisinə əsaslanması ilə yanaşı, həmçinin XVI-XVII əsr Azərbaycan məişətinin, xalq danışığı dilinin özünəməxsusluğu təcəssüm olunur. Bu barədə M.S.Ordubadı yazırdı: "Üzeyir çox doğru olaraq təkrar edirdi ki: "Koroğlu" operasının səhnəsində görəcəyimiz şəxsiyyətlər libas və qıyafə cəhətcə bu günün adamlarından fərqli olduqları kimi, dil və şivə etibarilə də fərqli olmalıdır". [6, 307] M.S.Ordubadının bu sözləri Ü.Hacıbəyli sənətkarlığının yalnız bəstəkarlıqla deyil, onun publisist, ictimai xadim kimi fəaliyyəti ilə də sıx bağlı olduğunu diqqətə çatdırır. Ü.Hacıbəyli opera üzərində çalışarkən solo, ansambl nömrələrində bir çox sözləri şüurlu şəkildə dəyişərək, onları XVII əsr Azərbaycan leksikonuna uyğunlaşdırmışdır. Buna bəstəkarın "müharibə" sözünün "cəng", "qoşun" sözünün "ləşgər" ilə əvəz etməsini nümunə göstərmək olar.

Üzeyir bəy musiqinin bütün janrlarının və müxtəlif ifaçılıq üslublarının milli zəmində təşəkkülü problemini özünəməxsus şəkildə həll etməyə çalışırdı. Bunun nəticəsi idi ki, bəstəkar bütün təhlükələrə baxmayaraq özünün "Ər və arvad" operettasının tamaşası zamanı Ş.Məmmədovanı səhnəyə çıxarır, "Koroğlu" operasında baş qəhrəmanın partiyasını dahi Bülbülün səs tembrini nəzərə alaraq yazır. Digər tərəfdən, "Vəzifəyi-musiqiyyəmizə aid məsələlər" məqaləsində milli musiqinin inkişaf perspektivliyini təhlil edir, "Azərbaycan musiqi təhsili" məqaləsində musiqi sənətində peşəkarlığın təbliği, təşkili problemlərinə toxunur, eyni zamanda gəncləri təhsilə təşviq edir; Q.Qarayev, Niyazi, T.Quliyev və başqa istedadlı gəncləri təhsil almaq üçün Moskvaya göndərir. Bütün bunlar Ü.Hacıbəyli sənətkarlığının böyüklüyü və bir şəxsiyyət kimi onun fədakarlığını nümayiş etdirən səciyyəvi cəhətlərdir.

Məlumdur ki, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində peşəkar ifaçılıq sənətinin inkişafı 1895-ci ildə Bakıda A.Yermolayevanın təsis etdiyi musiqi məktəbinin fəaliyyəti ilə sıx bağlıdır. Lakin bu məktəbdə azərbaycanlı ailələrin uşaqlarının təhsil almaması Üzeyir bəyi daim düşündürən mühüm problemlərdən biri olmuşdur. Sonralar onun təşəbbüsü ilə həmin məktəbin bazası əsasında A.Zeynallı adına Musiqi məktəbinin yaradılması (1916), Respublika Xalq Maarif Komissarlığında etdiyi çıxışın (1921) Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılması üçün proqram kimi təsdiq edilməsi, Azərbaycan Türk Musiqi məktəbinin təsis edilməsi (1922), bu məktəbin texnikuma çevrilərək (1925) Konservatoriya ilə birləşdirilməsi (1926) peşəkar ifaçı, bəstəkar kadrların meydana gəlməsində böyük əhəmiyyət daşıyır. Bütün bunlar qısa bir zamanda təhsil alanlar arasında tarazlığı nizamlayaraq, daha çox azərbaycanlı gəncin peşəkar və ixtisaslı musiqiçi kadr kimi hazırlanmasında mühüm göstəricidir. Təsədüfi deyildir ki, 1923-1924-cü illərdə Türk Musiqi məktəbində təhsil alan tələbələrə 229 kişi, 190 qadın olmaqla 419 nəfərini azərbaycanlılar təşkil edirdi.

Ü.Hacıbəyli yalnız mərkəz Bakıda deyil, respublikanın bütün bölgələrində də musiqi mədəniyyətinin peşəkar inkişafı istiqamətində mühüm işlər görmüşdür. Hələ 1912-ci ildə onun təşəbbüsü ilə qardaşı Z.Hacıbəylinin Naxçıvanda fəaliyyət göstərməsi, burada klassik əsərlərin, o cümlədən "O olmasın, bu olsun", "Arşın mal alan" operettalarının səhnələşdirilməsi buna parlaq nümunədir. Paralel olaraq Naxçıvanda klassik ifaçılıq sənətinin formalaşması, 1937-ci ildə Naxçıvan zəhmətkeşləri tərəfindən SSRİ Ali Sovetinə deputatlığa namizədliyinin verilməsi ilə əlaqədar onun Naxçıvana gəlişi, hətta yeni fəaliyyətə başlayan musiqi məktəbinə fortepiano hədiyyə etməsi faktı sadalananları sübut edir.

Həyatının bütün dövrlərində ictimai fəaliyyətlə bəstəkarlığı bir vəhdətdə davam etdirən Ü.Hacıbəyli yaradıcılıq axtarışlarına bir an belə fasilə verməmiş, Avropa klassik musiqisinin müxtəlif janrlarında milli sənət nümunələri yaratmaq əzmi ilə çalışmış və özünün formalaşdırdığı milli bəstəkarlıq məktəbinin hər bir nümayəndəsinə yaradıcılıq yollarını həmin istiqamətdə müəyyənləşdirməyi təlqin etmişdir.

Ü.Hacıbəyli "Sənsiz" (1941) və "Sevgili canan" (1943) qəzəl-romansları ilə milli musiqidə orijinal janr xüsusiyyətləri formalaşdırmışdır. "Sənsiz" əruz vəzninin "Rəməl", "Sevgili canan" isə "Həcəz" bəhrinə əsaslanır. Bəstəkar "Sənsiz"-i Segah, "Sevgili canan"-ı isə Şüştər məqamları üzərində bəs-

tələmiş və növbəti dəfə milli muğamları orijinal janr çərçivəsində dəyərləndirmişdir. Ü.Hacıbəyli sənətkarlığının diqqət cəlb edən məqamlarından ən əhəmiyyətli bu əsərlərin dahi Azərbaycan şairi N.Gəncəvinin anadan olmasının 800 illik yubileyi ilə əlaqədar yazılması və qəzəl-romansların həmin illərdə Nizaminin milli kimliyinə qarşı olan hücumlara cavab xarakteri daşmasıdır. Bu, ümumilikdə Ü.Hacıbəyli şəxsiyyətinin vətəndaşlıq mövqeyi idi. Bəstəkar XX əsrin 30-cu illərində milli tar alətinə qarşı represiya siyasətinə də öz münasibətini tarı rekonstruksiya edərək (pərdələr arasındakı fərqi yarım tona çatdırmaqla) bu alətdə istənilən əsərin ifaçılıq imkanlarını təkmilləşdirməklə bildirmişdir. “Koroğlu” operasında simfonik orkestrin tərkibinə milli alətlərin (tar, kamança, zurna, balaban) daxil edilməsi də Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərinin təbliği, təşviqi, qorunmasını təmin edərək alətlərdə ifaçılıq üslublarının yenilənməsinə vəsilə oldu.

1907-ci ildən bəstəkar kimi başladığı yaradıcılıq yolunda əldə etdiyi təcrübələri, xalq musiqisi haqqında biliklərini Ü.Hacıbəyli, nəhayət, 20 illik zəhmətinin nəticəsi olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi-tədqiqat işində ümumiləşdirir. Milli musiqinin lad-məqam əsasının nəzəri prinsiplərini formalaşdıran bəstəkar bu əsəri yazarkən əlində heç bir vəsaitin olmadığını, yalnız şəxsi təcrübələrinə arxalandığını dəfələrlə vurğulayır və mahiyyət etibarilə bu da Ü.Hacıbəylinin tədqiqatçı-alim simasını üzə çıxarır. Bəstəkar xalq musiqisinin bütün janr və forma xüsusiyyətlərini dərinlən mənimsəməklə, müşahidələrə əsaslanmaqla milli musiqinin lad-məqam əsasını elmi-nəzəri cəhətdən təhlil etməyə müyəssər olur və əldə etdiyi nailiyyətləri gələcək əsərlərində təcəssüm etdirir. Və bütün bunların nəticəsi kimi “Koroğlu” operasını təqdim edir. Lakin bu təcrübələrin, əldə edilən biliklərin ümumiləşdirilməsi öz mükəmməlliyi ilə yalnız bu operada əks olunmur, həmçinin bəstəkar yeni janrlarda yaradıcılıq imkanlarını sınamaq cəsarəti verir.

Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında yeni istiqamət kimi formalaşan irihəcmli vokal-instrumental əsərlərində zəngin milli elementlərə malik dramaturgiya yaradır. Maraqlıdır ki, Ü.Hacıbəyli, xüsusilə kantata janrında yazdığı ıthaf xarakterli əsərlərində görkəmli şəxsiyyətlərin portretini musiqi ifadə vasitələri ilə canlandırır. Firdovsinin 1000 illiyinə “Kantata” (1934), M.F.Axundovun 125 illiyinə “Ölməz sənətkar” (1938), Nizaminin 800 illiyinə “Nizami” kantataları (1941) bu qəbildən olan əsərlərdir. Bunlarla yanaşı, bəstəkar altı hissədən ibarət “Vətən və cəbhə” (1942), Samur-Dəvəçi kanalının tikintisinə, həmçinin həmin dövrdə SSRİ-nin rəhbəri olan İ.Stalinin yubileyinə həsr etdiyi üçhissəli kantatalarını (1945) yazır. Ü.Hacıbəylinin həmin janrdə son əsəri “Zəfər himni”dir. Sadalanan əsərlərdə bəstəkarın yaradıcılıq üslubunda opera, vokal, instrumental, orkestr musiqisi sahəsində əldə etdiyi nailiyyətlər üzvi şəkildə qovuşur.

Ü.Hacıbəylinin fəaliyyətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri onun bədii təsvir və ifadə vasitələri ilə zəngin olan publisistikasında da öz əksini tapır. O, müxtəlif jurnal və qəzetlərdə dövrünün nəbzini tutan, aktualığı ilə seçilən, maraqlı məqalələrlə çıxış edir. Milli musiqinin, teatr sənətinin inkişaf problemlərini araşdıran Üzeyir bəy, həmçinin müasir musiqişünaslıqda əhəmiyyəti ilə diqqət cəlb edən məqalələr də nəşr etdirir.

Dahi sənətkarın yaradıcılıq irsi çox sayda elmi-tədqiqat işinin mövzusu olmuşdur. Bəstəkar Ə.Abbasov Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının forma və janr xüsusiyyətlərini təhlil edərək bu sahədə həmin mövzuya müraciət edən ilk alim adı qazanmışdır. V.S.Vinoqradov, S.İ.Korev görkəmli bəstəkarın həyat və yaradıcılığını, əsərlərini tədqiqat obyektı olaraq dəyərləndirmişlər. Bəstəkarın çoxcəhətli fəaliyyəti musiqişünaslarla yanaşı, yazıçı və şairlərin, tarixçi və filosofların, həmçinin digər elm sahələrində çalışan alimlərin diqqətini hər zaman cəlb etmişdir. Belə ki, musiqişünas, tarixçi-alim Qubad Qasimov Ü.Hacıbəylinin ədəbi və elmi irsinin toplanması sahəsində əhəmiyyətli işlər görmüş, “Üzeyir Hacıbəyov” monoqrafiyasını (1945), “Ü.Hacıbəyov Bibliografiya”sını (1947) nəşr etdirmişdir. Bunlarla yanaşı, M.S.Ordubadi, S.Vurğun bəstəkarın fəaliyyəti haqqında həmin dövrün mətbuat orqanlarında məqalələrlə çıxış etmiş, görkəmli yazıçı M.İbrahimov Ü.Hacıbəylinin seçilmiş əsərlərinin I cildinə (1964), məqalə, satirik hekayə, səhnəciklər, miniatürlər, musiqili komediyaların daxil edildiyi məcmuə (1985) haqqında və yazdığı digər məqalələrində bəstəkarın yaradıcılıq fəaliyyətini hərtərəfli işıqlandırmışdır. Firudin Qasım oğlu Köçərlinin “Üzeyir Hacıbəyovun ictimai-siyasi görüşləri” adlı monoqrafiyası (1965), Cahid Quliyevin “Böyük humanist”, Rəhim Nağıyevin “Üzeyir Hacıbəyovun estetik görüşləri” monoqrafiyaları dahi bəstəkarın çoxşaxəli fəaliyyətinin səciyyəvi cəhətlərini izah edən, onun sənətkarlığının mahiyyətinin dərinliklərinə nüfuz edən əsərlərdəndir.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin çoxşaxəli fəaliyyətinin səciyyəvi cəhətlərini özündə ehtiva edən yaradıcılıq irsi əhəmiyyəti ilə milli musiqi mədəniyyətimizin inkişaf istiqamətini, perspektivliyini müəyyən edərək, ixtisasından asılı olmayaraq bütün musiqiçilər üçün aktuallığı ilə hər zaman diqqət cəlb edən dərin məzmunlu zəngin mənbə olacaqdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan musiqi tarixi. II cild. Elm, Bakı, 2017, 584s.
2. Əmirov F. Musiqi səhifələri. Işıq, Bakı, 1978, 143s.
3. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Apostrof Çap Evi, Bakı, 2010, 176s.
4. Hacıbəyli Ü. "Leyli və Məcnun"dan "Koroğlu"ya qədər. Seçilmiş əsərləri. Yazıçı, Bakı, 1985, 653s.
5. Nağıyev R. Ü.Hacıbəyovun estetik görüşləri. Azərnəşr, Bakı, 1985, 200s.
6. Ordubadi M.S. Seçilmiş əsərləri. VIII cild. Dövlət nəşriyyatı, Bakı, 1967, 404s.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə dahi Üzeyir bəy Hacıbəylinin fəaliyyətinin fərqli istiqamətləri və səciyyəvi cəhətləri müxtəlif aspektlərdən nəzərdən keçirilir. Sənətkarın bəstəkar, musiqişünas-alim, publisist, ictimai xadim kimi, həmçinin digər sahələrdə göstərdiyi əvəzolunmaz xidmətləri işıqlandırılır. İlk növbədə, Ü.Hacıbəyli Azərbaycanda professional musiqinin banisi kimi xarakterizə olunur. Bəstəkarın operaları, qəzəl-romansları, irihəcmli vokal-instrumental əsərləri nəzərdən keçirilərək onların novator xüsusiyyətləri, həmçinin səciyyəvi keyfiyyətləri ümumiləşdirilir. Daha sonra Ü.Hacıbəyli Azərbaycanda musiqi məktəblərinin yaranmasının təşəbbüskarı, təşkilatçılıq bacarığına malik olan, xalqını, millətini sevən bir insan kimi səciyyələndirilir.

Məqalədə, həmçinin qeyd olunur ki, müxtəlif qəzet və jurnallarda, fərqli ləqəblərlə müasiri olduğu dövrün problemləri ilə bağlı, aktual mövzulu məqalələrlə çıxış edən Üzeyir Hacıbəylinin sənətkarlığının səciyyəvi keyfiyyətləri onun publisistik fəaliyyətində də öz əksini tapır.

Azərbaycan milli musiqisinin lad-məqam əsasının nəzəri prinsiplərini formalaşdıran Ü.Hacıbəyli bəstəkarlıq sahəsində əldə etdiyi təcrübə və bilikləri "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" fundamental elmi-tədqiqat işində ümumiləşdirir. Bu cəhət isə Üzeyir bəyin əsl musiqişünas-alim olduğunu bir daha sübut edir.

Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında Ü.Hacıbəylinin hərtərəfli fəaliyyəti öz əhəmiyyəti ilə hər zaman musiqiçilərə və mədəniyyətimizin müxtəlif sahələrində çalışan peşə sahiblərinə örnəkdir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti, səciyyəvi xüsusiyyətlər, milli musiqi, opera, bəstəkar, yaradıcılıq.

МАГЕРРАМОВА Инара

Заведующая кафедрой Нахичеванского Государственного Университета,
доктор наук по искусствоведению, доцент

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ МНОГОСТОРОННЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В представленной статье рассматриваются различные направления деятельности великого Узеирбека Гаджибейли. Отмечаются его неопределимые заслуги как композитора, ученого-музыковеда, публициста, общественного деятеля и т.д..

Прежде всего, Узеир Гаджибейли характеризуется как основоположник профессиональной музыки в Азербайджане. Рассматриваются оперы, газели-романсы, вокально-инструментальные произведения композитора, обобщаются их новаторские и специфические черты. Далее Узеир Гаджибейли представляется как инициатор создания музыкальных школ в Азербайджане, человек с большими организаторскими способностями и любящий свой народ.

Характерные черты творчества Узеира Гаджибейли, публиковавшегося в различных газетах и журналах под разными псевдонимами, со статьями на актуальные темы, связанными с проблемами своего времени, нашли отражение и в его публицистической деятельности.

Узеир Гаджибейли, сформировавший теоретические принципы ладо-мугамной основы азербайджанской национальной музыки, обобщает накопленный им опыт и знания в области композиции в фундаментальном научно-исследовательском труде «Основы азербайджанской народной музыки». Это доказательство того, что Узеир бек является также настоящим ученым-музыковедом.

Деятельность У.Гаджибейли в развитии азербайджанской национальной музыкальной культуры является примером для всех музыкантов и специалистов, работающих в различных сферах нашей культуры.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, азербайджанская музыкальная культура, характерные черты, национальная музыка, опера, композитор, творчество.

DISTINCTIVE FEATURES OF UZEYİR HACIBAYLI'S MULTIFACETED ACTIVITIES

Summary

In the presented article, various directions of activity of the great Uzeyirbey Hajibeyli are considered. His invaluable merits as a composer, musicologist, publicist, public figure, etc. are noted.

First of all, U.Hajibeyli is characterized as the founder of professional music in Azerbaijan. The article examines the composer's operas, ghazal-romances, and vocal and instrumental works, summarizing their innovative and specific features. Later, U.Hajibeyli is characterized as the initiator of the establishment of music schools in Azerbaijan, a person with organizational skills, and a person who loved his people and nation.

The characteristic qualities of Uzeyir Hajibeyli's artistry, which he wrote under different pseudonyms in various newspapers and magazines, related to the problems of his time and on topical issues, are also reflected in his journalistic activities.

U.Hajibeyli, who formed the theoretical principles of the lad-mugham basis of the Azerbaijani national music, summarizes his accumulated experience and knowledge in the field of composition in the fundamental scientific research work "Basics of Azerbaijani folk music". This quality is proof that Uzeyirbey is a real scholar-musicologist.

U.Hajibeyli's activities in the development of Azerbaijani national musical culture are an example for all musicians and specialists working in various fields of our culture.

Key words: Uzeyir Hajibeyli, Azerbaijani musical culture, characteristic features, national music, opera, composer, creativity.

MƏMMƏDOVA ARZU

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
"İxtisas fortepiano" kafedrasının dosenti,
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi*

ÜZEYİR HACIBƏYLİ ƏNƏNƏLƏRİ: KÖVKƏB SƏFƏRƏLİYEVƏ VƏ AZƏRBAYCAN MUSIQİ TƏHSİLİNİN İNKİŞAFI

Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin 1939-cu ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına rəhbərlik etməsi ilə professional musiqi təhsili sahəsində yeni inkişaf mərhələsi formalaşmağa başladı. Azərbaycanda musiqi təhsilinin yaranmasında yaxından iştirak edən Ü.Hacıbəyli bu mərhələlərin hər birinə dərinlən bələd idi, addım-addım, pillə-pillə həmin yolları keçmişdi. Kənd müəllimi kimi iş fəaliyyətinə başladığı dövrdən etibarən Ü.Hacıbəyli Azərbaycanda musiqi təhsilinin qarşılaşdığı bütün çətinliklərə, mövcud olan çatışmazlıqlara və eyni zamanda əldə olunan nailiyyətlərə bələd idi və bu proseslərin hər birinə şahidlik etmişdi. Ona görə də Ü.Hacıbəyli Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına rektor təyin olunan zaman, Azərbaycan musiqi təhsilinin inkişafı istiqamətində məqsədləri və həyata keçirmək niyyətində olduğu planları artıq onun düşüncəsində hazır idi. Onun cəsarətli addımları, verdiyi təkliflər musiqi təhsilinin daha da genişlənərək düzgün istiqamətdə inkişafı üçün münbit şəraiti yaratması və digər bu kimi məsələlər illər boyunca qazanılan təcrübələr əsasında formalaşmışdı. Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsili sahəsi ilə bağlı uzaqgörən yanaşmaları arasında milli kadr hazırlığı və peşəkar gənc mütəxəssislərin hazırlanması istiqamətində atdığı addımlar xüsusilə əhəmiyyət kəsb edirdi. Bu iş çox həssaslıqla, müdrikcəsinə yanaşan Ü.Hacıbəyli istedadlı və professional ali təhsil almış musiqiçiləri Konservatoriyaya – Ali musiqi ocağına cəlb etməyə başladı. Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsilinin gələcək inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirərək, Konservatoriyaya cəlb etdiyi gənc musiqiçilərdən biri də Kövkəb Kamil qızı Səfərləliyeva olmuşdur. Professional ali musiqi təhsili almış Kövkəb Səfərləliyeva həm də ölkəmizdə ilk pianoçu-pedaqoq idi. Konservatoriyada tanınmış musiqiçilərdən təhsil alan və fortepianoda mükəmməl ifaçılıq bacarıqlarına yiyələnən K.Səfərləliyeva təcrübəsi əsasında özünün pedaqoji prinsiplərini formalaşdırmışdır və mənimsədiyi bilik və bacarıqlar gələcək fəaliyyətində ona böyük təsir göstərmişdir.

K.Səfəraliyevanın maarifpərvər düşüncəsi, istedadı və bacarığı Ü.Hacıbəylinin də diqqət mərkəzində olmuşdur. Pedaqoji fəaliyyətinə Türk qadın seminariyasında başlayan K.Səfəraliyeva həmin dövrdə (1920) Ü.Hacıbəyli ilə tanış olur. K.Səfəraliyevanın işinə olan məsuliyyətli münasibəti, gənc olmasına baxmayaraq mükəmməl pedaqoji xüsusiyyətlərə malik olması istedadlı milli kadrların axtarışında olan Ü.Hacıbəylinin diqqətini cəlb edir. Buna görə də, Konservatoriyada rəhbərliyə başlayan kimi, Ü.Hacıbəylinin pedaqoji işə cəlb etdiyi musiqiçilər arasında K.Səfəraliyeva da olur. Ü.Hacıbəylinin təklifi ilə 1939-cu ildən başlayaraq, Konservatoriyanın ixtisas fortepiano sinfi K.Səfəraliyevanın rəhbərliyi altında fəaliyyətini davam etdirir.

K.Səfəraliyevanın fəaliyyəti çox geniş idi. O, yalnız kafedraya rəhbərlik etməklə kifayətlənmir, Azərbaycanda musiqi təhsili sahəsinin, xüsusilə fortepiano ifaçılığının inkişafı ilə də geniş şəkildə məşğul olurdu. Forteplano üçün Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət repertuarın yaradılması xüsusilə onun diqqət mərkəzində idi. K.Səfəraliyeva milli ənənələrə əsaslanan repertuarın yaradılması istiqamətində bəstəkarlara verdiyi tövsiyələrlə kifayətlənmir, eyni zamanda özü də bu işlə məşğul olurdu. Bu baxımdan onun müəllifi olduğu “Azərbaycan muğamları əsasında yazılmış pyeslər” adlı məcmuəsi xüsusilə qeyd olunmalıdır. Bu məcmuə 1945-ci ildə Bakıda, Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı tərəfindən dərc edilmişdir. Metodiki baxımdan, əhəmiyyətinə görə məcmuə praktiki məşğələlərdə istifadə olunması üçün nəzərdə tutulmuşdu. Məcmuənin digər üstünlüyü isə Azərbaycan muğamlarına əsaslanan ilk müntəxəbat olması idi və milli məqamlara, xalq musiqisinin xüsusiyyətlərinə əsaslanırdı. Məcmuə eyni zamanda, gənc musiqiçilərə milli məqamların əsas xüsusiyyətləri ilə tanışlıqda faydalı mənbə kimi də əhəmiyyətli idi. Həmin məcmuənin redaktoru isə Üzeyir Hacıbəyli idi. Konservatoriyada milli musiqinin tədrisinə xüsusi diqqətlə yanaşan və bu sahənin inkişaf etməsinə çalışan Ü.Hacıbəyli, məcmuəni yüksək qiymətləndirməklə yanaşı, həm də redaktor kimi məsuliyyətli vəzifəni öz üzərinə götürmüşdü. Kitabın “Redaktor tərəfindən” adlı giriş hissəsində Ü.Hacıbəyli yığcam, lakin məcmuənin əsas məqamlarını işıqlandıran cəhətləri müəyyənləşdirərək, pyeslərin təsnifatını yaradaraq belə yazmışdır: “*Məcmuədə diqqəti cəlb edən cəhətlər bunlardır:*

1. *Nəğmələrin müxtəlif muğamlar üzərində yazılması;*
2. *Musiqinin metr və ritmika xüsusiyyətləri, 6/8 ölçüdə iki hissəli və üç hissəli taktların üfqi qida bir-birini əvəz etməsi, şaqulidə isə birləşib xüsusi ritm təsiri yaratması;*
3. *Muğamlar əsasında melodiya təşkil etmək qaydalarını pozmadan, imitasiya yollarının tətbiq edilməsilə, iki səsli polifoniyanın işlədilməsi;*
4. *Uşaqların musiqini dərk etmək xüsusiyyətləri və onları texnikaya aid çətinlikləri tədriclə mənimləmələri nəzərdə tutularaq materialların progressiv qayda ilə düzülməsi”* [4, s.2].

Azərbaycan muğamları əsasında yazılmış melodiyalardan ibarət olan bu məcmuə əsasən uşaqlar üçün nəzərdə tutulmuşdu. Kiçik həcmli pyeslərdən ibarət olan məcmuə uşaqlara fortepianoda çalmağı öyrətməklə yanaşı, həm də milli məqamların xüsusiyyətlərinə əsaslanan yığcam pyeslərdən ibarət ibtidai tədris kitabçası idi. K.Səfəraliyevanın müəllifi olduğu məcmuə azərbaycanlı uşaqların musiqi təhsili sistemində milli məqamların xüsusiyyətləri ilə ilk tanışlığı idi. Məcmuə həm də Azərbaycan musiqisinin məqam əsaslarının praktiki şəkildə göstərildiyi və nəzəri cəhətləri özündə birləşdirən vəsait olmasına görə də əhəmiyyətlidir. Azərbaycan məqamlarının xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi ilə bağlı kitabın olmaması və tədrisdə bu sahədə boşluğun mövcudluğu K.Səfəraliyevanın bu təşəbbüsünün əhəmiyyətini daha da artırmışdır. Kitabın əhəmiyyətini Ü.Hacıbəyli belə dəyərləndirmişdir: “*Əminik ki, K.Səfəraliyeva tərəfindən göstərilən təşəbbüsü Azərbaycan musiqi məktəblərinin sair müəllim və müəllimələri də göstərəcək və Azərbaycan musiqisi üçün mükəmməl tədris kitabları yaranacaqdır*” [4, s.2].

Məcmuədə pyeslərin həcmi və quruluşu da maraq yaradır. Pyeslər nömrəli sistemə əsaslanır. Xüsusi proqramlı başlıq olmasa da, hər pyesin üzərində məqam əsası göstərilmişdir.

№1 pyes rast məqamına əsaslanır və canlı, oynaq xarakterlidir. 6\8 ölçüdə yazılan pyes sadə melodiya malik olub, ritmik cəhətdən xalq rəqslərini xatırladır.

№2 pyes şur məqamında olub, çox asta tempdə yazılmışdır. Həcm baxımından bu pyes nisbətən böyükdür və imitasiyalı polifonik inkişaf üsullarına əsaslanır.

№3 pyes şur məqamında yazılaraq, ağır temp və 3/4 ölçüdədir. Lirik xalq mahnılarının xüsusiyyətlərini özündə daşıyan bu pyesdə melodiya həzin xarakterlidir. Soprano səsinə verilən melodiyanın xarakteri lirik qadın mahnılarını yada salır.

№4 pyes segah məqamında olub, ağır tempdədir. 3/4 ölçüdə yazılması pyesə hərəkətilik gətirsə də, sadə melodiyanın xarakteri düşüncəli səciyyə yaradır.

№5 pyes də segah məqamındadır və canlı xarakter daşıyır. 3/4 ölçü və melodik xəttin inkişafı pyesə vals janrına xas olan cəhətləri bəxş edir.

№6 pyes şüştər məqamındadır. Aramlı tempdə yazılan pyesin 6/8 ölçüdə olması xalq rəqslərinin xüsusiyyətlərini xatırladır. Polifonik inkişaf üsullarına əsaslanan pyesdə şüştərin istinad pilləsinin dəfələrlə vurğulanması özünü göstərir.

№7 pyes çahargah məqamına əsaslanır və məcmuənin digər pyesləri ilə müqayisədə daha mürəkkəb melodik xəttə malikdir. 6/8 ölçüdə yazılan və aramlı tempdə ifa olunması tövsiyə edilən pyesdə eyni melodik motivin imitasiyalı şəkildə səslənməsi, polifonik inkişaf üsulları nəzərə çarpır.

№8 pyes də çahargah məqamına əsaslanır və 6/8 ölçüdədir. Maraqlıdır ki, çahargah məqamında yazılan əvvəlki pyesdə olduğu kimi, burada da oxşar polifonik inkişaf üsullarından istifadə olunmuşdur.

Qeyd edək ki, №9, №10 və №11, №12 pyesləri məcmuənin həcm etibarilə ən kiçik pyesləridir.

№9 pyes bayatı-şiraz məqamındadır. Temp göstəricisi “tələsmədən”, bayatı-şirazın məqam əsasının səsdüzümü dəfələrlə təkrarlanır.

№10 pyes də bayatı-şiraz məqamına əsaslanır və daha canlı xarakterə malikdir. 6/8 ölçüdə yazılmış pyes məcmuənin həcmcə ən kiçik pyesidir və əsas diqqət məqamın səsdüzümünün mənimsənilməsinə yönəldilmişdir.

№11 pyes 3/4 ölçüdə yazılıb və ağır tempdədir. Bu pyesdə sadə melodik material üstünlük təşkil edir.

K.Səfəraliyeva məcmuədəki pyesləri tərtib edərkən, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-tədqiqat işinə əsaslanmışdır. Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli bu kitabda “Əlavə ladlar” bölməsinə “Sarənc”, “Şahnaz” və “İkinci növ çahargah”ı daxil etmişdir. K.Səfəraliyeva məcmuədə Ü.Hacıbəylinin bu yanaşmasını nəzərə alaraq, №12, №13 və №24 pyeslərini əlavə məqamlar üzərində yazmış və ifaçılığa yeni başlayan kiçik yaşlılarda milli məqamlar haqqında təsəvvürləri daha da genişləndirmişdir.

№12 pyes sarənc məqamına əsaslanır və melodik xətti məqamın səsdüzümü üzərində qurulmuşdur.

№13 pyes şahnaz məqamındadır və çox sadə melodik xətt imitasiyalı polifonik inkişaf üzərindədir.

№14 pyes isə ikinci növ çahargah məqamında olub, nisbətən iri həcmli quruluşdadır.

Məcmuədə daha sonra “Muğamdan muğama keçmək yolu ilə yazılmış pyeslər” adlanan yeni bölmə verilir. K.Səfəraliyeva bu bölmədə Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında verilən “Xalq üslubunda Azərbaycan ladlarında musiqi bəstələmək qaydaları”na əsaslanaraq, pyeslər yazmışdır. Üç pyesdən ibarət olan bu bölmədə pyeslər həcmcə daha genişdir və gənc ifaçıların milli məqamlarla mənimsədiyi biliklərin təkmilləşməsinə özündə birləşdirir. Eyni zamanda bu pyeslər artıq ifaçılıq baxımından püxtələşmiş və fortepianoda milli musiqinin xüsusiyyətlərini mənimsəyən az yaşlı ifaçıların inkişaf etdirilməsi üçün nəzərdə tutulmuşdur.

K.Səfəraliyevanın bu məcmuəsi Azərbaycan milli musiqisinin əsaslarının gənc musiqiçilərə aşılması istiqamətində ilk vəsait kimi mühüm əhəmiyyətə malikdir.

K.Səfəraliyeva növbəti illərdə də Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsili sahəsinin inkişafı istiqamətində qoyduğu tövsiyələrə əsaslanmış və milli fortepiano ifaçılıq sahəsini repertuar baxımından zənginləşdirmək yolunda fəaliyyət göstərmişdir. Bu məqsədlə K.Səfəraliyeva elmi-metodiki fəaliyyətlə məşğul olmuş və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin iki fortepiano və dörd əl üçün köçürmə və işləmələrinin hazırlanmasında yaxından iştirak etmişdir. Onun müxtəlif illərdə bu istiqamətdə müəllifi olduğu köçürmə və işləmələrə Müslüm Maqomayev, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Soltan Hacıbəyov, Niyazi və digər bəstəkarların iri həcmli musiqili-səhnə və simfonik əsərləri daxildir. Bu əsərlər arasında ilk növbədə Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından “Təlxəyin mahnısı”nın iki fortepiano və dörd əl üçün işləməsi də qeyd edilməlidir.

K.Səfəraliyevanın fəaliyyətinin daha bir sahəsini musiqi nəşrlərində redaktorluq işləri təşkil edir. O, əsasən Ü.Hacıbəylinin əsərlərinin fortepiano üçün işləmələrində redaktor olaraq, bu işə böyük məsuliyyətlə yanaşmışdır. Belə ki, 1940-cı illərdə V.Apresov tərəfindən Ü.Hacıbəylinin “Yaxşı yol” və “Cəngi” əsərinin fortepiano üçün işləməsi hazırlanmışdır. 1944-cü ildə nəşr olunan həmin işləmələrin redaktor işlərini K.Səfəraliyeva yerinə yetirmişdir. Eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin 1946-cı ildə nəşr olunan fortepiano üçün “Uşaq albomu” pyeslər məcmuəsinin də redaktoru K.Səfəraliyeva olmuşdur. Musiqi məktəblərinin kiçik sinifləri üçün nəzərdə tutulmuş bu məcmuədə K.Səfəraliyeva pyesləri sistemli şəkildə toplamış və kitabı redaktə edərək nəşrə hazırlamışdır.

Elmi-metodik fəaliyyətinin nəticəsi kimi, K.Səfəraliyevanın 1977-ci ildə tərtib etdiyi “Azərbaycan bəstəkarlarının orta çətinlikdə fortepiano əsərləri” adlı əlyazmasına Ü.Hacıbəylinin də əsərlərinin iki fortepiano və dörd əl üçün işləmələri daxil edilmişdir.

Ü.Hacıbəyli tərəfindən K.Səfəraliyevanın pedaqoji fəaliyyəti, musiqi təhsili sahəsində apardığı məqsədyönlü işləri ilə yanaşı, elmi-nəzəri bilikləri də yüksək dəyərləndirilmişdir. K.Səfəraliyevanın elmi biliklərə malik olması və nəzəri hazırlığının professional mükəmməl səviyyəsi Ü.Hacıbəylinin ona olan daha bir etimadı ilə nəticələnir. Belə ki, K.Səfəraliyeva 1945-ci ildə Milli Elmlər Akademiyası tərəfindən Ü.Hacıbəylinin rus dilində nəşr olunan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının redaktoru olur. K.Səfəraliyeva böyük məsuliyyətlə kitabın redaktorluq işləri ilə məşğul olaraq, onun düzgün şəkildə tərtib olunmasına çalışır.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan fortepiano məktəbinin formalaşmasında K.Səfəraliyevanın musiqi təhsili və ifaçılıq sahəsi ilə bağlı fəaliyyəti böyük əhəmiyyətə malikdir. Onun pedaqoji metodikası təfsir və ifaçılıq sahələrini, bəstəkar əsərinin üzdən oxunmasına dair yanaşmalarını əhatə edir. Eyni zamanda K.Səfəraliyeva professional səviyyəli ifaçının yetişməsi üçün məqsədyönlü və ardıcıl şəkildə məşğul olmağa üstünlük verərək, kompleks yanaşma göstərirdi. Bu baxımdan musiqi təhsili sahəsində görkəmli şəxsiyyət olan pianoçu-pedaqog Kövkəb Səfəraliyevanın fəaliyyəti Üzeyir Hacıbəylinin musiqi təhsili sahəsi ilə bağlı ənənələrinin parlaq davamı kimi dəyərləndirilə bilər.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Seyidova, T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı // T.M.Seyidova. – Bakı: Təhsil, – 2016. – 336 s.
2. Hacıbəyov, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları // Ü.Ə.Hacıbəyov. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2019. – 360 s.
3. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası / – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007. – 264 s.
4. Səfəraliyeva, K.K. Azərbaycan muğamları əsasında yazılmış pyeslər. [Notlar]: / – Bakı: Azərnəşr, – 1945. – 52 s.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycanın ilk pianoçu-pedaqogu Kövkəb Səfəraliyevanın musiqi təhsili sahəsində Ü.Hacıbəyli ənənələrini davam etdirməsindən bəhs olunur. Məqalədə qeyd olunur ki, K.Səfəraliyeva milli musiqinin xüsusiyyətlərinin gənc nəsrlə öyrədilməsində Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsili sahəsində prinsiplərini davam etdirmişdir, bəstəkarın əsərlərinin nəşrə hazırlanması zamanı redaktor olmuşdur. K.Səfəraliyevanın elmi fəaliyyəti musiqi təhsili mühitində tələbələrin milli musiqinin mənbələri ilə tanışlığa yönəldilmişdir. Məqalənin elmi yeniliyini K.Səfəraliyevanın Azərbaycan muğamları əsasında yazılmış pyeslərin araşdırılması və redaktor kimi fəaliyyətinin işıqlandırılması təşkil edir. Məqalənin elmi əhəmiyyəti isə K.Səfəraliyevanın musiqi təhsili sahəsində milli musiqinin öyrədilməsi istiqamətində fəaliyyətinə əsaslanır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, Kövkəb Səfəraliyeva, bəstəkar, pianoçu, təhsil

МАМЕДОВА Арзу

Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
доцент кафедры «Специальное фортепиано», кандидат искусствоведения,
заслуженный учитель Азербайджанской Республики

ТРАДИЦИИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ: КОВКАБ САФАРАЛИЕВА И РАЗВИТИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Резюме

В представленной статье освещается роль первой азербайджанской пианистки Кекеб ханым Сафаралиевой в продолжении национальных традиций У.Гаджибейли в сфере музыкального образования. Роль К.Сафаралиевой в обучении подрастающего поколения особенностям национальной музыки велика, она продолжила принципы У.Гаджибейли и отредактировала большинство произведений композитора к изданию. Основная научная деятельность К.Сафаралиевой в сфере музыкального образования направлена на ознакомление обучающихся с истоками национальной музыки. Научная новизна статьи заключается в исследовании пьес К.Сафаралиевой на основе азербайджанских мугамов и освещении ее деятельности как редактора. Научная значимость статьи основана на деятельности К.Сафаралиевой в сфере музыкального образования в направлении преподавания национальной музыки.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Ковкаб Сафаралиева, композитор, пианист, образование

UZEYİR HAJIBEYLİ TRADITIONS: KOVKAB SAFARALIYEVA AND THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJANI MUSIC EDUCATION

Summary

This article highlights the role of Azerbaijan's first female pianist, Kekab khanim Safaraliyeva, in continuing Uzeyir Hajibeyli's national traditions in the field of music education. K.Safaraliyeva played a significant role in teaching younger generations the characteristics of national music. She carried forward Hajibeyli's principles and edited the majority of his works for publication. Her primary scholarly activity in the field of music education focused on introducing students to the origins of Azerbaijani national music.

The scientific novelty of the article lies in the study of K.Safaraliyeva's compositions based on Azerbaijani mughams and in highlighting her work as an editor. The scholarly significance of the article is grounded in Safaraliyeva's contribution to music education, particularly in teaching national music.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, Kekab Safaraliyeva, composer, pianist, education

MƏMMƏDOVA ELNARƏ

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının

"Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq" kafedrasının müdiri,

sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN PEDAQOJİ FƏALİYYƏTİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin əsasının qoyulması, professional musiqinin təşəkkülü və inkişafı, bir çox janrların yaranması milli musiqi sənətimizin inkişafında əvəzolunmaz dərəcədə əhəmiyyətə malik olan Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Dahi bəstəkar əsərləri ilə milli incəsənət tarixində yüksək ideallıq mövqeyini təsdiqləyən yeni səhifəni açmışdır. Bununla yanaşı, Ü.Hacıbəylinin çoxşaxəli yaradıcılığının bir istiqamətini onun pedaqoji fəaliyyəti təşkil edir. Üzeyir Hacıbəyli XX əsrin əvvəllərində xalqın maariflənməsində, gənc musiqiçilərin sənət yollarına addımlamasında mühüm rol oynamaqla, pedaqoji fəaliyyətinin əsas xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirməyə nail olmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyəti əsasən bir neçə istiqaməti əhatə edir:

1. 1904-cü ildə Hadrutda kənd müəllimi fəaliyyəti;

2. 1905-ci ildən isə Bakının neft mədənlərində fəhlə uşaqlarının təlim-tərbiyəsi ilə məşğul olması;

3. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" fənninin tədrisi ilə məşğul olduğu dövr.

Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli 1899-1904-cü illərdə Qori Müəllimlər Seminariyasında təhsil almışdır. Onun pedaqoji prinsiplərinin və fəaliyyətinin formalaşmasında seminariyada ünsiyyətdə olduğu müəllimlərin, tədris mühitinin təsiri olmuşdur. Təhsil aldığı illərdə Ü.Hacıbəyli violin və baritonda çalmağı öyrənmiş, orkestr və xorda iştirak etmiş, musiqi nəzəriyyəsi ilə bağlı bilikləri mənimsəmişdir. Bütün bunlar Ü.Hacıbəylinin pedaqog kimi vacib olan keyfiyyətlərinin formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Ü.Hacıbəyli pedaqoji fəaliyyətinə çox erkən başlamışdır. Belə ki, 1904-cü ildə Qori seminariyasını bitirdikdən sonra Üzeyir bəyə təhsilini müvəffəqiyyətlə bitirmək haqqında şəhadətnamə və ibtidai məktəb müəllimi işləmək hüququ verildi. Şəhadətnaməni seminariyanın direktoru M.A.Miropıyev, pedaqoji şuranın üzvləri, müəllimlər, pedaqoji şuranın katibi imzalamışdı. Buraxılış işinin 17 məzunu arasında Ü.Hacıbəyli təhsil göstəricilərinə görə yeddinci olmuşdu. Seminariyanın üzvləri tezliklə müxtəlif bölgələrə təyinat alırlar. Ü.Hacıbəylinin cəsarətli və mübariz gənc olmasından irəli gələrək, seminariya rəhbərliyi onu Bakıya göndərmək niyyətində deyildi. Ü.Hacıbəyli 1904-cü ildə Hadrut şəhərinə gəlmiş və burada pedaqoji fəaliyyətə, yəni kənd müəllimi kimi çalışmağa başlamışdır. Fikrində böyük ideyaların yaranmasına baxmayaraq, Ü.Hacıbəylinin kənd müəllimi kimi işləməsi maddi problemlərinin qısa müddət ərzində həll edilməsindən də irəli gəlirdi. İşinə böyük maraqla yanaşan Ü.Hacıbəyli bununla bağlı yazırdı: *"Etiraf etməliyəm ki, kəndə təyinatım mənə çox sevindirir. Doğru-*

dur, Bakıya can atırdım, lakin o şəhərin qaynar və bəlkə də təlatümlü həyatı ilə tanış olduqdan sonra belə bir qərara gəldim ki, sizin xeyirxah arzularınızın və pedaqoji tələblərinizin varlığı mənim orada bu müqəddəs vəzifəmi yerinə yetirməyimə imkan verməyəcəkdir” [3, s. 68].

Beləliklə, 400 manat illik məvaciblə və təxminən 100 min əhalisi olan bölgədə pedaqoji fəaliyyətə başlayan Ü.Hacıbəyli əsl xalq müəllimi olmağı qarşısına məqsəd qoyur. Maarifçilik işığını yaymaq arzusunda olsa da, kəndə gələrkən qarşılaşdığı şəraitə, laqeyd münasibət və tədrisə marağın olmaması ona çox pis təsir etsə də, ruhdan düşmür. Bu çətinliklərə baxmayaraq, Ü.Hacıbəyli dərslərini məsuliyyət və həvəslə deyir, kiçik yaşlı kənd uşaqlarında dərslə maraqla yaratmağa nail olur. Üzeyir bəyin öz sözləri ilə desək: *“... hər bir məişətinə layiqincə bələd olmağa, cəmaət ilə müqarirət edib xeyir və şərə qarışmağa”* çalışırdı [3, s.69]. Lakin Üzeyir bəy vəzifə və davranışlarını, düşüncələrini yalnız müəllimlik çərçivəsində deyil, daha geniş rəqəsdə keçirmək arzusunda idi. Ü.Hacıbəylinin müəllimlik etdiyi məktəbdə 200-dən artıq uşaq oxuyurdu. O, hətta burada əlavə olaraq, 2 paralel sinif açılmasına nail olmuşdur. Üzeyir bəy kənd müəllimi kimi, rus dili, hesab, tarix, nəğmə dərslərini tədris edirdi. Qısa müddət ərzində o, kənd müəllimi kimi camaat arasında böyük hörmət qazanır.

Hadrut şəhərində fəaliyyət göstərən müddətdə Ü.Hacıbəyli uşaqlarla musiqi ilə də məşğul olmuşdur. Onun müəllim kimi fəaliyyəti qısa müddət ərzində geniş soraq qazanır. Ü.Hacıbəylinin musiqi istedadı, həvəsi və bacarığı məktəb direktorunun da diqqətini cəlb edir. Üzeyir bəyin sayəsində direktor hətta məktəbə piano alır. Bu barədə belə məlumatla rastlaşırıq: *“Mahnı və rəqs, xalq istedadları onu daha çox maraqlandırır. Yaxşı səsi olan, rəqs etməyi bacaran gənclərə dərslərdən sonra məşğul olurdu. Məktəbin müdiri bir rus zabitudən piano alıb məktəbə gətirdi və dedi:*

- Üzeyir bəy, bundan sonra siz şagirdlərə musiqi də öyrədə bilərsiniz.

- Məmnuniyyətlə, Andrey Pertoviç.

Həmin pianonun qalıqları indi rayon diyarşünaslıq muzeyində saxlanılır” [3, s.70].

Ü.Hacıbəyli burada yaşadığı müddətdə vaxtından səmərəli şəkildə istifadə edərək, xüsusilə musiqi folkloru ilə maraqlanırdı. Kənd əhalisi onun musiqiyə olan həvəsindən və istedadından xəbərdar idi. O, tez-tez qonşu kəndlərə gedir, ağacdan və qamışdan musiqi alətləri düzəldən ustalarla görüşərək, iş prosesi ilə maraqlanırdı. Ü.Hacıbəyli əkinçilərin mahnılarına qulaq asmaq üçün tez-tez kəndin nümayəndələri ilə görüşür, bu nümunələrin gələcək əsərlərində hansı şəkildə tətbiq olunmasını planlaşdırırdı. Eyni zamanda kəndlilərin toy məclislərində iştirak edir, burada oxunan, danışılan xalq yaradıcılığı nümunələri ilə maraqlanaraq, onlarla yaxından tanış olurdu. Musiqişünas F.Əliyeva bu barədə belə yazır: *“Onun fikirləri görkəmli bəstəkarlar, xalq mahnıları, rənglər, onların ifa edilməsi ətrafında dolanırdı. O, təbiətin qoynunda olmaqdan, quşların səhər nəğmələrini, dağ çaylarının səsinə, şəfəf bulaqların şırıltısını dinləməkdən, zümdür meşələrin sakitliyində xəyala dalmaqdan zövq alardı. Təbiətin ecəzkarlığı onun qəlbində həzin musiqi nidalarına çevrilirdi. O, ağacdan və qamışdan musiqi aləti hazırlayan adamlarla söhbət edərdi, onların işləri ilə maraqlanırdı”* [3, s.72].

Lakin Ü.Hacıbəylinin arzuları, məqsədi, fəaliyyəti onu kənddən getməyə və Bakıda fəaliyyət göstərməyə istiqamətləndirirdi. Əslində onun pedaqoji fəaliyyətinin və düşüncələrinin kənd mühitinə sığışması mümkün deyildi. Üzeyir bəyin cəsarətli düşüncələri, vətənpərvərlik fəaliyyəti gələcək fəaliyyətinin də əsas istiqamətini təşkil etmişdir. Buna görə də Ü.Hacıbəyli Hadrutdakı pedaqoji fəaliyyətini tamamlayaraq, Bakı şəhərinə gedir.

1905-ci ildən başlayaraq, Ü.Hacıbəyli Bakının neft mədənləri rayonlarındakı fəhlə uşaqları üçün açılmış məktəblərdə pedaqoji fəaliyyətinə davam edir. Maraqlısı budur ki, Ü.Hacıbəyli ilk dəfə olaraq, Azərbaycan dilində təhsil alan uşaqlar üçün hesab dərslərini yazmışdır. Bununla yanaşı, o, musiqi dərsləri təşkil edərək, kiçik yaşlı uşaqların musiqi ilə yaxından tanış olmasında mühüm rol oynamışdır.

Üzeyir Hacıbəylinin pedaqoji işinin əsas istiqaməti onun ictimai fəaliyyəti ilə yaxından qovuşmuşdur. Belə ki, Ü.Hacıbəylinin fəaliyyəti nəticəsində 1920-ci ildə Azərbaycan dilində təhsil alan uşaqlar üçün ilk musiqi məktəbi, daha sonra isə musiqi texnikumu yaradılmışdır.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası yarandıqdan sonra isə Üzeyir bəyin pedaqoji fəaliyyətində yeni mərhələ başlanır. O, konservatoriya tələbələrini milli musiqinin xüsusiyyətlərini dərindən mənimsəməsində yaxından iştirak edərək, onların püxtələşməsi üçün böyük imkanlar yaratmışdır.

Hazırda Üzeyir Hacıbəylinin adını daşıyan Bakı Musiqi Akademiyasında (əvvəlki Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası) dahi bəstəkar ömrünün sonuna qədər pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmuşdur.

O, burada fəaliyyət göstərən zaman Qərbi Avropa və Şərq musiqi mədəniyyətlərinin qarşılıqlı əlaqəsinin zəruriliyini xüsusilə qeyd edirdi. Buna görə də Ü.Hacıbəyli not sistemi əsasında təhsilin verilməsinə çalışır və milli ifaçılıq sənətinin professional şəkildə ifası üçün çətinliklə də olsa, geniş miqyaslı işlər aparırdı. Həmin dövrdə professional tələblərə cavab verən gənc musiqiçilərin hazırlanması da Ü.Hacıbəylinin diqqət mərkəzində idi. Elə bunun nəticəsidir ki, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ilk məzunları olan Asəf Zeynallı, Səid Rüstəmov, Xurşud Ağayeva və digərlər müəyyən dövrlərdə Ü.Hacıbəylinin sinfində milli musiqinin xüsusiyyətlərini öyrənmişlər.

Ü.Hacıbəyli tədris prosesində Azərbaycan musiqisini öyrənən kursların açılmasına da böyük önəm verirdi. Buna görə də 1925-ci ildə o, konservatoriyada “Şərq musiqisini öyrənən kurs” açaraq, milli musiqinin xüsusiyyətlərini gənc musiqiçilərə aşılamağı düzgün hesab etmişdir. Onu da qeyd edək ki, növbəti illərdə bu fənn “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adı altında davam etdirilmişdir. Ü.Hacıbəylinin burada pedaqoji fəaliyyət göstərməsi onun eyniadlı nəzəri əsərinin də yaranmasına bilavasitə təsir göstərmişdir.

Nəzərə çatdıraq ki, Ü.Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin əsas hissəsi onun müəllifi olduğu “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı kitabının ərsəyə gəlməsi ilə bağlıdır. 1920-ci illərdə Ü.Hacıbəyli bu elmi-tədqiqat işi üzərində çalışmağa başlayır. 1945-ci ildə tamamlanan bu fundamental əsər Ü.Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin səciyyəvi cəhətlərinin müəyyənləşməsində mühüm əhəmiyyətə malik olmuşdur. Azərbaycan milli məqam sisteminin öyrənilməsinə dair əsaslandırılmış tədqiqat işi həm də Ü.Hacıbəylinin konservatoriyada tədris fənni kimi müəyyən olunmuşdu. Bu elmi-tədqiqat əsərinin pedaqoji işində əhəmiyyəti vurğulayan Ü.Hacıbəyli belə yazmışdır: “*Mənim bu əsərim Azərbaycan xalq musiqisinin əsas cəhətlərini öyrənmək üçün bir vəsait və Azərbaycan ladları əsasında musiqi yazan bəstəkarlara bir yaradıcılıq köməyidir*” [4, s.42]. Kitab yazıldığı dövrdən başlayaraq, hazırda ali musiqi təhsili ocaqlarında, musiqi kollecləri və məktəblərində proqrama uyğun şəkildə tədris edilir. İlk dəfə 1945-ci ildə nəşr olunan kitabda Ü.Hacıbəyli milli məqamların xüsusiyyətlərini təhlil etmiş və fənnin tədrisi ilə əlaqədar bir çox məsələlərə aydınlıq gətirmişdir. Mühəribə illərində Üzeyir bəy “Azərbaycan musiqisinin tarixi kursu üzrə proqram”ın tərtibinə rəhbərlik etmişdir. Məhz Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə konservatoriyada Azərbaycan şöbəsi açılmış və bu, əsasən rayondan gələn tələbələr üçün hazırlıq məqsədi daşmışdır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fənninin tədrisi ilə məşğul olan Ü.Hacıbəyli eyni zamanda gənc bəstəkarların milli musiqinin xüsusiyyətləri ilə yaxından tanış olmasında iştirak etmişdir. Həmin dövrdə konservatoriyada dərs alan Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyov, Niyazi, Fikrət Əmirov milli musiqinin xüsusiyyətlərini məhz Ü.Hacıbəyildən mənimsəmişlər.

Üzeyir bəyin diqqət mərkəzində olan məsələlərdən biri də xalq musiqisinin toplanması və nota salınması məsələsi idi. O, pedaqoji fəaliyyəti boyu tələbələri bu işə cəlb edir, xalq musiqisinin öyrənilməsi sahəsində böyük elmi işlər aparır, Azərbaycan xalq mahnılarının işləmələrinin yaradılmasında yaxından iştirak edirdi. 1927-ci ildə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin birgə hazırladıqları Azərbaycanda ilk xalq mahnılarından ibarət məcmuənin nəşr edilməsi tələbələrin milli musiqinin xüsusiyyətləri ilə tanış olmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Əmək, lirik və mərasim mahnılarından ibarət toplu Ü.Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətində də tətbiq etdiyi uğurlu addımlardan biri olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin daha bir sahəsini “xüsusi istedadlı uşaqlar qrupu”nun yaradılması təşkil edir. Bu qrupun yaradılmasının daha bir əhəmiyyəti isə bir neçə ildən sonra Bülbül adına musiqi məktəbinə çevrilməsi və kiçik yaşlarından başlayaraq musiqiçilərin professional şəkildə hazırlanması idi.

Konservatoriyada hazırlıq şöbəsinin yaradılması və istedadlı gənclərin bura cəlb edilməsi isə Ü.Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin digər sahəsi olmuşdur. Ü.Hacıbəyli 1939-cu ildə konservatoriyaya rektor təyin edildikdən sonra bu şöbədəki tədris prosesinin təkmilləşməsində yaxından iştirak etmişdir. Ü.Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin əsas istiqamətlərindən birini Azərbaycan muğamlarının səs sisteminin tədqiqi təşkil etmişdir. Üzeyir bəy bu məsələyə çoxaspektli şəkildə yanaşmış, tarixi və nəzəri-analitik cəhətdən kompleks yanaşma nümayiş etdirmişdir. Ü.Hacıbəylinin yaratdığı bu nəzəriyyə pedaqoji prinsiplərin də əsasını təşkil etmişdir. O hesab edirdi ki, bu sistemi bəstəkarlar dərindən mənimsəməli və yaratdığı əsərlərdə milli köklərə istinad etməlidirlər. Ü.Hacıbəyli gənc bəstəkarlara əsərlərini yaradarkən, temperasiyalı sistemə əsaslanmağı və milli musiqinin intonasiyalarından istifadə etməyi tövsiyə edirdi. O, tədris prosesində məqam-intonasiya əsaslarını tetraxordların birləşməsi yolu

ilə əmələ gələn və standart oktava diapazonundan kənara çıxan səs birləşmələrini aşkara çıxarmaqla Azərbaycan musiqisinin özünəməxsusluğunu göstərməyə çalışırdı və konservatoriyada pedaqoji fəaliyyəti zamanı bu xüsusiyyətlərə xüsusi əhəmiyyət verirdi. Bu baxımdan Üzeyir bəyin tədrisdə tətbiq etdiyi nəzəri təhlillər Azərbaycan bəstəkarlarının milli zəminə əsaslanan əsərlərinin yazılması zamanı mühüm vasitə olmuşdur. Muğamların bütün səs çalarlarını özündə ehtiva edən not yazısı üslubunun üzə çıxarılmasına üstünlük verən Ü.Hacıbəyli tədris prosesində bu məsələni üstün hesab etmişdir. Muğam ifaçılığında kiçik intervalların istifadəsinin əhəmiyyətinə üstünlük verən Ü.Hacıbəyli qeyri-temperasiyalı səslərin muğamı zənginləşdirməsini də bildirmişdir.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətini izlədikdə, onun böyük bir inkişaf yolu keçdiyi müşahidə olunur. Hadrut şəhərində kənd məktəbi müəllimliyindən başlayaraq, Bakı şəhərində fəhlə uşaqları üçün dərs deyən və Azərbaycan dilində hesab dərsliyini yazan Ü.Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyəti Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında özünün ən zirvə mərhələsinə çatır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-tədqiqat işinin tədrisi isə Ü.Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin təkmilləşdiyi mərhələdir və professional musiqiçilərin milli zəminə əsaslanması üçün əsas mənbə olmuşdur. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin pedaqoji prinsiplərində Azərbaycanda musiqi tədrisi sisteminin gələcək inkişaf yolları müəyyənlanmışdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan Bəstəkar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi festivallarından elmi məqalələr / – Bakı: Mütərcim, – 2024. – 176 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.2. – 2017. – 584 s.
3. Əliyeva, F. Üzeyir Hacıbəyli – şəxsiyyət və cəmiyyət / – F.Əliyeva. – Bakı: “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, – 2014. – 368 s.
4. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası / – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007, – 264 s.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin xüsusiyyətlərindən bəhs olunur. Məqalənin aktuallığı Üzeyir Hacıbəylinin müəllimlik fəaliyyətinin və pedaqoji prinsiplərinin milli musiqinin tədrisi zamanı əsaslı mənbə olması ilə müəyyən olunur. Nəzərə çatdırılır ki, Ü.Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin zirvəsi “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-tədqiqat işinin yaranması və onunla bağlı fənnin tədrisi ilə bağlıdır. Üzeyir Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin əsas xüsusiyyətlərinin müəyyən olunması isə məqalənin elmi yeniliyini təşkil edir. Üzeyir Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin əsas xüsusiyyətlərinin müəyyən olunması, iş prinsiplərinin üzə çıxarılması isə məqalənin elmi əhəmiyyətini müəyyən edir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, pedaqoji fəaliyyət, metodika

МАМЕДОВА Эльнара

Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибейли
заведующая кафедрой «Методики и специальной педагогической подготовки»
кандидат искусствоведения, профессор

ОСОБЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В представленной статье рассматриваются особенности педагогической деятельности Узеира Гаджибейли. Актуальность статьи определяется тем, что педагогическая деятельность и педагогические принципы У.Гаджибейли являются основополагающим источником в преподавании национальной музыки. Следует отметить, что пик педагогической деятельности У.Гаджибейли связан с созданием научно-исследовательского труда «Основы азербайджанской народной музыки» и преподаванием предмета, связанного с ним. Научная новизна статьи заключается в выявлении основных особенностей педагогической деятельности и раскрытии принципов работы У.Гаджибейли.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, педагогическая деятельность, методика

FEATURES OF UZEYİR HAJİBEYLİ'S PEDAGOGICAL ACTIVITY

Summary

The presented article discusses the features of Uzeyir Hajibeyli's pedagogical activity. The relevance of the article is determined by the fact that U.Hajibeyli's teaching activity and pedagogical principles are a fundamental source in the teaching of national music. It is noted that the peak of U.Hajibeyli's pedagogical activity is associated with the creation of the scientific research work "Fundamentals of Azerbaijani folk music" and the teaching of the subject related to it. The identification of the main features of U.Hajibeyli's pedagogical activity constitutes the scientific novelty of the article. The identification of the main features of U.Hajibeyli's pedagogical activity and the disclosure of the principles of work determine the scientific significance of the article.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, pedagogical activity, methodology

MƏMMƏDOVA QƏSİRƏ

Gəncə Dövlət Universiteti

"Musiqi fənləri" kafedrasının baş müəllimi

MÜSLÜM MAQOMAYEVİN OPERALARINDAN ÜMUMTƏHSİL MƏKTƏB ŞAĞİRDƏRİNİN MUSIQİ TƏRBIYƏSİNDƏ İSTİFADƏNİN ƏHƏMİYYƏTİ VƏ YOLLARI

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Müslüm Maqomayevin çoxşaxəli fəaliyyəti milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında xüsusi yer tutur. M.Maqomayev bəstəkar, ictimai xadim, dirijor kimi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qorunması və inkişafı naminə fədakarlıqla xidmət edibdir. Bəstəkarın operaları, simfonik əsərləri, mahnıları və s. milli klassik musiqimizin parlaq səhifələrindəndir. M.Maqomayev kino və tamaşalar üçün musiqi yazan ilk bəstəkarlardandır. Azərbaycanda ilk peşəkar dirijor olan M.Maqomayev milli opera ifaçılığının inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Bəstəkarın Azərbaycan musiqi folklorunun toplanması, öyrənilməsi və təbliği işində fəaliyyəti mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

M.Maqomayev iki operanın müəllifidir. Bəstəkarın XX əsrin əvvəllərində ən uğurlu əsəri "Şah İsmayıl" – ilk operasının yaranması olur. Operanın birinci redaksiyasında (1919-cu il) Ü.Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasında olduğu kimi muğam improvizasiyaları əsas yer tuturdu. *"Arxiv materiallarında "Şah İsmayıl" operasına bəstəkarın dörd dəfə müraciət etdiyi göstərilir. 1919, 1924, 1932 və 1934-cü illərdə M.Maqomayev opera üzərində müəllif redaktələri edib"* [1, s. 205].

Operanın ilkin variantında muğam üstünlük təşkil edirdisə, sonrakı variantlarda musiqinin əsas hissəsini M.Maqomayev özü bəstələmiş, musiqi materialı əvvəldən sona qədər notla yazılmış şəkildə təqdim olunmuşdur. Operanın əsasən – Aslan şahın, Gülzarın və Vəzirin partiyaları klassik üslubda yazılıb. Bununlada bəstəkar "Şah İsmayıl" operasının partiturasını klassik opera üslubunda yazmışdır.

Bəstəkarın ikinci "Nərgiz" operası dramaturji baxımdan yüksək səviyyəli sənət əsəridir. Burada ənənə və novatorluq prinsipləri sıx əlaqə təşkil edir. Bu əsərin əsas xüsusiyyətlərindən biri XX əsrin əvvəlləri milli opera üçün yeni olan musiqi dilinin intonasiya obrazlı quruluşudur. Bu isə ondan əvvəl yazılmış operalardan fərqlənir. "Nərgiz" operasında bəstəkarın xalq musiqisinə yaradıcı münasibəti nəzərə çarpır. M.Maqomayev xalq musiqisini opera formalarına tətbiq etməklə, musiqi dilinin yeni, ifadəli, səciyyəvi xüsusiyyətlərini göstərmişdir. Bunlar Azərbaycan operasının inkişafında, onun dinamik yüksəlişində və bəstəkarların yaradıcılıq axtarışlarında olduqca böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Milli özül, milli intonasiya üzərində yaranmış M.Maqomayevin yaradıcılığı məktəblilərin musiqi tərbiyəsi üçün böyük əhəmiyyətə malikdir. Məlumdur ki, *"Musiqi tərbiyəsi-musiqi təlimi və musiqi təhlil prosesində milli, eləcə də bəşəri musiqidən müxtəlif formalarda istifadə yolu ilə uşaqlara nəcib mənəvi sifətlər aşılamaq, onların musiqi haqqında məlumata, bilik, bacarıq və vərdişlərə yiyələnmələridir"* [2, s.14].

Biz ümumtəhsil məktəblərində şagirdlərin musiqi tərbiyəsinin inkişaf edilməsi üçün bəstəkarın operalarından istifadənin əhəmiyyətini və yollarını araşdırmağı qarşımıza məqsəd qoyduq.

Son illər nəşr olunmuş “Musiqi” dərsliklərində M.Maqomayevin opera yaradıcılığına müəyyən yer verilmiş, yeddinci sinifdə “Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasının dramaturgiyası” mövzusunda “Musiqi dinləyərkən” bölümündə “Şah İsmayıl” operasının I pərdəsindən “Aslan şahın ariyası”, “Ərəblərin yeni düşərgəsində Gülzarla tacirin toyu”ndan bir parça, “Notla oxumaq” bölümündə “Şah İsmayıl və Gülzarın dueti”ndən bir parça [3], səkkizinci sinifdə isə “Müslüm Maqomayev yaradıcılığında xalq musiqisi” adlı mövzusunda “Musiqi dinləyərkən” bölümündə “Nərgiz” operasının I pərdəsindən “Nərgizin ariyası”ndan bir parça, “Notla oxumaq” bölümündə “Nərgiz” operasından “Nərgizin ariyası” və “Qızlar xoru”ndan bir parça [4] yer almışdır.

Göründüyü kimi ümumtəhsil məktəblərinin yalnız yeddinci və səkkizinci sinifləri üçün “Musiqi fənni” üzrə məktəb dərsliklərinə M.Maqomayevin opera musiqisinə müraciət edilmişdir. Musiqi müəllimi dərslərində musiqi dinləmə bölməsində M.Maqomayevin musiqisindən istifadə zamanı müasir təlim metodlarına geniş yer verməklə dərslərində öyrədici xarakterini artırmaq imkanı əldə etmiş olar. Bununla əlaqədar bir-sıra metodiki tövsiyələri qeyd edə bilərik.

Məsələn, yeddinci sinif “Musiqi” dərslərinə “Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasının dramaturgiyası” adlı mövzusu daxil edilmişdir. Bu dərslərində musiqi müəllimi aşağıdakı kimi planlaşdırma bilər:

Dərsin mövzusu: “Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasının dramaturgiyası.

Məqsəd:

1. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin görkəmli nümayəndələri və onların geniş yayılmış əsərləri haqqında biliklərini izah etmək.

2. Ariyanı obraz-məzmununu təhlil etmək.

Məzmun standartları:

1.1.2. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri haqqında fikirlərini izah edir [5, s.19].

İntegrasiya:

A) Fəndaxili: Ariyanın melodiyasını notla oxumaq.

Strategiya: Bu mövzunun öyrənilməsində Venn diaqramı, beyin həmləsi, müzakirə, müqayisə kimi iş üsullarından istifadə edilir.

Resurslar: Dərslik, iş dəftəri, şəkillər, kompüter, disk və s.

Dərsin mərhələləri:

1. Motivasiya. Şagirdlər sinifdə M.Maqomayevin “Radio marşı”nın sədaları altında daxil olurlar. Müəllim şagirdlərə deyir ki, bu musiqi M.Maqomayevin “Radio marşı”dır.

Müəllim dərslərində mövzusu ilə əlaqəli olaraq qısa məlumat verir:

- “*Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Müslüm Maqomayev “Şah İsmayıl” operasını 1916-cı ildə eyniadlı Azərbaycan dastanı əsasında yaratmışdır. Opera 1919-cu ildə tamaşaya qoyulub. Əsər sonralar ciddi musiqi və libretto dəyişikliklərinə məruz qalıb. Operanın ilk tamaşası böyük Azərbaycan rejissoru Hüseyn Ərəblinskinin quruluşunda oynanılmışdır*” [3, s.44].

Daha sonra bəstəkarın “Şah İsmayıl” operasının I pərdəsindən “Aslan şahın ariyası” səsləndirilir. Notla oxumaq fəaliyyət növündə isə “Şah İsmayıl və Gülzarın dueti”ndən bir parça notla ifa edilir. Müəllim məktəblilərə izah edir ki, bəstəkar bu duetdə “Gözəllərin gözəli” Azərbaycan xalq mahnısından istifadə etmişdir. Şagirdlərin fikrini və dərslərində qavranılmasını öyrənmək üçün tədqiqat sualı verilir:

• Dinlədiyiniz musiqi parçası necə adlanır?

- M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasından “Aslan şahın ariyası”.

• Ariyanı ifa edən müğənninin səs tembiri haqqında nə deyə bilərsiniz?

- Ariyanı ifa edən müğənninin səs tembiri bəm (bariton) kişi səsidir.

• Aslan şahın ariyasının xarakteri necədir?

- Ariyanın xarakterində Aslan şahın narahatlığı, həyacanı, ziddiyətli fikir və hissləri ifadə olunur.

Dinlədiyiniz əsərlərin oxşar və fərqli cəhətləri nədir?

Oxşar cəhətlər:

• Hər iki əsər eyni bəstəkarın əsəridir.

Fərqli cəhətlər:

• “Radio marşı” orkestr üçün yazılmışdır.

• “Şah İsmayıl” operası Azərbaycan xalq dastanı əsasında, söz və musiqinin, vokal və instrumental ifanın vəhdətindən yaranmış musiqili-səhnə əsəridir.

Mövzu üzrə test tapşırıqlarını yerinə yetirmək və doğru cavabın qarşısında (+) işarə qoymaq tapşırılır:

1. “Şah İsmayıl” operasını kim yazmışdır?

a) Ü.Hacıbəyli b) F.Əmirov c) M.Maqomayev +

2. “Şah İsmayıl və Gülzarın dueti”ndə hansı Azərbaycan xalq mahnısından istifadə edilib?

a) “Çıxdım qaya başına” b) “Gözəllərin gözəli” + c) “Laçın”

3. “Radio marşı” əsərinin müəllifi kimdir?

a) M.Maqomayev + b) Q.Qarayev c) A.Zeynallı

Tapşırıq:

3. İnformasiya mübadiləsi və müzakirəsi.

Mövzu ilə əlaqədar müəllim şagirdlərə izah etməlidir ki, musiqi həyatı, təbiəti, insanları, cəmiyyət hadisələrini tərənnüm edən bir vasitə olduğu üçün o, həmişə hərəkətdə və inkişafda olmalıdır.

4. Ümumiləşdirmə və nəticə.

M.Maqomayevin yaradıcılığında opera musiqi xüsusi yer təşkil edir. Bəstəkar opera yazarkən orijinal musiqi yazmaqla bərabər, eyni zamanda xalq musiqisindən də istifadə edib.

5. Yaradıcı tətbiq etmə.

M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasının məzmununu aydınlaşdıraraq ona uyğun şəkil çəkin.

6. Qiymətləndirmə və refleksiya.

Dərs ümumiləşdirilir:

-Bəstəkarın hansı operasını dinlədik?

-Dinlədiyimiz hansı musiqi nümunələrini müqayisə etdik?

Nəticə olaraq demək olar ki, məktəblilərin musiqi tərbiyəsinin inkişaf etdirilməsində M.Maqomayevin operalarından istifadənin şagirdlərin musiqi-estetik, professional musiqini dinləmək bacarığına və mənəvi keyfiyyətlərinin yüksəlməsinə müsbət təsir göstərə bilər.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Azərbaycan musiqi tarixi. II cild. Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Z.Səfərova. Bakı, Elm, 2017, 385 s.
2. Quliyev S. Məktəblilərin musiqi tərbiyəsində Azərbaycan musiqisindən istifadənin nəzəriyyəsi və təcrübəsi. Pedaqoji elmlər doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün dissertasiyasının avtoreferatı. Bakı, 1996, 68 s.
3. Rəcəbov O., Kazımov N., Nuruqızı S. Ümumtəhsil məktəblərinin 7-ci sinfləri üçün Musiqi fənni üzrə dərslik. Bakı, Şərq-Qərb, 2022, 98 s.
4. Rəcəbov O., Kazımov N., Babayeva A. Ümumtəhsil məktəblərinin 8-ci sinfi üçün Musiqi fənni üzrə dərslik. Bakı, Təhsil, 2019, 98 s.

SAYTOQRAFIYA

5. Azərbaycan Respublikasının Ümumtəhsil məktəbləri üçün Musiqi fənni üzrə təhsil proqramı (Kurikulum). Tərtibçilər: F.Bədəlbəyli, O.Rəcəbov, B.İbadova, A.Əliyev, M.Dadaşova, F.Hidayətova və b. (I-IX siniflər). Bakı, Təhsil, 2013, 72 s. URL: https://www.arti.edu.az/nodupload/editor/files/15_%20Musiqi-kurikulum.pdf

Xülasə

XX əsrin görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Müslüm Maqomayevin opera yaradıcılığı geniş yerlərdən birini tutur. Onun opera yaradıcılığı Azərbaycan musiqisi tarixində parlaq və maraqlı səhifələrindən birini təşkil edir. Məqalədə bəstəkarın opera yaradıcılığına daxil olan əsərlər nəzərdən keçirilmiş və eyni zamanda səciyyəvi xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Məktəblilərin musiqi təhsili və tərbiyəvi əhəmiyyətinə görə bəstəkarın opera yaradıcılığı geniş imkanlara malikdir. Bu baxımdan şagirdlərin musiqi tərbiyəsində M.Maqomayevin opera yaradıcılığının əhəmiyyəti və təsir imkanları təhlil edilib. Elmi məqalədə bəstəkarın “Şah İsmayıl” (1916) operasının əsas cəhətləri işıqlandırılmışdır.

Aparılan təhlil göstərir ki, “Musiqi” dərsliklərində bəstəkarın opera yaradıcılığına müəyyən qədər yer ayrılmışdır. Məqalədə əldə olunmuş nəticələr sübut edir ki, M.Maqomayevin operalarından ümumtəhsil məktəblərində şagirdlərin musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafında daha geniş istifadə olunması musiqi tərbiyəsi işinin müasir dövrün tələbləri səviyyəsində həyata keçirilməsinə kömək edən vasitələrdəndir. Bununla əlaqədar M.Maqomayevin opera yaradıcılığı haqqında məlumatın verilməsi məktəblilərin musiqi tərbiyəsinin işinin səmərəli təşkilinə xidmət edir.

Açar sözlər: Müslüm Maqomayev, bəstəkar, opera, məktəb, dərs.

МАМЕДОВА Гасира
Гянджинский Государственный Университет
старший преподаватель кафедры
«Музыкальные дисциплины»

ЗНАЧЕНИЕ И ПУТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ОПЕР МУСЛИМА МАГОМАЕВА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ УЧАЩИХСЯ СРЕДНИХ ШКОЛ

Резюме

Видное место занимает оперное творчество выдающегося Азербайджанского композитора XX века Муслима Магомаева. Его оперное творчество составляет одну из самых ярких и интересных страниц в истории Азербайджанской музыки. В статье рассматриваются произведения, входящие в оперное творчество композитора, и исследуются их характерные особенности. Благодаря своей значимости для музыкального образования и воспитательной ценности для школьников оперное творчество композитора имеет широкие возможности. С этой точки зрения проанализировано значение и влияние оперного творчества М. Магомаева на музыкальное воспитание учеников. В научной статье освещаются основные аспекты оперы композитора “Шах Исмаил” (1916).

Анализ показывает, что в учебниках по предмету “Музыка” определенное место отведено оперному творчеству композитора. Полученные в статье результаты доказывают, что более широкое использование опер М.Магомаева в музыкальном воспитании и музыкальном развитии учащихся общеобразовательных школ является одним из средств, способствующих осуществлению музыкально-просветительской работы на уровне современных требований. В этой связи предоставление информации об оперном творчестве М.Магомаева служит эффективной организации музыкального образования школьников.

Ключевые слова: Муслим Магомаев, композитор, опера, школа, урок

MAMMADOVA Gasira
Ganja State University
Senior Lecturer, Department of Musical Disciplines

THE IMPORTANCE AND WAYS OF USING MUSLIM MAGOMAYEV'S OPERAS IN THE MUSICAL EDUCATION OF SECONDARY SCHOOL STUDENTS

Summary

The operatic creativity of the outstanding Azerbaijani composer of the 20th century, Muslim Magomayev, occupies a wide place. His operatic creativity constitutes one of the bright and interesting pages in the history of Azerbaijani music. The article reviews the works included in the composer's operatic creativity and at the same time examines their characteristic features. The composer's operatic creativity has wide opportunities due to its importance for the musical education and upbringing of schoolchildren. From this point of view, the importance and influence of M. Magomayev's operatic creativity on the musical education of his students are analyzed. The scientific article highlights the main aspects of the composer's opera “Shah Ismail” (1916).

The analysis shows that some space is devoted to the composer's operatic work in the “Music” textbooks. The results obtained in the article prove that the wider use of M. Magomayev's operas in the musical education and musical development of students in secondary schools is one of the means that helps to implement the work of musical education at the level of modern requirements. In this regard, providing information about M. Magomayev's operatic work serves the effective organization of the work of musical education of schoolchildren.

Key words: Muslim Magomayev, composer, opera, school, lesson

MƏMMƏDOVA VENERA
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Konsertmeyster ustalıqı” kafedrasının dosenti,
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru

MÜSLÜM MAQOMAYEVİN OPERA YARADICILIĞINDA VOKAL PARTİYALARININ MELODİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ

“Bəşər tarixində elə şəxsiyyətlər var ki, onlar tək özləri üçün yox, bütün xalqın, bəlkə də bütün bəşəriyyətin xoşbəxtliyi naminə həyata gəlirlər. Belə insanlar xalqa nəinki sağlığında, hətta ölümündən sonra da xeyir gətirirlər.

Müslüm Maqomayev əsl realist xalq bəstəkarı idi. Azərbaycan musiqi incəsənəti yolunda duran bütün sədləri amansızcasına vurub dağıdan cəsarətli novator idi” [1, s. 17].

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, dirijor, pedaqoq, maarifçi, ictimai xadim, folklorşünas Müslüm Məhəmməd oğlu Maqomayev milli musiqimizin inkişafında, təbliğində böyük rol oynamışdır. O, 1885-ci il sentyabrın 18-də Qroznı şəhərində anadan olmuşdur. Ailədə musiqiyə olan maraq Maqomayevin bir bəstəkar kimi formalaşmasına böyük təsiri olmuşdur. 1899-cu ildə Qori müəllimlər seminarıyına daxil olan gənc burada Üzeyir Hacıbəyli ilə tanış olur, sonralar bu tanışlıq dostluğa çevrilir. Seminariyada təhsil aldığı müddətdə Müslüm Maqomayev bir neçə alətdə ifa etmək bacarığına yiyələnmişdir (skripka, klarnet və s.). Seminariyanı bitirdikdən sonra, əvvəl Şimali Qafqazda sonralar isə Azərbaycanda müəllim işləyir, Bakıda tədris edərkən Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi altında olan Müsəlman opera truppası ilə ilk olaraq musiqiçi, sonra dirijor və teatrın rəhbəri kimi əməkdaşlıq etməyə başlayır. Daha sonra Azərbaycan SSRİ Xalq Təhsili Komissarlığında məsul vəzifələrdə çalışır.

XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan professional musiqisi mədəniyyətinin inkişafında mühüm mərhələ hesab edilir. Həmin dövrə nəzər salanda, əlbəttə ki, ilk yada düşən Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev olur. Bu iki dahi şəxsiyyət Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf və təkmilləşməsi sahəsində əvəzsiz xidmətlər göstərmişdir. Onların birgə fəaliyyəti Azərbaycan mədəniyyəti, musiqisi və milli teatr sahəsindəki inkişafa böyük təkan vermişdir. Müslüm Maqomayevin Azərbaycan musiqisindəki xidmətləri olduqca böyükdür. Onun operaları, simfonik əsərləri, kino və dramatik teatr üçün musiqisi milli incəsənətimizin dəyərli nümunələridir.

Müslüm Maqomayev kino və tamaşalar üçün musiqi yazan ilk bəstəkarlardandır. Azərbaycanda ilk peşəkar dirijor olan Müslüm Maqomayev milli opera ifaçılığının inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Onun Azərbaycan musiqi folklorunun toplanması, öyrənilməsi və təbliği işində fəaliyyəti mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

“Tale əzəldən Müslüm Maqomayevə həddən ziyadə mürəkkəb rol hazırlamışdı. Dahi Üzeyir Hacıbəylinin müasiri, məsləkdaşı olan Maqomayev onun nəhəng şəxsiyyətinin təsiri altına düşərək, onun bir növ “dublyoruna”... çevrilə bilərdi, lakin bu baş vermədi: Maqomayevin musiqisi orijinal, dərhal tanınan və Hacıbəyliyən fərqli olan intonasiya ilə seçilir. Başlıcası odur ki, Maqomayev Hacıbəylinin musiqidə Şərq və Qərb sintezi ideyasını özünəməxsus yolla həyata keçirmişdir. Üzeyir bəy bəstəkar yaradıcılığı normalarını bir növ orientir tutub milli bədii təməldən yeni yaradıcılıq prinsipləri hasil etmiş, daha doğrusu icad etmişdir. Maqomayev isə klassik avropa modellərini bilavəsitə təbliğ etmiş, onları milli musiqi kontekstində uyğunlaşdırmış və nəticədə Şərq və Qərb monodik və homofon düşüncə tərzlərinin üzvü vəhdətinə nail olmuşdur” [2, s. 6].

“Müslüm Maqomayev haqlı olaraq Azərbaycan musiqisi tarixində ən parlaq melodistlərdən biri hesab olunur. Onun operalarında, simfonik və vokal əsərlərində, ifadəli melodik üslub formalaşmışdır ki, həmin üslub Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən işlənmiş milli və Avropa musiqi ənənələrinin sintezi konsepsiyasının Maqomayev tərəfindən məxsusi tədbiqini parlaq təzahür etdirir” [2, s. 25].

Müslüm Maqomayev məşhur “Şah İsmayıl” operasının müəllifi kimi geniş şöhrət tapır. Partiturası 1916-cı ildə tamamlanan “Şah İsmayıl” operası ilk dəfə 1919-cu ildə tamaşaya qoyuldu, premyerası böyük müvəffəqiyyətlə keçərək tamaşaçılar tərəfindən sonsuz maraqla qarşılandı. Şah İsmayıl rolunu məşhur aktyor H.Sarabski ifa edirdi. 5 pərdəli tamaşanın dirijoru isə Maqomayev özü idi. Opera özünün musiqi dilinin melodikliyi, orkestr partiyasının ifadəliliyi, harmoniyasının rəngarəngliliyi ilə seçilir. Bəstəkar obrazların zəngin daxili dünyasını ustalıqla xarakterizə edən gözəl səhnə əsəri yaratmışdır. Xalq arasında geniş yayılmış məşhur dastanın dramaturji əsasının məhəbbət və qəhrəmanlıq qollarını müəllif musiqi dili ilə məharətlə ifadə edə bilmişdir. M.Maqomayev bütün yaradıcılığı boyunca dəfələrlə “Şah İsmayıl” operasına qayıtmış, onun üzərində işləmiş, yeni redaksiyalarını həyata keçirmişdir. Operada vokal ansambların partiturasındakı melodikliyi Şah İsmayıl və Gülzarın duetində görürük:

Duet səhnə məqamı ilə bağlı olaraq, epizodun iştirakçılarını əhatə edən ümumi əhval-ruhiyyəni ifadə edir. Buradakı vokal partiya melodiklik cəhətdən zəngin, emosional, dramatik ziddiyyətlər baxımından aydındır. İfadəli kvinta sıçrayışı ilə başlayır, melodiylarda melizimlərdən istifadə olunur ki, bu da ifa olunan parçanı lirik xarakterli edir. Yuxarı səs tonlarında gəzişmə tətbiq olunur. Bu çür yanaşma obrazın xarakterinin açılmasına imkan yaradır, musiqi təfəkkürünü, lirik-dramatik melosun təşəkkül yolunu aşkarlamağa kömək edir. Hər bir tonun intonasiyası, pilləvari inkişafı rəvan xarakter

daşıyır. Duet xoş ovqatı ifadə edən, sevgi hissi ilə dolu, bir qədər iti tempdə səslənən vokal partiya ilə başlayır. Duetin orta hissəsində Şah İsmayılın ifasında muğam səslənir.

Nümunə 1.

Şah İsmayıl və Gülzarın dueti
(I, II pərdə)

Daha sonra yenidən duet vokal partiyanın ifasında ağır tempdə gedən lirik parça ilə (“gözəllərin gözəlisən”) davam edir. Duet ülvü hisslər, müqəddəs duyğuların təntənəsini tərənnüm edən melodik parça ilə sona çatır. Operanın lirik xətti gənc Şah İsmayıl və Gülzarın məhəbbəti üzərində qurulub. “Şah İsmayıl” dastanı xalq arasında geniş yayılmışdı, dastanda xeyirlə şərin mübarizəsində xeyir qalib gəlir, ədalət təbliğ olunur. Eyni zamanda dastanda xalq kütlələrinin ağaların özbaşnalığına münasibəti də parlaq şəkildə öz əksini tapmışdır. Dastanın məhz bu xüsusiyyətləri M. Maqomayevi inqilab ərafəsində yazdığı opera üçün ədəbi əsas olaraq seçməyə şəvq etmişdir.

M. Maqomayev operanın musiqisi üzərində işləyərkən muğamat və Azərbaycan xalq musiqisinin digər janırlarından böyük sənətkarlıq və həssaslıqla istifadə edir, lazım olan ritm və melodiya çalarlarını müxtəlif səhnələrdə, dramaturji məqamlarda qəhrəmanların daxili aləminin müəyyən vəziyyətinə uyğunlaşdırırdı. “Buna misal olaraq Gülzarın görüş zamanı İsmayılın qəlbində oyanan sevgi hissləri (II səhnə) “Segah” muğamı ilə verilir. Ərəbzəngi ilə görüş səhnəsi musiqinin qəhrəmanlıq – dramatik xarakteri ilə ifadə olunmuşdur. Ərəbzəngi ilə dialoq xalq arasında geniş yayılmış “Qarabağ şikəstəsi”nin intonasiya inkişafı prinsipləri üzərində qurulmuşdur. Bəstəkar öz qəhrəmanının obrazını yaradarkən, muğam improvizasiyaları ilə yanaşı, ənənəvi opera formalarına – ariyalara, ariozalara müraciət edir. Bunu Azərbaycan operasının o dövrdə ilk uğurları kimi qiymətləndirmək olar. Aslan şahın operanın birinci pərdəsindən lirik, mahnıvari melodiya malik ariyası məhz bu səbəbə görə böyük maraqla qarşılanaraq geniş yayılmışdır. Aslan şahın vokal partiyasında muğam improvizasiyaları yoxdur. Vokal partiyası bariton, yəni muğamat oxumaq üçün xarakterik olmayan səs üçün yazılmışdır” [3, s. 209-210].

Mənfi personaj xarakterli Aslan şah obrazını bəstəkarın böyük nailiyyəti kimi qiymətləndirmək lazımdır.

Nümunə 2.

Aslan şahın ariyası
(I, I pərdə)

Aslan şahın uvertüradan dərhal sonra səslənən birinci ariyası ağır, kədərli hisslərlə dolu olaraq, operanın uvertürasında da səslənir və bütövlükdə əsərin bir növ simvoluna çevrilir. Vokal partiyasının kədərli xarakteri ümumilikdə bütün opera boyu obrazın açılmasında böyük rol oynayır. Melodiklik cəhətdən zəngin olan Aslan şahın ariyası bütövlükdə qəhrəmanın əhval-ruhiyyəsində baş verən dəyişikliklərin musiqi dili ilə açılmasına parlaq nümunədir. Bu da Maqomayevin geyri-adi musiqi – dramaturqiya istedadına malik olduğunu bir daha sübut edir.

1947-ci ildə görkəmli bəstəkar Qara Qarayev operanın partiturasını yenidən harmonizasiya etmiş və orkestrləşdirmişdir.

““Şah İsmayıl” operasının əhəmiyyəti təkcə sənət əsəri olmaqla bitmir. Müslüm Maqomayev bu mövzuya sadəcə olaraq bəstəkar, incəsənət xadimi kimi deyil, Azərbaycan tarixini gözəl bilən bir insan kimi müraciət etmişdir. Axı Şah İsmayıl görkəmli sərkərdə, Azərbaycan şahı olmuşdur. O dövrdə tarixi keçmişimizdən kimin kim olduğunu söyləmək bizim üçün çətin idi. İndi isə açıq deməyə imkanımız var ki, Şah İsmayıl görkəmli dövlət xadimi, siyasi şəxsiyyət, Azərbaycanı birləşdirən insandır. Azərbaycanın qədim dövlətçiliyi Şah İsmayılın adı ilə bağlıdır. Müslüm Maqomayevin də bu mövzuya müraciət edərək belə gözəl opera yazmasının incəsənət üçün əhəmiyyəti böyükdür, həmçinin böyük tarixi, siyasi əhəmiyyəti var” [1, s. 17].

M.Maqomayevin “Nərgiz” operası müasir mövzuda yazılmış, ölkəmizdə ədalətsizliyə meydan oxuyan, zülmə qarşı amansız olan ilk operalardan biridir. “Nərgiz” operasının tamaşaya qoyulması Azərbaycan opera sənətinin uğurlarından biri idi, onun tarixi əhəmiyyəti Azərbaycan mədəniyyəti üçün olduqca böyükdür. 4 pərdəli “Nərgiz” operasının premyerası 1935-ci il dekabrın 24-də Bakıda M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində keçirildi. Tamaşanın dirijoru ağır xəstə olan müəllif özü idi.

Musiqişünas İ.Konev 1938-ci ildə “Roboçaya Moskva” qəzetində yazırdı: ““Nərgiz” – realist sovet operasıdır, dolğun ideyalı, dərin bədii fikrə malik operadır. “Nərgiz” operası sovet musiqili teatri tarixində – bizim üçün müasir olan sovet inqilabi, qəhrəmanlıq mövzusunu əks etdirən yüksək ideya-bədii səviyyədə yazılan ilk böyük musiqili səhnə əsəridir” [3, s. 225].

“Nərgiz” operasının müəllifi M.Maqomayev yüksək dövlət mükafatına layiq görüldü. Ona Azərbaycan əməkdar incəsənət xadimi fəxri adı verildi [3, s. 203].

“Şah İsmayıl”da olduğu kimi “Nərgiz” operasında da bəstəkar muğamlara əsaslanır. Operanın səhnələri muğam cizgiləri ilə peşəkar musiqi formalarının vəhdətindən ibarətdir. Romantik melodika, muğam intonasiyaları vokal partiyasında öz əksini tapır. “Nərgiz” operasında bəstəkarın melodik vokal partiyalarını yaratmaq bacarığının bir daha şahidi olur. Buna misal Nərgizin qəmgin mahnısıdır:

Nümunə 3.

«Nərgizin qəmgin mahnısı»
(II, III pərdə)

Sev-gimsu-dan saf - dır, gül - den in - co - dir.
Fe - qət me - ni o - zən bir dü - şün - co - dir.
Da - im qo - nu - şu - ram dörd - le - rim - le mən,
xyal pe - rəst o - lur in - ti - zar çe - kon.

Nərgiz bu parçada Əliyara olan sevgisini bildirir. Bu musiqi parçasında bəstəkar kvarta intonasiyasından istifadə edir, hansı ki, Maqomayevə xas melodianın səciyyəvi xarakteridir. Beləliklə, kvarta intonasiyasının fəal tətbiqi Maqomayev melodikasının səciyyəvi keyfiyyəti kimi qeyd olunmalıdır. XIX əsrin romantik melodiyası bəstəkarın yaradıcılığında yeni, özünəməxsus bədii şəklini alır.

Maqomayevin vokal partiyasındakı melodik üslub öz mənbə rəngarəngliyi ilə seçilir. Burada bəstəkar aşağı enən sekvensiyalardan, triollardan istifadə edir. Lirik obrazlar yaradarkən Maqomayev üçbölümlü ölçünün ifadə imkanlarından istifadə edir.

Vokal partiyalar xalq musiqi intonasiya və məqamları ilə zəngindir. Nərgiz obrazında öz məhəbbətinə sadıq qalan, köləliyə qarşı mübarizə aparan sadə kəndli qızına məxsus insani keyfiyyətlər toplanıb. Nərgiz vokal partiyasının ən gözəl ifaçılarından biri SSRİ xalq artisti Şövkət Məmmədova olmuşdur.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı, dövlət mükafatları laureatı F.Əmirov, Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin incəsənətdə keçdikləri qəhrəmanlıq yolunu yüksək qiymətləndirmişdir: *“Onların musiqi sahəsindəki qəhrəmanlığı, bir insan kimi fədakarlıqları, Azərbaycan incəsənətinin taleyində onların fəaliyyətinin əhəmiyyəti gözlərimiz önündə yeni, böyük bir qüvvə ilə canlanır və Azərbaycan xalqının mədəniyyət tarixinə hələ də böyük maraq doğuran ən parlaq səhifələrindən birini yazmış bu iki qəhrəmana adamın qəlbində böyük məhəbbət və minnətdarlıq hissləri oyadır”* [4].

Nə qədər ki, xalqımız, millətimiz yaşayır, onun ziyalılarının, ədiblərinin, mədəniyyət xadimlərinin də xatirəsi daim yaşayacaq.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycanın görkəmli şəxsiyyətləri. Müslüm Maqomayev. Bibliografiya Bakı, 2011, s. 168.
2. Aida Hüseynova. Müslüm Maqomayev. Ocerklər. Bakı, 2023, s.92
3. Azərbaycan musiqi tarixi. İkinci cild. “Elm”, Bakı, 2017, s.584
4. “Bakinski raboçi” qəzeti 13 dekabr, 1965-ci il.

Xülasə

“Müslüm Maqomayevin opera yaradıcılığında vokal partiyalarının melodik xüsusiyyətləri” adlı məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, dirijor, pedaqoq, maarifçi, ictimai xadim Müslüm Maqomayevin operalarından vokal partiyalarının melodik xüsusiyyətlərinin təhlilinə həsr olunmuş, onun əsasında hazırlanmışdır.

“Şah-İsmayıl” və “Nərgiz” operalarından nümunələr əsasında obrazların, qəhrəmanların daxili aləminin açılmasında bəstəkarın muğamat və Azərbaycan xalq musiqisinin digər janırlarından böyük sənətkarlıq və həssaslıqla istifadə etməsi vurğulanmışdır. M.Maqomayevin öz qəhrəmanının obrazını yaradarkən, muğam improvizasiyaları ilə yanaşı, ənənəvi opera formalarına – ariyalara, ariozalara müraciət etməsi, məqalədə Azərbaycan operasının o dövrdə ilk uğurları kimi qeyd olunur.

Həmçinin məqalədə Maqomayevin Hacıbəylinin musiqidə Şərq – Qərb sintezi ideyasını özünəməxsus yolla həyata keçirməsi – klassik Avropa modellərini bilavasitə təbliğ etməsi, onları milli musiqi kontekstində uyğunlaşdırması izlənilir. Məqalədə Müslüm Maqomayevin milli musiqimizin inkişafında, təbliğində rolu əks olunur, bəstəkarın milli musiqimizin xəzinəsinə bəxş etdiyi töhfələri və tutduğu yeri müəyyənləşdirilir. Məqalə elmi mənbələrə istinad edir.

Açar sözləri: Müslüm Maqomayev, Üzeyir Hacıbəyli, opera, vokal, melodik xüsusiyyətlər, “Şah-İsmayıl”, “Nərgiz”.

МАМЕДОВА Венера

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибеyli
доцент кафедры «Концертмейстерское мастерство»,
доктор философии по искусствоведению

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНЫХ ПАРТИЙ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ МУСЛИМА МАГОМАЕВА

Резюме

Статья подготовлена на основе анализа мелодических особенностей вокальных партий в операх «Шах Исмаил» и «Наргиз» выдающегося азербайджанского композитора, дирижера, педагога, просветителя и общественного деятеля Муслима Магомаева.

Автор подчеркивает, что, раскрывая внутренний мир персонажей и героев оперы, композитор чутко и мастерски использует мугам и другие жанры азербайджанской народной музыки. Как первые успешные шаги в развитии азербайджанской национальной оперы того периода, автор статьи отмечает, что Муслим Магомаев, создавая образ своего героя, наряду с мугамными импровизациями обращается к традиционным оперным формам – ариям и ариозо.

Автором статьи прослеживается самобытная реализация М.Магомаевым идеи У.Гаджибеyli синтеза Востока и Запада в музыке – продвижение классических европейских образцов и их адаптация в

контексте национальной музыки. В статье отражена роль Муслима Магомаева в развитии и пропаганде азербайджанской национальной музыки, определено место композитора и вклад в сокровищницу национальной музыки. Приведены ссылки на научные источники.

Ключевые слова: Муслим Магомаев, Узеир Гаджибейли, опера, вокал, мелодические особенности, «Шах-Исмаил», «Наргиз».

MAMEDOVA Venera

BMA named after U. Gadzhibeyli

Associate Professor of the Department of "Concertmastering",

Doctor of Philosophy in Art Criticism

MELODIC FEATURES OF VOCAL PARTS IN OPERA WORKS OF MUSLIM MAGOMAEV

Summary

The report was prepared on the basis of an analysis of the melodic features of the vocal parts in the operas "Shah Ismail" and "Nargiz" by the outstanding Azerbaijani composer, conductor, teacher, educator and public figure Muslim Magomayev.

The author emphasizes that in revealing the inner world of the characters and heroes of the opera, the composer sensitively and masterfully uses mugam and other genres of Azerbaijani folk music.

As the first successful steps in the development of the Azerbaijani national opera of that period, the author of the article notes that Muslim Magomayev, while creating the image of his hero, along with mugham improvisations, turns to traditional opera forms - arias and arioso.

The author of the article traces Magomayev's original implementation of Gadzhibeyli's idea of synthesizing East and West in music – the promotion of classical European models and their adaptation in the context of national music. The article reflects the role of Muslim Magomayev in the development and promotion of Azerbaijani national music, defines the contribution and place of the composer in the treasury of national music. References to scientific sources are provided.

Key words: Muslim Magomayev, Uzeyir Hajibeyli, opera, vocals, melodic features, "Shah-Ismael", "Nargiz".

MƏMMƏDOVA ZÜMRÜD

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının

elmi-tədqiqat laboratoriyasının baş elmi işçisi, dosent,

Xalq artisti

ÜZEYİR HACIBƏYLİ VƏ TALİŞ HALAY (XOR) MAHNILARI

Talış xor musiqisi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin bir qolu kimi olduqca dəyərlidir. Zəngin musiqi folkloru bazasına malik olan cənub bölgəsi tədqiqat üçün hər zaman aktual və maraqlı tədqiqat obyektidir. Xüsusilə, halaylar bölgənin folklorunda özünəməxsusluq ilə xarakterik musiqi nümunəsi kimi seçilir.

Bu musiqi nümunəsi ilkin olaraq, melodiyanın bir dəstə tərəfindən oxunub, digər dəstə tərəfindən təkrar edilməsi prinsipi əsasında qurulmuşdur. Bu ifa forması musiqişünaslıqda ibtidai səviyyədə polifoniyanın bir növü kimi qiymətləndirilir. İki dəstə arasında davam edən bu musiqi dialoqu, melodiyanın dinamik inkişafına şərait yaradır və ifanın kollektiv təbiətini vurğulayır.

Talış halay mahnıları, məzmun baxımından olduqca zəngindir. Bu mahnılar əsasən əmək prosesləri, sevgi, toy mərasimləri və bayram adət-ənənələri ilə bağlıdır. Halay mahnılarında musiqi və rəqs elementlərinin sintezi də birgə müşahidə olunur.

"Sovet dövr musiqi tədqiqatçıları da Talış xor mahnılarına (halaya) çox böyük dəyər verərək onları çox maraqlı qədim musiqi adlandırmış, bu mahnılarda olan səslərin ibtidai formada qaldığını xüsusi qeyd etmiş və onları "folklorun parlaq inciləri" adlandırmışlar" [3. s.2].

"Həmçinin onlar bu musiqini zəhmət prosesində ifadə olunmuş əmək mahnıları kimi qiymətləndirmiş və sonradan buraya məhəbbət, toy və bayram məzmunlu mahnıların daxil olduğunu bildirmişlər" [3. s.9].

Talış halaylarının ifa tərzı xoreoqrafik baxımdan da diqqətəlayiqdir. İfaçılar, adətən, iki dəstəyə bölünərək üzbəüz dayanır və bu dəstələrin hər birinə "halaysə" adlanan lider rəhbərlik edir. İfa zamanı

qadınlar nəinki melodiyanı oxuyur, həm də əl çalma və rəqs hərəkətləri ilə musiqini müşayiət edirlər. Bu hərəkətlər musiqinin ritmik quruluşunu tamamlayır və onun ifadə gücünü artırır.

Talış xorunun icra praktikasında liderin, yəni "halaysə"nin rolu xüsusi vurğulanmalıdır. Halaysə həm qaval çalır, həm də melodiyanın əsas hissəsini ilk ifa edir. Onun ardınca isə xor iştirakçıları, melodiyanın təkrarlanan hissələrini birlikdə ifa edirlər. Bu struktur musiqinin məzmununda liderizləyici münasibətlərini təcəssüm etdirir və kollektiv ifaçılıq ənənələrinin mənəvi dəyərini əks etdirir.

Halay musiqilərində tez-tez rast gəlinən təkrarlanan ifadələr ("ha lo.lo", "ləli", "lələ") semantik baxımdan diqqətəlayiqdir. Bu ifadələr, əslində, ritmik və emosional fon yaradır, eyni zamanda musiqinin sosial integrasiya funksiyasını gücləndirir. İştirakçıları vahid bir musiqi mühitində birləşdirən bu elementlər, musiqinin kollektiv xarakterini ön plana çıxarır.

Talış xor musiqisinin və halay mahnılarının tədqiqi, onların bənzərsiz xüsusiyyətlərini müəyyən edərək bu zəngin irsi qorumaq və gələcək nəsillərə ötürmək baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu musiqi ənənəsi zaman-zaman görkəmli tədqiqatçıların da diqqətini cəkməşdir.

Üzeyir Hacıbəyli 1928-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəşrlər toplusunda dərc olunan "İlk Azərbaycan Xalq xoru" adlı elmi məqaləsində Azərbaycanda xor musiqisinin vəziyyətini dəyərləndirərək maraqlı məqamları vurğulamışdır:

"Sovet inqilabından öncə Azərbaycan incəsənəti tarixində vokal ifaçılığın geniş yayılmış çox-səsli xor forması ilə müşayiət olunmadığını qeyd edən Hacıbəyov, xalqımızın vokal sənətinin əsasən tar və dəfin müşayiəti ilə muğamatların solo ifasına əsaslandığını bildirir. Bu ənənə yalnız nadir hallarda, əsasən kənd yerlərində – məsələn, keçmiş Şuşa qəzasında – toy mərasimlərində gəlin və bəy üçün oxunan mahnılarda birgə ifalarla tamamlanmışdır. Lakin belə birgə ifalar belə, unison – yəni bir səslə – ifa olunmuşdur." [2. s.7]

Xüsusilə qeyd olunmalıdır ki, Talış bölgəsində – indiki Lənkəran rayonu ərazisində – xor ifaçılığı ənənəsi fərqli şəkildə inkişaf etmişdir. Talış icmaları xoru iki dəstəyə bölərək daha mürəkkəb formalar yaratmışlar. Birinci dəstə melodiyanı ifa edərkən, ikinci dəstə onu eyni tonda təkrarlayaraq yeni bir dinamik ifa texnikası formalaşdırmışdır. Bundan əlavə, xor ifaçılığında sadə nəğmələrin də geniş istifadə olunduğu bildirilir; bu zaman xor solistlərin melodiyasının son hissəsini təkrar edərək kollektiv ifanı zənginləşdirmişdir.

Hacıbəylinin məqaləsindən belə aydın olur ki, sovet dövrünədək Azərbaycanda xor ifaçılığı ən çox Talışlar arasında müşahidə olunmuş və onlar bu ənənəni yalnız qoruyub saxlamamış, eyni zamanda təkmilləşdirərək inkişaf etdirmişlər.

Talış xoru (xüsusilə halay mahnıları) üzərində aparılan tədqiqatlar göstərir ki, bu xalq musiqisi həm qədim musiqi ənənələrinin izlərini daşıyır, həm də çox dəyərli mədəni irs nümunəsidir. Sovet dövrünün musiqişünasları Talış xor musiqisini dərinlən araşdıraraq Lənkəran-Astara zonasında ekspedisiyalar təşkil etmiş, topladıqları materiallar əsasında tədqiqat əsərləri yazmışlar.

Müasir musiqi nəzəriyyəsinə əsasən, xor kollektiv vokal musiqi ifaçılığı formasıdır və vokal əsərlərin eyni anda bir qrup tərəfindən ifasını əhatə edir. Eyni zamanda, xor ən qədim musiqi ifaçılıq formalarından biri kimi özünəməxsus musiqi aləti funksiyasını daşıyır. Xor sənəti xalq musiqisinin zəngin ənənələri ilə formalaşmış və insanların hisslərini, düşüncələrini və iradələrini birləşdirərək zövq və mənəvi inkişaf üçün əhəmiyyətli vasitəyə çevrilmişdir.

Sovet musiqişünasları Talış xor musiqisinə yüksək qiymət verərək bu melodiyları qədim musiqi mədəniyyətinin parlaq nümunəsi kimi dəyərləndirmiş və onların ibtidai səslərdən ibarət formasını xüsusi vurğulamışlar. Onlar bu musiqinin ilk olaraq əmək proseslərində səsləndirildiyini, daha sonra isə məhəbbət, toy və bayram mövzulu mahnılarla zənginləşdirildiyini qeyd etmişlər.

Bu yanaşma Talış xor musiqisinin Azərbaycan mədəniyyətində xüsusi yer tutduğunu bir daha təsdiqləyir.

Talışlar bu xoravat musiqisini əsasən "halay" və bəzən "ha lo...lo" adları ilə tanıyır. Musiqi tədqiqatçıları isə onu "halay mahnıları", "halay rəqs mahnıları", "xoravat mahnılar" və ya sadəcə "xalq mahnıları" kimi adlandırmışlar.

Bu musiqidə tez-tez təkrar olunan "halay", "ha lo.lo", "ha ləli", "ha lələ" kimi ifadələr musiqi alimlərinin diqqətini cəlb etmiş və müxtəlif mübahisələrə səbəb olmuşdur. Əslində, bu sözlərin mənasını və musiqinin özünü dərk etmək üçün onun bütün elementlərinə – ahəng və ritmik quruluşuna,

xorun bölünməsinə, rəqs hərəkətlərinə, musiqi frazalarının məzmununa və ümumilikdə “halay” anlayışına bütöv bir konsept kimi yanaşmaq lazımdır.

“Ha” ifadəsi çağırış mənası daşıyır. “Lo.lo”, “ləli”, “lələ” kimi sözlər isə “cəmiyyət” və ya “insanlar” mənasında işlədilir. Beləliklə, bu ifadələr insanlara müraciət edərək onları bir araya toplamaq məqsədini daşıyır. Talış dilindəki “hele” və “hele karde” ifadələri də oxşar şəkildə “çağırmaq” mənasını verir.

Talış halaylarının ifa tərzı və quruluşu olduqca orijinaldır. İfa edən qadınlar iki qrupa ayrılaraq bir-birinə 2-3 metr məsafədə üz-üzə dayanırlar. Hər qrupun önündə əlində qaval tutan və həm oxumağı, həm də oynamağı bacaran bir qadın – “halaysə” (halaybaşı) dayanır. Birinci qrupun oxuduğu mahnı digər qrup tərəfindən təkrarlanır, eyni zamanda rəqs xarakterli hərəkətlər edilir. Bu xoreoqrafik quruluş mahnının sonuna qədər davam edir, və hər iki qrup oxuyaraq rəqs edir, əl çalır.

Talış xoru müasir peşəkar çoxsəsli xor nümunəsi olmasa da, qədim ibtidai xor ənənələrini özündə saxlayan maraqlı bir formadır. Xor iştirakçıları müasir xorlarda olduğu kimi müəyyən funksiyaları yerinə yetirir. Məsələn, xoru idarə edən “halaysə” həm xormestr, həm də dirijor rolunda çıxış edir. Bununla yanaşı, o, qaval çalır, musiqini başlayır və solist rolunu icra edir. Bəzi hallarda qavalı başqa bir qadın çalır.

Xorda oxuyan qadın qrupu “vangir” adlanır. “Vanq” Talış dilində “səs” və ya “avaz”, “gir” isə “tutmaq” və ya “saxlamaq” mənasını verir. Beləliklə, “vangir” musiqinin ahəngini tutan və onu saxlayan ifaçıları ifadə edir. Vangirlər oxumaqla yanaşı, əl çalır və rəqs edir.

Halay musiqisində nəqarət xüsusi əhəmiyyət daşıyır və “mahneyəsə” adlanır. “Mahne” mahnı, “sən” isə “baş” mənasını verir. Bu adlandırma təsadüfi deyildir, çünki Talış halay mahnıları əsasən nəqarətlə başlayır, hər musiqi cümləsindən sonra nəqarət təkrarlanır və yenidən nəqarətlə tamamlanır.

Talış xoru qadınlar tərəfindən ifa olunur və qavalın müşayiəti ilə təqdim edildiyindən musiqi aləti ilə birlikdə təqdim olunan qadın xorudur.

Talış xor mahnılarının melodik quruluşu və onun intonasiya-üslubu son dərəcə sadədir ki, bu da həmin mahnıların çox qədim mənşə ilə əlaqəli olduğunu sübut edir. Bu sadəlik, əsasən, həmin musiqilərin tonal əsasını təşkil edən major xüsusiyyətli “Rast” və minor xüsusiyyətli “Şur” məqamlarının istifadəsi ilə bağlıdır.

Bu cür tonal əsaslar bizə göstərir ki, Talış xor mahnılarında qədim muğam musiqisinin ilkin intonasiya və ahənglərinə dair məlumatlar qorunub saxlanılmışdır. Ola bilsin ki, bu məqamlar muğam sənətinin yaranış mərhələlərini və onun formalaşdığı mühiti də işıqlandırır.

Ancaq burada qeyd etmək lazımdır ki, bu qənaəti hazırda ifa olunan bütün Talış xor mahnılarına aid etmək doğru olmaz. Bu fikir əsasən, qədim musiqi ənənələrini və ilkin notları özündə saxlayan əsərlərə şamil edilə bilər.

Eyni zamanda, maraqlı bir məqam da xoru iki hissəyə bölmək və musiqinin intonasiya-üslubunu müəyyən etməkdə qədim insanların təsadüfi hərəkət etmədiklərini göstərir. Belə ki, məbədlərdə və dini mərasimlərdə insanların duyğu və hisslərinə daha dərinlən təsir etmək üçün, iki dəstəyə ayrılmış xor ifalarının daha güclü təsir yaratdığı müəyyən edilmişdir. Bu metod musiqi təsirini artırmaq məqsədilə çox mühüm vasitə kimi istifadə olunmuşdur.

Bu fakt onu da göstərir ki, həmin dövrün insanları musiqi duyumunda çox inkişaf etmiş və musiqinin gücünü müasir dövr insanların daha yaxşı dərk etmişlər. Xorun iki qrupa bölünüb üzbəüz ifa olunması və bu zaman rəqs hərəkətlərinin edilməsi haqqında məlumatlar, topladığımız mənbələrdə çox da geniş qeyd edilməmişdir.

Lakin Zərdüştilik mədəniyyəti və dini ayınlara dair bəzi mənbələrdə, islama qədərki dövrdə məbədlərdə keçirilən ayınlər zamanı üzbəüz dayanaraq musiqi ifa etmək və dini ritualları icra etmək barədə məlumatlara rast gəlinir. Hətta bəzi məlumatlar bu cür oxşar musiqi və rəqs hərəkətlərinin tunc dövründə, təxminən 4-5 min il əvvəl Günəş kultu mərasimləri zamanı icra olunduğunu bildirir.

Musiqi nəzəriyyəsi baxımından xor musiqisinin yaranma tarixinə dair əsas fikir, bu ənənələrin xristianlıqdan əvvəlki dövrə – təxminən 2.500-3.000 il əvvələ, qədim yəhudi və yunan mədəniyyətinə aid edilməsi ilə bağlıdır. İlk xor nümunələrinin dini mərasimlər və məbədlərdə ifa olunduğu məlumdur.

Sovet dövrü musiqi tədqiqatçılarının fikirlərinə əsasən, Talış xorunun da dini ayınlər zamanı formalaşdığı və halay anlayışının qədim dini elementləri qoruyub saxladığı irəli sürülür.

Tanınmış bəstəkar Üzeyir Hacıbəyovlinin "Talışlar xoru dəyişdirib təkmilləşdirmişlər" fikri ilə tamamilə razılaşsaq da, mövcud faktlar Talışların xoru təkmilləşdirmədiyini, əksinə, onun qədim formasını qoruyub müasir dövrə qədər çatdırdıqlarını göstərir. Talışların xoru təkmilləşdirmək üçün tarixi imkan və şəraitlərinin olmadığı, amma onu ilkin sadəliyi ilə qorumağa müvəffəq olduqları aydın şəkildə görünür.

Əslində, Talışların xoru (halayı) müxtəlif qədim musiqi janrlarını birləşdirən, özünəməxsus və unikal ibtidai musiqi formasıdır. Bu musiqidə insanları ilahi hüçura çağırən qədim dini ahəng, xorlu ifa ənənəsi, muğamın ilkin formaları, qədim rəqslər, musiqi alətləri ilə müşayiət, qədim insanın musiqi təfəkkürü və dini düşüncəsi kimi elementlər əks olunmuşdur. Bundan başqa, bu musiqidə hələ də tam araşdırılmamış sirli məqamlar mövcuddur. Xüsusilə bu xorun qadınlar tərəfindən ifa edilməsinin səbəbləri ayrıca tədqiqata layiq maraqlı bir mövzudur.

Qeyd etmək lazımdır ki, görkəmli bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli və 1906-1911-ci illərdə Lənkəranda müəllim kimi fəaliyyət göstərmiş Müslüm Maqomayev Talış musiqisini toplamış, araşdırmış və yaradıcılıqlarında bu zəngin musiqidən geniş şəkildə istifadə etmişlər. Talışda xor ifaçılığının geniş yayılması Müslüm Maqomayevi Lənkəranda ilk dəfə kişilərdən ibarət xor təşkil etməyə sövq etmişdir. [4. s.141-143]. Dəyərli alim, tədqiqatçı, bəstəkar M. Maqomayevin "Nə dəryada balıq qurtarar, nə Talışda nəğmə". Fikri Talış musiqi mədəniyyətinin nə dərəcə zəngin olmasına bir göstəricidir.

Talış xalq musiqisi hər zaman Üzeyir Hacıbəyli və Azərbaycanın digər böyük bəstəkarlarının diqqət mərkəzində olmuşdur. Üzeyir Hacıbəyli Talış bölgəsini "Azərbaycanın tədqiq olunmamış xalq musiqi xəzinəsi" adlandırmış və bu musiqidən yaradıcılığında geniş şəkildə faydalanmışdır [3. s.22]. Məsələn, nümunə üçün deyək ki, "Arşın mal alan" operettasında "Qızları xoru"nın musiqisi "Limo" talış manısının melodiyası əsasında [4. s.142]

Talış dilində mahnı belə səslənir:

Limo, limo, ha limo

Zardə çəmə ha limo

Tırşə təmi vey xose

Bə dulo dəmon limo.

Sovet dövrünə qədər Azərbaycan xalq musiqisində xor nəğmələri əsasən Talış folklorunda qorunub saxlanıldığı üçün Üzeyir Hacıbəyli ilk dəfə Talış halay mahnılarından beşini – "Aman nənə", "Ləlli", "Ay lo-lo-lo", "Ya lo-lo yar düymələri mərçan" və "Yordu-yordu" – nota yazaraq dördsəsli professional xor üçün təkrar bəstələmişdir. Bu mahnılar daha sonra Azərbaycanın professional xor kollektivlərinin əsas repertuarına daxil edilmişdir.

Bütün bunlar göstərir ki, Talış xor mahnıları Azərbaycanın ilk professional xor musiqisinin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Lakin təəssüf ki, hazırda bu musiqiyə diqqət yetərincə deyil. Bir çox hallarda ifaçılar xorun və musiqinin qaydalarına riayət etmir, mahnıları bayağı şəkildə, solo tərzdə oxumağa üstünlük verirlər. Bu cür yanaşma qədim musiqi irsimizi ciddi şəkildə zədələyir. Bundan başqa, bəzi şəxslər Talış xor musiqisinə yalnız qadınların öz aralarında oxuduğu adi məclis mahnısı kimi baxırlar ki, bu da onun qədim və zəngin mədəni irsə malik olduğunu düzgün qiymətləndirməməklə nəticələnir.

Talış xor musiqisi özündə qədim musiqi ənənələrini və zəngin mədəniyyətini qoruyaraq, uzaq keçmişdən bu günə qədər gəlib çıxan unikal bir irsdir və onun daha geniş şəkildə öyrənilməsi və təbliği vacibdir.

Talış xor musiqisi yalnız Talış xalqının musiqi irsinin deyil, həm də dünya mədəniyyətinin qiymətli bir nümunəsidir. Bu musiqi forması, Talış xalqının qədim tarixi, mədəniyyəti və musiqisi ilə bağlı əyani təsəvvür yaradır, eyni zamanda bu xalqın milli ruhunun xüsusi bir ifadəsi kimi özünü göstərir.

Talış xorunun bu qədər əhəmiyyətli olması, onun müxtəlif musiqi janrlarını və ənənələrini birləşdirərək özünəməxsus bir struktura sahib olması ilə əlaqədardır. Bu musiqi, həmçinin, Talış xalqının zəngin mədəni irsini təəcəssüm etdirərək, müasir musiqi təfəkkürünün inkişafına mühüm təsir göstərmişdir.

Gələcəkdə Talış xorunun daha geniş tədqiq edilməsi və təbliği olunması gözlənilir. Bunun nəticəsində, bu qədim musiqi ənənəsinin dəyəri daha dərindən başa düşüləcək, onun əsasında yeni musiqi əsərləri yaradılacaq və Talış xalqının bu günümüçə qədər gətirdiyi ilahi musiqi mədəniyyəti müasir Azərbaycan musiqi irsində layiqli yerini tutacaqdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Fərziyeva S. "Doğma Elin Halayları". Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası, Bakı – Mütərcim, 2014.
2. Hacıbəyov Ü. *İlk Azərbaycan xalq xoru. Əsərləri*, II c., B., 1965, s. 271
3. Hüseynli B. "Azərbaycan xalq rəqs melodiyları", II dəftər. Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, Bakı, 1966.
4. Hüseynov, B., Talışlı, M. "Lənkəran". Maarif Nəşriyyatı, Bakı, 1990. 472s.
5. İsaəadə Ə. Məmmədov N. "Xalq mahnıları və oyun havaları". Elm Nəşriyyatı, Bakı, 1975.
6. Şahsoylu B. "Toy və halay mahnıları". Gənclik Nəşriyyatı, Bakı, 1980.

SAYTOQRAFIYA

7. <http://uzeyir.musiqi-dunya.az/az/article7.html>

Xülasə

Talış xor musiqisi, xüsusən "halay" mahnıları, Azərbaycanın xalq musiqisi irsində unikal və əhəmiyyətli bir yer tutur. Bu musiqi növü, kollektiv ifaçılıq ənənələrinin qədim nümunəsi olaraq həm folklor, həm də etnoqrafik baxımdan dərin tədqiqatlara layiqdir. Məqalədə talış musiqisinin xüsusiyyətlərini müəyyən etmək üçün bu mahnıların strukturuna və icra xüsusiyyətlərinə nəzər salınır. Həmçinin dahi bəstəkar, alim, tədqiqatçı Ü.Hacıbəylinin bu mövzu ilə bağlı olan axtarışları xidmətləri xatırlanır.

Açar sözlər: Talış xor musiqisi, Halay mahnıları, Kollektiv ifaçılıq, mədəni irs.

МАМЕДОВА Зумруд

Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
старший научный сотрудник научно-исследовательская лаборатория, доцент,
народный артист

ПЕСНИ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ И ТАЛЫШСКИЙ ХАЛАЙ (ХОР)

Резюме

Талышская хоровая музыка, особенно песни "халай", занимает уникальное и значительное место в наследии азербайджанской народной музыки. Этот вид музыки заслуживает глубоких исследований как с фольклорной, так и с этнографической точки зрения как древний образец коллективных традиций исполнения. В статье рассматриваются структура и исполнение этих песен для определения особенностей талышской музыки. Также упоминаются достижения великого композитора, ученого и исследователя У. Гаджибейли в связи с данной темой.

Ключевые слова: Талышская хоровая музыка, песни халай, коллективное исполнение, культурное наследие, Узеир Гаджибейли.

MAMMADOVA Zumrud

Baku Music Academy named after U. Hajibeyli
Senior Researcher, Research Laboratory, Associate Professor, People's Artist

THE SONGS OF UZEYIR HAJIBEYLI AND TALYSH HALAY (CHORAL MUSIC)

Summary

Talysh choral music, especially the "halay" songs, occupies a unique and significant place in the heritage of Azerbaijani folk music. This genre of music deserves in-depth study from both a folklore and ethnographic perspective as an ancient example of collective performance traditions. The article examines the structure and performance of these songs to identify the characteristics of Talysh music. The achievements of the great composer, scholar, and researcher U. Hajibeyli in relation to this topic are also discussed.

Keywords: Talysh choral music, halay songs, collective performance, cultural heritage, Uzeyir Hajibeyli.

MUSAYEVA SEVİNÇ

*Naxçıvan Dövlət Universiteti,
"Musiqi təlimi" kafedrasının müdiri, baş müəllim*

ÜZEYİR HACIBƏYLİ VƏ AZƏRBAYCANDA MUSIQİ TƏHSİLİ

Bakıda Hacı Zeynalabdin Tağıyevin teatrında 12(25) yanvar 1908-ci il tarixində tamaşaya qoyulan müsəlman şərqiində ilk opera – Üzeyir Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun"u ilə milli musiqi mədəniy-

yəti yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyur. Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operası ilə bir tək bütün müsəlman Şərqində opera janrında ilk əsərin müəllifi kimi mədəniyyət tarixinə düşür. Bu opera bəstəkar, publisist, pedaqoq, ictimai xadim olan dahi şəxsiyyətin yaradıcılıq konsepsiyasının mahiyyətini izah edən manifest kimi xarakterizə olunur.

Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operası ilə əsrlərlə şifahi ənənələr əsasında formalaşan milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf istiqamətini dəyişdirdi. Onun müasir simasının müəyyən olunmasında tarixi missiyanı yerinə yetirdi. İlk dəfə Şərq və Qərb musiqi nailiyyətlərinin üzvi şəkildə sintezinə nail oldu. Bəstəkarlıq məktəbinin əsasını qoydu. Bir tək Ü.Hacıbəylinin simasında bu qədər mühüm tarixi vəzifələrin ümumiləşməsi onun şəxsiyyətinin böyüklüyü, mənəviyyətinin dahiliyinə işarə edib, fəaliyyətinin təsadüfi xarakterdə olmadığını gözlər önünə sərir. Təbii ki, Ü.Hacıbəylinin bütün fəaliyyətinin təməlini təşkil edən sağlam zəmin, Şuşa mühitində xalq musiqisi, muğam sənətini dərinlən mənimsəməsi, Qori müəllimlər seminariyasında oxuduğu vaxt Avropa klassik musiqisinin forma, janr xüsusiyyətləri ilə yaxından tanış olmağı, bir çox klassik bəstəkarın musiqili səhnə dramalarını canlı izləmək imkanı, burada əldə etdiyi təcrübələr və nəzəri biliklər yaradıcılıq imkanları yaradaraq, onun milli mədəniyyəti əzəmətli yaradıcılıq irsi ilə zənginləşdirmək yolunu bəyan edirdi. Bəstəkar monumental musiqi mədəniyyətinin formalaşmasında təhsilin əhəmiyyətini düzgün başa düşür və qiymətləndirir, fəaliyyətində də bu istiqamətdən çıxış edirdi. Təsadüfi deyil ki, Ü.Hacıbəyli 1912-ci ildə Moskvada filarmoniya cəmiyyətinin kurslarında solfecio üzrə N.M.Laduxin, harmoniyadan isə N.N.Sokolovskidən dərs almış, 1913-cü ildə isə Sankt-Peterburq konservatoriyasına qəbul olmuşdur. 1914-cü ildə I dünya müharibəsinin başlaması ilə əlaqədar təhsilini yarımçıq qoymaq məcburiyyətində qalan Ü.Hacıbəyli milli operetta janrının maraqlı nümunələrindən olan “Arşın mal alan” operettasını da məhz bu dövrdə yazmışdır. Bəstəkarın hələ 3 iyul 1912-ci il tarixində Jeleznovodskdən M.Maqomayevə ünvanladığı məktubunda piano dərsləri aldığı açıq şəkildə ifadə olunur. Ü.Hacıbəyli yazır: “İyunun 21-dən Jeleznovodskdayıq. Məleykə müalicə olunmağa başlayıb, mən də başlamışam fortepiano öyrənməyə. Burada bir müəllim tapmışam. Mənə həftədə 3 dəfə dərs deyir, hər gün royaldan istifadə etməyə icazə verir”, [3, s.40]. Bu cümlələr Qori müəllimlər seminariyasında əldə etdiyi biliklərin yetərli olmayacağı qənaətinə gələn Ü.Hacıbəylinin Moskva, daha sonra Sankt-Peterburqda peşəkar təhsil müəssisələrində dərs almaq istəyinə işarədir. Ü.Hacıbəyli Sankt-Peterburq konservatoriyasında harmoniya sinfinə daxil olmuşdur. Bunu onun 7 fevral 1914-cü ildə M.Maqomayevə yazdığı digər məktub təsdiq edir. O, yazır: “Bəli! Axır ki, konservatoriyanın tələbəsiyəm. Mən harmoniya sinfinə, yəni məhz nəzəriyyəçilərin qəbul olunduğu sinfə daxil olmuşam; əgər fortepianoda yaxşı çala bilsəydim, kontrapunkt sinfinə, yəni bir sinif yuxarı daxil ola bilərdim”[5]. Göründüyü kimi bu cümlələr peşəkar musiqi təhsilinin vacibliyini diqqətə çatdırır ki, bəstəkar da gələcək fəaliyyətində musiqi mədəniyyətinin çoxşaxəli inkişafını təmin etmək üçün təhsili vacib sayır, Azərbaycanda musiqi təhsilinin peşəkar xarakter almadığına hələ XX əsrin əvvəllərindən etibarən mühüm addımlar atmağa başlayırdı. Bu da qeyd edilməlidir ki, Azərbaycanda müxtəlif musiqi alətlərində ifaçılıq əsasən xalq çalğı alətlərinin üstünlüyü ilə artıq öz təsdiqini tapmış bir sənət idi. Xüsusilə muğam ifaçılığında tar, qaval, kamança, balaban alətlərində virtuoz ifaçılar milli ifaçılıq sənətinin inkişafında xüsusi xidmət göstərirdilər. Lakin peşəkar ifaçılar olsalar da, onların not savadı yox idi. Not savadı isə milli musiqi mədəniyyətinin simasını tamamilə yeniləyərək, onun dünya musiqisinə inteqrasiya problemini kökündən həll edəcəkdi. Bu zaman musiqinin elmi əsaslarının mənimsənilməsi mühüm məsələ olaraq öz aktuallığını nəzərə çarpdırırdı. Ü.Hacıbəyli “Vəzifəyi-musiqiyyəməzə aid məsələlər” məqaləsində bu məsələni geniş şərh edir və azərbaycanlıların təkcə şərq musiqisinin təcrübə və nəzəri əsaslarını öyrənməsini kifayət hesab etmirdi. Belə qənaətə gəlirdi ki, Avropa musiqisinin qanunauyğunluqları, forma, janr xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi mütləqdir. Bu, ümumilikdə musiqi mədəniyyətinin inkişafına təkan verəcək, bu sahədə ixtisaslı kadrlar, alimlər ordusunun yaranmasına şərait yaradacaq. Buna əminliyini ifadə edən bəstəkar deyirdi: “Ümumi musiqi sənətini dəxi öyrənərsək, alim musiqişünaslarımız, musiqarlarımız, orkestrlərimiz və opera artistlərimiz olmaqla, mədəniyyətin sənaye-i-nəfisə qismində dəxi iştirak etmiş olarıq” [2, s.175]. Bu mühüm məsələ Ü.Hacıbəyli və o dövrdə milli incəsənətin inkişafında fədakarlıqla fəaliyyət göstərən Azərbaycan ziyalılarını daim düşündürməkdə idi.

Neftin istehsalı ilə əlaqədar XIX əsrdən etibarən Avropa və Rusiyadan gələn sənayeçilərin axınına uğrayan Bakı Qafqazın mərkəzi şəhərinə çevrilmişdir. Burada formalaşan aristokratik baxışlar in-

sanların da həyat tərzinə təsir edir, çox keçmir ki, incəsənətdə Şərq ilə Qərb nailiyyətlərinin bir vəhdətdə qovuşdurulması baş verir ki, bu musiqi mədəniyyətində də hiss olunur. Avropa mənşəli musiqi alətlərində ifaya meyllər də məhz bu dövrdən formalaşmağa başlayır. Xüsusilə fortepiano kimi dəbdəbəli alətdə ifaçılıq bir çox aristokrat ailənin diqqətini cəlb edirdi.

Avropa mənşəli musiqi alətlərinə maraq Avropa musiqisinin forma, janr xüsusiyyətləri, ifaçılıq sənətinin əsaslarının mənimsənilməsini yetiştirib, konsert estradasında müxtəlif alətlərdə ifaçılıq qabiliyyətini nümayiş edəcək ifaçı ordusunun peşəkar təhsilinin zəminini hazırlayırdı. Bu həm də Azərbaycanda ziyalı ailələrin musiqi təhsilinə marağını izah edirdi. Xüsusilə fortepiano aləti bir çox ailə üçün prioritet təşkil edirdi. Bu haqda T.Seyidov qeyd edir: “Avropa mənşəli musiqi alətləri içərisində məhz fortepiano XIX əsrin sonu-XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ziyalılarının kifayət qədər qapalı çevrəsində musiqisevərlərin diqqətini özünə cəlb etmişdi. Həvəskar ifaya və məhdud repertuara baxmayaraq (repertuarı, əsasən, müxtəlif Azərbaycan xalq mahnı, rəqs, aşiq havalarının melodiyaları əsasında qurulan improvizələr təşkil edirdi), ev şəraitində fortepianoda çalmaq getdikcə daha da vüsət alaraq, konsert ifasının müəyyən parametrlərinə yaxınlaşırdı” [4, s.8].

Bakıda 1895-ci ildə A.Yermolayevanın təşəbbüsü ilə açılan ilk musiqi məktəbi fortepiano, skripka, violençel alətlərində ifaçılıq və nəغمə dərsi verməklə musiqi təhsili sahəsində əhəmiyyətli iş görmüşdür. Burada ifaçılıq sənətində vərdislərin formalaşdırılması gələcəkdə pedaqoji sahədə fəaliyyət göstərən virtuoz ifaçıların yetişməsində mühüm addım idi. Ü.Hacıbəyli A.Yermolayevanın təsis etdiyi, Bakıda açılan musiqi məktəbinin pedaqoji sahədə peşəkarlığına şübhə etmirdi, lakin bu məktəbdə təhsil alanlar, o cümlədən onun təşəbbüsü ilə 1901-ci ildə açılan Rus Musiqi Cəmiyyətinin şöbəsi və onun bazası əsasında 1916-cı ildə fəaliyyətə başlayan Orta İxtisas Musiqi Məktəbinə cəlb olunanlar arasında milli mənsubiyyətinə görə azərbaycanlıların olmamağı bəstəkarı düşündürən mühüm problemlərdən biri idi. Buna görə də o, Azərbaycanda musiqi təhsilinin peşəkar səviyyədə təşkili sahəsində təşəbbüskar kimi bir-birinin ardınca mühüm əhəmiyyətli işlərə imza atır və heç bir fədakarlıqdan qaçınmır. Lakin onun və digər demokratik ziyalıların bu işdə yolu hələ uzun və keşməkeşli olacaqdı.

12 iyun 1920-ci ildə Azərbaycanda musiqi təhsili müəssisələrinin yaradılması haqqında əmr verilir. Bu əmrə əsasən Xalq konservatoriyası və musiqi məktəblərinin yaradılması haqqında qərar qəbul olunur. Bu dövrdə ictimaiyyət arasında musiqini geniş təbliğ etmək və musiqili tərbiyənin kütləviliyini təmin etmək üçün istənilən formada bədii dərnəklər, studiyalar fəaliyyət göstərməyə başlayır. Bu studiyalar musiqili-maarifləndirici və peşəkar təhsil təşkilatları funksiyalarını icra edirdilər ki, Ü.Hacıbəyli 1921-ci ildə “İncəsənət” jurnalının birinci nömrəsində “Vəzifəyi-musiqiyyəmizə aid məsələlər” məqaləsində musiqi təhsili qarşısında bir-biri ilə sıx əlaqəli üç mühüm vəzifəni müəyyən edir. Bunlardan ilki dövlət səviyyəsində ümumi musiqili, ikincisi xalq və ümumiyyətlə Şərq musiqisinin inkişafı sahəsində elmi-nəzəri, bədii-təcrübi, üçüncüsü Azərbaycanın türk əhalisi arasında daha geniş şəkildə ümumi musiqili fəaliyyətlər idi. Xalq konservatoriyası Bakı şəhərinin müxtəlif səmtlərində fəaliyyət göstərən şöbələri ilə həqiqi mənada musiqi təhsili sahəsində ilk əhəmiyyətli işlərə imza atır. Onun mərkəzi və rayon şöbələrində fortepiano, skripka, vokal və nəzəriyyə sinifləri fəaliyyət göstərirdi. Xalq konservatoriyasının işinə cəlb olunan bir çox musiqiçi bütün imkanlarla çalışırdı ki, qısa zamanda Avropa musiqisi səviyyəsində formalaşan peşəkar Azərbaycan musiqisinin əsasları hazırlansın. Bu sahədə aparıcı güc isə Ü.Hacıbəylinin çiyinə düşürdü. Ü.Hacıbəyli belə düşünürdü ki, musiqi təhsilinin məqsədi və vəzifələri bunu tələb edir ki, respublikanın əhalisi dünya musiqisinin İ.S.Bax, V.A.Mosart, L.V.Bethoven kimi dahilərinin əsərlərini bilsin. Bu əsərlərin öyrənilməsi onların müxtəlif alətlərdə ifa vacibliyini diktə edirdi. Bunun üçün isə peşəkar ifaçı ordusunun yetiştirilməsi mühüm vəzifə olaraq müəyyən edilirdi. Avropa yönümlü musiqi təhsili ilə bərabər Xalq konservatoriyasının tərkibində şərq musiqisinin öyrənilməsi ilə əlaqədar “Şərq şöbəsi”nin təsisə mühüm vəzifə olaraq Ü.Hacıbəylinin qarşısında dururdu. Buna görə də konservatoriya ilə paralel şərq musiqisi sahəsində qısa müddətli kurslar fəaliyyət göstərir ki, 20-ci ildən açılan bu kurslara milli fortepiano sənətində ilk qadın ifaçılarından olan Xədicə Qayıbova rəhbərlik edirdi. Ü.Hacıbəyli isə Şərq fakültəsinin açılması vacibliyini düşünürdü. Onun fikrinə görə konservatoriyada iki şöbə fəaliyyət göstərməli idi. Ümumi musiqi və xüsusi. Ümumi musiqi şöbəsinə Şərq musiqisi üzrə ixtisaslı kadrlar dəvət oluna bilərdi, xüsusi şöbədə isə yalnız musiqi nəzəriyyəçiləri dərs deməli idi. Ü.Hacıbəylinin layihəsi əsasında qısa zamanda “Şərq şöbəsi”nin açılması Dövlət Xalq Konservatoriyasının administrativ kollegiyası tərəfindən qəbul edilir.

Xalq konservatoriyasında 200 nəfəri əhatə edən müəllim kollektivi fəaliyyət göstərir, onlardan bir çoxu Rusiya Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsinin müəllimləri idi. Ü.Hacıbəyli həmin pedaqoqları Bakının ən yaxşı müəllimləri adlandırırdı. Onlar arasında V.N.Blyuşteyn, A.A.Aleksandrov, U.U.Şaroyev, E.A.Dobroxotov, S.L.Bretanitski, U.M.Qoldşteyn, M.İ.Çernyaxovski, M.A.Kolotov var idi. XX əsrin 20-ci illərində Xalq konservatoriyasının fəaliyyətində böhran yaranır. Bununla əlaqədar olaraq musiqi təhsili sahəsində yenidən təşkilatlanmağa dərin ehtiyac hiss olunur və ali təhsil verən institutların formalaşması vacibliyi ortaya çıxır ki, Azərbaycanda musiqi təhsili sahəsində yenidənqurmada ən böyük məsuliyyət yenə də Ü.Hacıbəylinin öhdəsinə düşür. Ü.Hacıbəyli hazırladığı hesabatda musiqi təhsilinin yenidən təşkil olunması üçün konkret meyarlar irəli sürür. Bu hesabat yeni konservatoriyanın yaradılması üçün faktiki olaraq bir layihə olur. Hesabatda yazılır: “Xüsusi musiqi təhsili işində əsas məqsəd hər il ixtisaslı musiqiçi kadrları, yəni instrumentalist-solist, orkestr artistləri, musiqi müəllimləri, opera müğənniləri, bəstəkarlar və s. hazırlamaq və məzun etməkdir. Bu məqsədlə Konservatoriya adlanan musiqi təhsili müəssisəsi təsis olunur.” [6, s.25] Ü.Hacıbəylinin təqdim etdiyi hesabat yalnız konsertvatoriyanın yaradılması baxımından əhəmiyyətli deyildi, burada eyni zamanda respublikada musiqi təhsili sistemi üç pilləli olaraq müəyyən edilirdi ki, bunlardan ilkində 8-12 yaşlı uşaqlar dörd illik kurs keçərək təhsilin II pilləsi üçün hazırlanırdılar. II pilləyə yalnız ilk pillənin məzunları qəbul edilirdi ki, bu pillə Orta İxtisas Musiqi Məktəbləri kimi xarakterizə olunurdu, III pillə isə ali təhsil verən Musiqi Akademiyaları idi. Onun da başında professor ünvanlı pedaqoqlar dururdu. Özünün hesabatında Ü.Hacıbəyli konservatoriyanın idarə quruluşunu da müəyyən edib yazırdı: “Akademiyanın təhsilverənlərinin arasından I və II pillələrə müəllim təyin edən və bütün konservatoriyada təhsilə nəzərat edən ali musiqi şurası seçilir” [6, s.26].

Rəsmi olaraq 15 oktyabr 1921-ci ildə fəaliyyətə başlayan konservatoriyada 1 yanvar 1922-ci ilin statistikasına görə 300 tələbə təhsil alır. Ü.Hacıbəylinin özü isə müstəqil Şərq musiqisi şöbəsinə rəhbərlik edir. Bəstəkarın təklifi ilə 1926-27-ci illərdə onun adı dəyişilir və əhəmiyyətinə görə digərləri ilə bərabərhüquqlu şöbəyə çevrilir. Bununla paralel olaraq 1922-1926-cı illərdə fəaliyyət göstərən Türk Musiqi Texnikumunun işində Ü.Hacıbəyli yaxından iştirak edirdi. Burada o, qısa zamanda ixtisaslı kadrların yetişdirilməsində yüksək nəticələrin əldə olunmasında başlıca rol oynayır. Texnikumda bəstəkar, özü tərəfindən hazırlanmış not sistemi əsasında tar alətində ifaçılıqdan dərs deyirdi. 1923-cü ildə Türk Musiqi Məktəbi, 1924-cü ildə isə Türk Musiqi Texnikumu adlandırılan təhsil müəssisəsini Ü.Hacıbəylinin sədrliyi ilə pedaqoji şura idarə edirdi. Məktəb yaradıldığı ilk ildə bura qəbul olunan 383 tələbədən 350 nəfəri milli mənsubiyyətinə görə azərbaycanlı idi ki, bu Ü.Hacıbəylinin gözləntilərini böyük ölçüdə qarşılayırdı. Məhz bu məktəbdə ilk milli kadrlar yetişir. 1926-cı ildə Türk Musiqi Texnikumu konservatoriya ilə birləşdikdən sonra Asəf Zeynallı, Səid Rüstəmov, Xurşid Ağayeva, Leyla Muradova, Cəmilə Muradova, Əşrəf Həsənov, Tamara Rəhimova, Fatma Səmədova, Fatma Zeynalova, Ələkbər Daşdəmirov, Məmməd Nəsirbəyov, Nigar Usubova, Qılman Salahov konservatoriyada ali təhsillərini başa vuraraq, musiqi mədəniyyəti tarixinə peşəkar təhsil görmüş ilk musiqiçilər olaraq daxil olurlar.

Türk Musiqi Texnikumunun fəaliyyətinin prioritet istiqamətlərindən biri konsert proqramları ilə ictimaiyyət qarşısında konsertlər vermək idi. Konsertlər bir baxıma hesabat xarakterli idi. Bu mənada 1923-cü ildə Əli Bayramov adına qadın klubunda təşkil olunan konsertin əhəmiyyətini vurğulamaq lazımdır. Burada Ü.Hacıbəyli iştirakçılara Türk Musiqi Texnikumunun vəzifələri, dərs proqramları, tələbə kontingenti, təhsil prosesi haqqında məlumat vermişdir. Texnikumun fəaliyyətində ən əhəmiyyətli hadisə tələbələrin iştirakı ilə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında 22 may 1925-ci ildə Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettasının səhnələşməsi idi. Bu zaman orkestrin tərkibində tar partiyasında Ü.Hacıbəylinin yetirmələri olan Cəfər İbrahimov, Bəhman Həsənov, İsgəndər Məmməd-zadə, Səid Rüstəmov, Yəhya Məmməd-zadə, Abdulla Mütəllibzadə də ifa edir, tamaşaya dirijorluğu isə bəstəkarın özü edirdi.

XX əsrin 20-ci illərində musiqi təhsili sahəsində aparılan islahat xarakterli işlər 1928-ci ildə konservatoriyada təhsil sisteminin yenidən qurulması ilə nəticələnmişdir. Həmin ilin aprel ayından etibarən bu iş daha dərinləşdirilir və konservatoriyanın bütün kollektivinin ümumi işinin əsasını təşkil edir. Bunun üçün təhlil və tədqiqat xarakterli iş bitdikdən sonra 25 may tarixində akademik heyətin iştirakı ilə geniş miqyaslı iclas təşkil olunur. Burada xüsusi hesabatla çıxış edən Ü.Hacıbəylinin yeni-

dənqurma işləri ilə əlaqədar təqdim etdiyi müddəalar tələbə-müəllim kollektivi tərəfindən müdafiə olunur. İclas yenidənqurma ilə əlaqədar bir sıra məsələləri mühüm vəzifə kimi müəyyən edir. Ümumi olaraq həmin vəzifələri belə xarakterizə etmək olar: Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası Azərbaycanda musiqi qüvvələrinin inkişafı və istehsalı sahəsində yeganə mənbə, xalq musiqisini öyrənən və ona hər dəfə yeni-yeni qüvvələr cəlb edən əsas elmi müəssisə olmalıdır. Bütün bunların nəticəsində 20-ci illərdə konservatoriyanın professor-müəllim heyətinin fəaliyyətində hiss olunan xüsusi fəallıq akademik həyata təsir edib, istedadlı musiqiçi kadrların yetişməsində mühüm əhəmiyyət qazanmağa başlayır ki, bu nailiyyətin də memarı məhz Ü.Hacıbəyli olur.

1928-ci il musiqi təhsili sahəsində islahat konservatoriyada imtahanların da məzmununun yenilənməsini tələb edirdi. Bunun üçün konservatoriyada fənlərin tədrisinə, sosial və milli mənsubiyyətinə görə təhsilalanların tərkibinə yenidən baxılır, keçmiş illərdə dərslərdə tələbkərlərlə əlaqəli qüsurlar kəskin tənqid edilirdi. Vəziyyət tələbələrə qarşı akademik tələblərin güclənməsini tələb edirdi. Bu sahədə hiss edilən kəskin ehtiyac Ü.Hacıbəylinin qarşısında yeni vəzifələr müəyyən edirdi. O, xüsusilə nəzəri fənlərin tədrisi problemləri ilə yaxından maraqlanıb, yeni ideyalarla çıxış edirdi. O, illərdə konservatoriyanın direktorunun müavini vəzifəsini icra edən bəstəkarın bununla əlaqədar fikirləri maraqlı idi. Ü.Hacıbəylinin fikrinə görə, harmoniya sinfində elementar nəzəriyyə ilə əlaqədar tələbələrin bir hissəsi o qədər zəif olmuşlar ki, onlar minimum proqramı belə ödəməmişlər. Bu problemi aradan qaldırmaq üçün harmoniya üzrə I sinif tələbələrinin bir hissəsinin yetərli hazırlığı olmadığı üçün onlar nəzəriyyə sinfinə, II sinif tələbələrin bir hissəsi I sinfə qaytarılmalıdır. Bütün bunlar konservatoriyada təhsilin qısa zamanda yüksək səviyyədə təşkilini təmin edib, istedadlı musiqiçi kadrların yetişməsində əhəmiyyətli nailiyyət olur. Həmin dövrdə milli musiqi mədəniyyəti tarixində peşəkar təhsil almış ilk bəstəkar kimi xarakterizə olunan A.Zeynallının yaradıcı simasının formalaşması heç də təsadüfi hal deyildi. Ü.Hacıbəyli A.Zeynallını respublikada yeni bəstəkar nəslinin ən parlaq nümayəndəsi kimi qiymətləndirirdi. Bəstəkar A.Zeynallı ilə yanaşı tarixi ixtisası üzrə S. Rüstəmov, fortepiano ixtisası üzrə K.Səfəraliyeva, L.Muradova, X.Ağayevanın da adını qürurla çəkirdi.

XX əsrin 20-ci illərində Ü.Hacıbəylinin milli musiqi mədəniyyəti, eyni zamanda musiqi təhsili sistemində ən əhəmiyyətli xidmətlərindən biri konservatoriyanın nəzdində ilk çoxsəsli xor kollektivini yaratmaq olmuşdur. 70 nəfər iştirakçını əhatə edən bu kollektiv 1926-cı ilin sonu, 1927-ci ilin əvvəlindən etibarən fəaliyyət göstərməyə başlayır. Ü.Hacıbəyli kollektivi zəngin repertuarla təmin etmək məqsədilə xalq mahnılarını böyük diqqətlə seçərək, xor üçün işləyir. Bunun da nəticəsində Ü.Hacıbəylinin təklifi ilə 1926-27-ci ilin tədris planına xor sinfinin yaradılması haqqında maddə daxil edilir. Bu milli xor sənətinin yaranmasında ilk əhəmiyyətli addım olur. 1936-cı ildə isə Ü.Hacıbəyli Dövlət Filarmoniyasının nəzdində 100 nəfərlik xor kollektivi yaradır. Kollektivin tərkibinə təbii ki, konservatoriyada peşəkar təhsil alan tələbələr də daxil edilir.

Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətlərində ifanın peşəkar xarakter almağı sahəsində təhsilin vacibliyini birmənalı şəkildə dərk edirdi. O, tar və kamança alətlərinin daha geniş istifadəsi məsələsini hər zaman diqqət mərkəzində saxlayır, xüsusilə tarı peşəkar Azərbaycan musiqisində yeni forma və janrların ifasında əsas alətlərdən biri kimi qiymətləndirirdi. Bəstəkar peşəkar ifaçılığın bir sıra problemlərini tar alətini yenidən rekonstruksiya etməklə həll edir. Artıq alətdə Avropa bəstəkarlarının da əsərlərinin ifası mümkün olur. 1925-ci ildə isə o, konsertvatoriyada Şərq musiqisini öyrənən sinfin açılmasına nail olur və sinfə rəhbərliyi özü edir. Ü.Hacıbəylinin xalq musiqisinin öyrənilməsində əsas baza olan bu sinfdə işi daha sonra Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları üzrə onlarla bəstəkarın ondan dərs almağına şərait yaradaraq, bəstəkarın pedaqoji fəaliyyətində mühüm mərhələ olur. Sonrakı illərdə Q.Qarayev, C.Hacıyev, F.Əmirov, T.Quliyev, A.Rzayeva, Niyazi kimi sənətkarlar xalq musiqisinin əsaslarını məhz dahi bəstəkardan öyrənirlər.

XX əsrin 20-ci illərində davamlı xarakter alan yenilənmələr nəticəsində 30-cu illərdə peşəkar ifaçı, bəstəkar nəslı yetişir. Bunların arasında milli musiqinin inkişafında xüsusi fəaliyyətləri olan onlarla ifaçı, bəstəkar, nəzəriyyəçi var idi. Musiqi təhsilinin daha geniş zəhmətkeş kütləsi üçün əlçatan olması məqsədilə 1931-ci ildə konservatoriyanın nəzdində fəhlə fakültələrinin yaradılması əhəmiyyətli hadisə idi. 1931-35-ci illərdə bu fakültədə C.Hacıyev, Q.Qarayev, T.Quliyev, Z.Bağirov, Ə.Hüseynzadə, A.Rzayeva, H.Xanməmmədov, M.İsmayılov, A.İsrafilzadə, C.Muradova, F.Cəfəri, Z.Rəhimova kimi bəstəkar, dirijor, ifaçı, müğənnilər təhsil alır.

XX əsrin 30-cu illərinin ən böyük nailiyyətlərindən biri konservatoriyanın Fənn Birləşmə Komissiyalarının kafedralara çevrilməsi olur. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları kafedrasına Ü.Hacıbəyli rəhbərlik edir. 30-cu illərdə Moskva, Leningrad konservatoriyaları ilə əməkdaşlıq milli musiqi mədəniyyətində yeni mərhələni yetişdirib, konservatoriyada təhsil alan tələbələrin peşəkar musiqiçi kimi yetişməsində mühüm addımların atılması ilə nəticələnir. Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə K.Səfərliyeva, X.Ağayeva, Q.Qarayev, C.Hacıyev, Niyazi, T.Quliyev və başqaları dövrün qabaqcıl təhsil müəssisələri hesab olunan Moskva və Leningrad konservatoriyalarında ixtisas artırmaq məqsədilə akademik təhsilə göndərilir.

1939-cu ildə Ü.Hacıbəylinin konservatoriyanın rektoru vəzifəsinə təyin edilməsi təhsil sistemində yeni nailiyyətlərin sisteməlik xarakter almağını yetişdirdi. Onun rəhbərliyi ilə xüsusilə xalq çalğı alətləri üzrə proqramlar hazırlanır, müzakirə və qəbul olunur. Peşəkar vokal ifaçılığı sənətinin yüksək səviyyədə inkişafını nəzərə alan Ü.Hacıbəyli xalq musiqisi ifaçılığı ilə Avropa vokal sənəti arasında sərhəddin müəyyən olunmasının vacibliyini təlqin edirdi. Dahi bəstəkar bu fikirdə əminlik ifadə edirdi ki, xalq musiqisi ifaçıları ilə opera müğənnilərinin qarşısında duran vəzifələri bir-birindən ayırd etmək lazımdır. O, eyni zamanda vokal ifaçılığında texniki cəhətdən ustalığa nail olmağın vacibliyini vurğulayırdı.

Ü.Hacıbəyli xalq musiqisi sahəsində nəzəri biliklərin daha peşəkar xarakter alması üçün bu sahədə elmi-tədqiqat işlərin əhəmiyyətini daim diqqət mərkəzində saxlayırdı. Bütün yaradıcılıq fəaliyyətində əldə etdiyi nəzəri və təcrübə bilikləri ümumiləşdirən bəstəkarın 1925-45-illər ərzində ərsəyə gətirdiyi “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi-tədqiqat işində xalq musiqisinin nəzəri əsasları hazırlanır. Bu, Ü.Hacıbəylinin bütün yaradıcılığının və pedaqoji fəaliyyətinin milli xarakterini bir daha ortaya qoyur. Bəstəkarın “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini yaradıcılığının ən qiymətli məhsullarından biri hesab edən M.Dadaşova qeyd edir: “Üzeyir Hacıbəyovun müəllimlik fəaliyyətinin ən qiymətli məhsullarından biri də “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin yaradılmasıdır. Bu əsərlər göstərir ki, Ü.Hacıbəyov böyük yaradıcılıq işləri, musiqi fəaliyyəti ilə yanaşı olaraq Azərbaycan musiqisinin elmi tədqiqi üzərində də yorulmaq bilmədən çalışmışdır” [1, s.263]. Bu cümlələr Ü.Hacıbəylinin bütün milli musiqi mədəniyyətinin inkişafı, xalq musiqisinin elmi əsaslarının hazırlanmasında fədakar əməyinin ümumi mənzərəsini yaradır.

Beləliklə, XX əsrin əvvəllərində “Leyli və Məcnun” operası ilə yaradıcılıq yolunu başlayan Ü.Hacıbəyli sadəcə ilk operanın müəllifi deyildi. O, Azərbaycanda musiqi təhsilinin sağlam zəmin əsasında formalaşması, musiqinin elmi əsaslarının hazırlanması, xalq ifaçılığı ilə Avropa klassik musiqisi ifaçılığı sahəsində zəngin xarakterli iki istiqamətin müəyyən olunması sahəsində həm təşəbbüskar olmuş, həm də bu işlərin gerçəkləşməsində fədakarlıqla çalışmışdır. Ü.Hacıbəyli yaradıcılığı, həm də pedaqoji fəaliyyəti ilə Azərbaycan musiqi sənətinin öndəri kimi milli mədəniyyət tarixinə adını qızıl hərflərlə yazdırmışdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Dadaşova, M. Musiqi təhsilinin bünövrəsini qoyan böyük pedaqog. Musiqi dünyası– Musiqi təhsili və maarifçiliyi. № 3-4(25), 2005. s. 263-265.
2. Hacıbəyov, Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yazıçı, 1985. 653 s.
3. Hüseynov, R. Vaxtdan uca. Bakı, İşıq, 1987. 336 s.
4. Seyidov, T. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti. Bakı, Təhsil, 2016. 338 s.
5. <http://uzeyir.musiqi-dunya.az/az/maktub5.html>
6. Гаджибеков, С. (редактор). Азербайджанская Государственная Консерватория. Баку, Азернешр, 1972. 216 с.

Xülasə

Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamış, klassik musiqi təhsilinin qurucusu, ömrünü milli mədəniyyətin inkişafına sərf edən bəstəkar, dramaturq, publisist, dirijor, pedaqog, ictimai xadim olaraq Azərbaycan tarixində əhəmiyyətli mövqeyi olan dahi şəxsiyyətlərdən biri olmuşdur. Həyatı boyunca təhsilin əhəmiyyətini yüksək qiymətləndirən bəstəkar musiqiçi kadrların yetişməsində, musiqi kollektivlərinin təşkil olunmasında, xalq musiqisinin elmi-nəzəri əsaslarının hazırlanmasında əvəz-olunmaz xidmətlər göstərmişdir. Təqdim olunan məqalədə Ü.Hacıbəylinin Azərbaycanda musiqi təhsili sahəsindəki fəaliyyəti, musiqi təhsilinin inkişafına verdiyi töhfələr nəzərdən keçirilir, həmçinin onun mirasının bu günkü Azərbaycan musiqi təhsilindəki əhəmiyyətini araşdırılır.

Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişafında XX əsrin 20-40-cı illərinin xüsusi rolu var. Bu vaxt Bakıda müxtəlif səviyyədə təhsil verən Orta İxtisas Musiqi Məktəbi, Türk Musiqi Texnikumu, Dövlət Konservatoriyasının təşkil olunması musiqi sənəti sahəsində peşəkar təhsil görmüş musiqiçilər ordusunun yetişməsi baxımından əhəmiyyətli idi. Məqalədə təhsil müəssisələrinin yaradılması, onlarda təhsilin yüksək səviyyədə təşkili sahəsində Ü.Hacıbəylinin fədakarlığı qeyd olunur. Vurğulanır ki, Azərbaycanda peşəkar bəstəkarlıq, ifaçılıq məktəblərinin yaranması və burada istedadlı musiqiçilər ordusunun formalaşması birbaşa Ü.Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Ü.Hacıbəylinin elmi fəaliyyətini də diqqətə çatdıran məqalədə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi-tədqiqat işinin milli musiqinin nəzəri əsaslarının formalaşmasında, həmçinin təhsil sistemində bu əsərin böyük əhəmiyyətindən də bəhs olunur.

Açar sözlər: *Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, musiqi, təhsil, kadr, məktəb*

МУСАЕВА Севиндж

Нахчыванский Государственный Университет
заведующая кафедры «Музыкального воспитания»,
старший преподаватель

УЗЕЙР ГАДЖИБЕЙЛИ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме

Узеир Гаджибейли сыграл важную роль в развитии азербайджанской музыкальной культуры, став основателем классического музыкального образования, композитором, драматургом, публицистом, дирижером, педагогом, общественным деятелем, посвятившим свою жизнь развитию национальной культуры. Он является одной из выдающихся личностей в истории Азербайджана. На протяжении всей своей жизни композитор-музыкант высоко оценивал значение образования и внес неоценимый вклад в подготовку музыкальных кадров, организацию музыкальных коллективов, а также в разработку научно-теоретических основ народной музыки. В представленной статье рассматривается деятельность У. Гаджибейли в области музыкального образования в Азербайджане, его вклад в развитие музыкального образования и исследуется значение его наследия в современной системе музыкального образования Азербайджана.

Особую роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана сыграли 20-40-е годы XX века. В этот период в Баку были созданы Средняя специальная музыкальная школа, тюркский музыкальный техникум и Государственная Консерватория, что сыграло ключевую роль в подготовке профессиональных музыкантов. В статье подчеркивается вклад У. Гаджибейли в создание этих образовательных учреждений и организацию в них высококачественного образования. Утверждается, что возникновение профессиональных школ композиции и исполнения в Азербайджане, а также формирование целого ряда талантливых музыкантов напрямую связано с именем У. Гаджибейли. Также в статье рассматривается научная деятельность У. Гаджибейли, особенно его фундаментальная научно-исследовательская работа «Основы азербайджанской народной музыки», которая сыграла важную роль в формировании теоретических основ национальной музыки и имеет большое значение для системы образования.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, музыка, образование, кадры, школа

MUSAYEVA Sevinc

Nakhchivan State University
Head of the Department of Music Education, Senior Teacher

UZEYIR HAJIBEYLI AND MUSIC EDUCATION IN AZERBAIJAN

Abstract

Uzeyir Hajibeyli played a significant role in the development of Azerbaijani music culture, being the founder of classical music education, a composer, playwright, publicist, conductor, pedagogue, and public figure who dedicated his life to developing national culture. He is one of the prominent figures in Azerbaijani history. Throughout his life, the composer-musician highly valued the importance of education and made invaluable contributions to the training of music personnel, the organization of music ensembles, and the preparation of the scientific and theoretical foundations of folk music. This article examines U.Hajibeyli's activities in music education in Azerbaijan, the contributions he made to the development of music education and the significance of his legacy in the current Azerbaijani music education system.

The 1920s and 1940s were particularly important in developing music culture in Azerbaijan. During this period, the establishment of the Secondary Special Music School, the Turkish Music Technicum, and the State Conservatory in Baku played a vital role in training a new generation of musicians with professional education.

The article highlights U.Hajibeyli's efforts in organizing education at these institutions and his significant contributions to their establishment. It is emphasized that the emergence of professional composition and performance schools and the formation of a talented corps of musicians in Azerbaijan is directly associated with U.Hajibeyli's name. The article also touches upon Hajibeyli's scientific work, especially the "Fundamentals of Azerbaijani Folk Music," which played a crucial role in the formation of the theoretical foundations of national music and has great significance in the education system.

Keywords: *Uzeyir Hajibeyli, composer, music, education, personnel, school*

MUSTAFAYEVA NAZLI

**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi**

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN NAXÇIVAN DÖVLƏT DRAM TEATRINDA SƏHNƏLƏŞDİRİLƏN ƏSƏRLƏRİNƏ BİR NƏZƏR

Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin tarixi rolu və öz üzərinə götürdüyü məqsədyönlü işləri yalnız bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə məhdudlaşmır. Ü.Hacıbəyli eyni zamanda Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin müxtəlif sahələrdə gedən inkişaf yoluna da təsir göstərmiş, bilavasitə həmin proseslərdə iştirak etmiş, bir çox mədəni istiqamətlərin tərəqqisinə yollar açmışdır. Bu baxımdan teatr sahəsində də Üzeyir bəyin böyük yaradıcılıq potensialının təsiri olmuşdur. Əvvəla, qeyd edək ki, Ü.Hacıbəyli maarifçilik və publisistik fəaliyyəti ilə də məşğul olurdu və "Molla Nəsrəddin" jurnalında, qəzetlərdə "Filankəs" imzası ilə məqalələr və felyetonlar yazırdı. Xalqın savadsızlıq girdabında qalan kütləsinin amansız istismarı əleyhinə yönələn bu kiçik həcmli məqalə və felyetonlarda mühitin çatışmazlıqları, cəhalət, gerilik tənqid olunaraq, satirik şəkildə ifşa edilirdi. Bütün bunlar Ü.Hacıbəylinin ədəbi qələminin xalqın maariflənməsi uğrunda atdığı addımlar idi. Bununla yanaşı, gözəl ədəbi istedadla malik olan Ü.Hacıbəyli musiqili komediyalarının və muğam operalarının libretto müəllifi kimi çıxış edərək, teatr aləminə öz bağlılığını göstərirdi. Onun qələminin məhsulu olan əsərlərdə Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf istiqamətlərini izləmək mümkündür.

Ü.Hacıbəylinin geniş yaradıcılıq irsinin izlərinə Naxçıvan Dövlət Dram Teatrının tarixində də rast gəlinir. Azərbaycanda fəaliyyət göstərən ilk teatrlardan biri olan Naxçıvan Dövlət Dram Teatrı XIX əsrin axırlarından başlayaraq, fəaliyyət göstərir. Onu da qeyd edək ki, Naxçıvanda teatr sahəsinin inkişafına Azərbaycanın qədim mərasimlərinin, xüsusilə Novruz bayramı ilə əlaqədar müxtəlif tamaşaların səhnələşdirilməsi ənənəsi də öz təsirini göstərmişdir. Hətta Naxçıvanın bəzi ərazilərində, xüsusilə Ordubad və Culfa rayonlarında bu ənənə hələ də saxlanılmaqdadır. Bu da öz növbəsində Naxçıvan mühitində teatr sənətinin də inkişafına təsirini göstərmişdir.

Əlamətdar haldır ki, Ü.Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" və "Əsli və Kərəm" operaları, "Ər və arvad" və "Arşın mal alan" musiqili komediyaları müxtəlif illərdə bu teatrın səhnəsində uğurla nümayiş olunmuşdur. Bu tamaşalarda Naxçıvan Dövlət Dram Teatrının tanınmış aktyorları S.Möhləvi, M.Mirişli, Ə.Haqqverdiyev, F.Əlixanova, Z.Həmzəyeva, S.Hüseynova və başqaları çıxış edərək, maraqlı obrazları ilə yaddaşlara köçmüşlər. Təbii ki, Naxçıvan Dövlət Dram Teatrında Ü.Hacıbəylinin əsərlərinin tamaşaya qoyulması tarixini öyrənmək maraqlı, məsuliyyətli bir mərhələnin başlanğıcıdır.

Naxçıvan Dövlət Dram Teatrının fəaliyyəti özündə Azərbaycan teatr tarixinin inkişaf xüsusiyyətlərini birləşdirir. 1883-cü ildə Naxçıvanda ilk teatr tamaşasının nümayiş etdirilməsi ilə bu sahədə ilk addımlar atılmışdır. Ümumiyyətlə, Naxçıvanda teatr sənətinin inkişafında Eynəli Sultanovun mühüm rolu olmuşdur. İrəvan Kişi Gimnaziyasını bitirmiş E.Sultanov kiçik səhnəciklərin müəllifi olmaqla yanaşı, həm də tərcümə sahəsi ilə də məşğul idi. O, ətrafına topladığı Naxçıvan ziyalıları ilə birlikdə "Müsəlman incəsənəti və drama cəmiyyəti" adlı dərnəyi yaratmaqla teatr əsərlərinin tamaşaya qoyulmasına şərait yaratmışdır. 1883-cü ildə bu cəmiyyətin köməyi ilə görkəmli dramaturq Mirzə Fətəli Axundzadənin "Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah cadukün" əsəri səhnələşdirilmişdir. Hacı Nəcəf Zeynalovun evində baş tutan bu tamaşa ilə Naxçıvanda teatr sahəsinin əsası qoyuldu. İlk tamaşanın uğuru digər əsərlərin də tamaşaya qoyulması üçün yollar açdı. Belə ki, M.F.Axundzadənin "Molla İbrahimxəlil kimyəgər", "Lənkəran xanının vəzirli", "Hacı Qara" əsərləri, N.Vəzirovun "Müsibəti-

Fəxrəddin”, Ə.Haqverdiyevin “Dağılan tifaq”, N.Nərimanovun “Nadir şah” əsərləri Naxçıvan dram teatrında tamaşaya qoyulan ilk əsərlərdən idi.

Məlumdur ki, Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyalarının yaranması Azərbaycanda Musiqili Teatrın inkişafı üçün geniş imkanlar yaratdı. Ü.Hacıbəyli uzaqgörən şəxsiyyət kimi musiqili teatrın inkişafının geniş kütlələrin maariflənməsində əhəmiyyət kəsb etməsini anlayaraq, bu sahəyə böyük diqqətlə yanaşırdı. Eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin fəaliyyətinin bir əhəmiyyəti də onda idi ki, digər şəxslərdə də bu sahəyə maraq oyatmaqla, teatr sahəsində repetuar zənginliyini formalaşdırırdı. XX əsrin ilk onilliklərində Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı, qardaşları Zülfüqar və Ceyhun Hacıbəylilər də teatr tamaşalarının ərsəyə gəlməsində yaxından iştirak edirdilər. Həmin dövrdə Bakı ilə yanaşı, Gəncə, Lənkəran, eləcə də Naxçıvanda Ü.Hacıbəylinin əsərləri tamaşaya qoyulurdu.

Dram teatrında tamaşaya qoyulan əsərlərin əhəmiyyətini vurğulayan Ü.Hacıbəyli *“Opera və dramın əhəmiyyəti”* adlı məqaləsində yazmışdır: *“Mən danışığ dilinə nisbətən musiqi dilinin, lirik anlarda daha böyük qüvvəyə malik olduğunu etiraf etməklə yanaşı, musiqisiz əsərlərin öz məzmununun əxlaqi cəhətlərini parlaq ifadə etməyə yararlı olduğunu inkar etmirəm. Səhnədə dram göstərilirsə, həm də tamaşaçı onun musiqi hissəsini gözü ilə deyil, qulağı ilə eşidirsə, bütün səhnə emosiyası, iştirak edən aktyorların lirik əhval ruhiyyəsi, onların daxili aləmi musiqinin ecazkar dili ilə ifadə olunursa, bütün bunlar tamaşaçının əqlinə və qəlbinə o qədər nüfuz edir ki, belə bir tamaşadan ibrət götürməmək üçün gərək qulaqların kar, gözlərin kor olsun”* [2, s. 239].

Naxçıvan Dövlət Dram Teatrında Ü.Hacıbəyli əsərlərinə üstünlük verilməsi də təsadüfi deyildir. Belə ki, burada əsas məqsəd yenicə savadlanmaq yoluna qədəm qoymuş xalqı düzgün maarifləndirmək və onları səhnə əsərləri vasitəsilə aydınlıq yoluna çıxartmaq idi. Bu mənada Ü.Hacıbəylinin əsərlərində köhnəliyə qarşı mübarizənin olması, sağlam düşüncə tərzinin formalaşdırılması məhz bu yanaşmadan irəli gəlirdi. Eyni zamanda Naxçıvan mühitində Hacıbəylinin əsərlərinin tamaşaya qoyulmasının digər bir tərəfi onların daşıdığı tərbiyəvi əhəmiyyətlə bağlı idi. Bu tamaşalara baxmaq üçün qadınların daha çox gəlməsi onların müasir dövrün mədəni həyatına uyğunlaşmasında da mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

XX əsrin əvvəllərində Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyası yazıçı və dramaturq Rəşid bəy Əfəndiyevin Naxçıvanda açdığı “qızlar məktəbi”ndə səhnələşdirilmişdir. Bu tamaşanın səciyyəvi xüsusiyyəti isə həmin əsərdə kişi partiyalarının da məktəbin qızları tərəfindən ifa edilməsi idi. 1917-ci ildə Naxçıvanda bu tamaşanın səhnələşdirilməsi şəhərin mədəni mühitində böyük əks-səda yaratmışdı [3, s. 53].

Bununla yanaşı, Naxçıvan Dövlət Dram Teatrının tarixi ilə tanış olduqda, 1912-ci ildə Zülfüqar Hacıbəylinin, 1938-ci və 1946-cı illərdə isə Üzeyir Hacıbəylinin Naxçıvanda olması faktı ilə rastlaşmaq mümkündür. Bütün bunlar isə Naxçıvan şəhərində musiqi sahəsinin də formalaşmasına təsir etmişdir.

Naxçıvana qastrola gələn Hüseyn Ərəblinski, Sidqi Ruhulla, Mirzəğa Əliyev və digər tanınmış sənət nümayəndələri burada teatr mühitinin formalaşmasına böyük təsir göstərirdilər. 1910-cu ildən başlayaraq, Naxçıvan Dövlət Dram Teatrında Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun”, “Ər və arvad”, “Arşın mal alan” əsərləri daha çox tez-tez tamaşaya qoyulurdu. Belə ki, 1910-cu ildə Ü.Hacıbəylinin qardaşı Zülfüqar Hacıbəyli dövrün tanınmış aktyorları olan Mirzəğa Əliyev, Göyərçin xanım və digər aktyorlarla birlikdə Naxçıvana gələrək, “O olmasın, bu olsun”, “Ər və arvad” tamaşalarını səhnələşdirir. Z.Hacıbəyov Ü.Hacıbəylinin əsərlərinin tamaşaya qoyulması ilə kifayətlənmir, eyni zamanda özünün yazdığı “Əlli yaşında cavan” əsərinin Naxçıvanda səhnə variantını hazırlayır.

Qeyd etdiyimiz kimi, Naxçıvanda qoyulan tamaşalara qadınlar da həvəslə yanaşırdı. Hətta bunun nəticəsində Naxçıvan qızlar məktəbinin müdiri Nazlı Nəcəfovanın təklifi ilə Rza Təhmasib məktəbli qızlardan ibarət dram dərnəyinin də yaradılmasında iştirak edir. Naxçıvan mühitində yaşayan qadınların maariflənməsi işinə böyük həvəslə yanaşan N.Nəcəfova hətta məşqləri öz evində keçirirdi. Digər tərəfdən qadınların maariflənməsi və mədəniyyət aləminə daha da yaxın olmalarını nəzərə alaraq, gündüz vaxtlarında sırf qadınların gəlməsi üçün teatr əsərləri tamaşaya qoyulurdu.

Naxçıvan Dövlət Dram Teatrına 1922-ci ildə dövlət statusunun verilməsi də onun inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etdi. Hətta teatrın fəaliyyətini daha da təkmilləşdirmək məqsədilə tanınmış sənətkar Kazım Ziya Naxçıvana dəvət olunur. Naxçıvan teatrının yenidən formalaşmasında, dövrün tə-

ləbləri ilə uzlaşan sənət ocağına çevrilməsində Kazım Ziya öz bacarıqlarını əsirgəmir və bir çox yeniliklərin əsasını qoyur. Bu istiqamətdə ilk addımı isə istedadlı gənclərin teatra cəlb edilməsi olur. Eyni zamanda sırf Naxçıvan bölgəsi üçün səciyyəvi olan ləhcənin mövcud olması da bəzən tamaşaların bədii obrazlılığının qavranılmasına təsir göstərirdi. Ona görə də K.Ziya aktyorların nitqinin təkmilləşdirilməsi üzərində də iş aparırdı. Eyni zamanda səhnədə aktyor və tamaşaçı əlaqəsinin yaradılması da K.Ziyanın diqqət mərkəzində idi. Naxçıvan teatrında tamaşaçıların mənəvi zövqünü formalaşdıran əsərlər daha çox üstünlük təşkil edirdi. Ü.Hacıbəylinin əsərləri özündə maarifçilik ideyalarını, ailə-məişət məsələlərinin düzgün şəkildə həllini birləşdirdiyinə görə, bu tamaşaların səhnəyə qoyulmasına daha çox üstünlük verilir.

1922-ci ildən başlayaraq, Naxçıvan qadınlar klubunda bədii özfəaliyyət dərnəyinin təşkil olunması teatr sənətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Qeyd edək ki, burada ilk göstərilən tamaşalar arasında Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyası da olmuşdur. Naxçıvan teatrının fəaliyyəti 1925-ci ildən başlayaraq, daha da genişlənməyə başlayır. Tədrisən teatrdə aktyorlardan ibarət truppə da genişlənir. Teatra gənclərin gəlməsi isə burada xüsusi canlanma yaradır. Belə ki, Əyyub Haqverdiyev, İsa Musayev, Firuzə Əlixanova, Xədicə İsmayılova, Səkinə Rza, Məmməd Hüseyn Təhmasib və digərləri Naxçıvan teatr mühitinin formalaşmasında mühüm rol oynamışlar. Otuz ilə yaxın müddətdə teatra rəhbərlik etmiş İbrahim Həmzəyev teatrın formalaşmasında və müasir istiqamətdə təkmilləşməsində mühüm rol oynamışdır. Uzun illərdir ki, Naxçıvan teatrında fəaliyyət göstərən rejissorlar məhz İ.Həmzəyevin ənənələrindən bəhrələnmişlər.

Naxçıvan Dövlət Dram Teatrında fəaliyyət göstərən Əyyub Haqverdiyev çoxşaxəli fəaliyyət göstərmiş, lirik və dramatik rolların ifaçısı kimi tanınmışdır. Ə.Haqverdiyev Naxçıvan teatrında bir çox tamaşalarda müxtəlif xarakterli əsas partiyaları ifa etmişdir. O, Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyalarında – Məşədi İbad (“O olmasın, bu olsun”) və Vəli (“Arşın mal alan”) obrazlarının parlaq ifaçısı olmuşdur. Qeyd edək ki, Məşədi İbad roluna görə Xalq artisti Lütfuli Abdullayev onun aktyorluq məharətini yüksək qiymətləndirmiş, hörmət əlaməti olaraq, öz parik və saqqalını ona hədiyyə vermişdir. Hazırda bu əşyalar aktyorun oğlu, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti Bəhruz Haqverdiyevin ailəsində saxlanılır.

Firuzə Əlixanova Naxçıvan Dövlət Dram Teatrında Realist məktəbin nümayəndəsi hesab edilir. Xalq artisti adına layiq görülən F.Əlixanovanın səhnədəki ilk rolu Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyasında Asya obrazı olmuşdur. 1932-ci ildə səhnəyə qədəm qoyan F.Əlixanova növbəti illərdə teatr səhnəsində Ü.Hacıbəylinin bir çox tamaşalarında əsas obrazları ifa etmişdir. Leyli (“Leyli və Məcnun”), Əsli (“Əsli və Kərəm”), Minnət xanım (“Ər və arvad”), Gülnaz (“O olmasın, bu olsun”), Cahan, Gülçöhrə, Asya (“Arşın mal alan”) kimi musiqili-səhnə əsərlərində yaratdığı obrazlar F.Əlixanovanın çoxşaxəli və zəngin obrazlar aləminin yalnız bir hissəsidir. O, əsasən, müxtəlif xarakterli obrazları canlandırmışdır. F.Əlixanovanın sənətkarlığı onda idi ki, o, səhnədə danışq, hərəkət, mimika və bədii obrazlılığı əlaqələndirməyi bacarırdı. Bölgə teatrında işləməsinə baxmayaraq, F.Əlixanova daim öz peşəkarlıq səviyyəsinin inkişaf etdirilməsinə çalışır, müxtəlif xarakterli obrazlar yaradaraq, sənətkarlıq səviyyəsini nümayiş etdirirdi. Səhnədə müxtəlif xarakterli obrazların sintezini yaradan F.Əlixanova özünün parlaq obrazlar qalereyasını formalaşdırmışdır.

Naxçıvan Dövlət Dram Teatrında Ü.Hacıbəylinin əsərlərinin səhnəyə qoyulması böyük estetik əhəmiyyət də daşıyırdı. Bu tamaşaların səhnəyə qoyulması insanların mənəvi baxımından zənginləşməsində, yaşadıkları dövrün tərəqqisi ilə uzlaşmasında vacib amil idi. Ü.Hacıbəyli teatr tamaşalarındakı aktyor oyunlarını yüksək dəyərləndirməklə yanaşı, onlara tənqidi münasibətini də bildirirdi. Ü.Hacıbəyli dövrünün aktyorlarında yüksək sənətkarlıqla yanaşı, həm də səhnə hərəkətlərinin, mimi-kalarının da təkmilləşməsinin vacib olduğunu qeyd edir, Avropa ənənələrinə əsaslanan sənət üsullarını öyrənməyi düzgün hesab edirdi [4, s.200].

Ü.Hacıbəylinin əsərlərinin tamaşası zamanı onlara fəlsəfi baxımdan yanaşmaya üstünlük verilməsi Naxçıvan teatrında nəzərə çarpan xüsusiyyət idi. Belə ki, tamaşa zamanı Ü.Hacıbəylinin əsərlərində səhnədə baş verən hər addım, hər hərəkət sanki əvvəlcədən müəyyən edilir və bədii obrazlılığın açılmasına üstünlük verilir. Ü.Hacıbəylinin əsərlərini səhnəyə qoyan zaman obrazların xarakter və üslublarına diqqət yetirilir, janr səciyyəviliyindən irəli gələn müxtəliflik və məzmun dolğunluğu yaradılırdı.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin Naxçıvan Dövlət Dram Teatrında tamaşaya qoyulan əsərləri maarifçilik əhəmiyyətinə malik olmaqla yanaşı, həm də teatr mühitinin formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bu baxımdan Naxçıvan Dövlət Dram Teatrının tarixində Ü.Hacıbəylinin əsərlərinin tamaşaya qoyulması xüsusi bir mərhələni təşkil edir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Əliyeva, F. Üzeyir Hacıbəyli – şəxsiyyət və cəmiyyət / – F.Əliyeva. – Bakı: “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, – 2014. – 368 s.
2. Hacıbəyli, H.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları / Ü.Ə.Hacıbəyli. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2019. – 360 s.
3. Hüseynzadə, L. Naxçıvan teatri tarixindən / L.Hüseynzadə. – Bakı: Araz, – 2002. – 62 s.
4. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası / – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007, – 264 s.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin Naxçıvan Dövlət Dram Teatrında səhnələşdirilən əsərləri işıqlandırılmışdır. Məqalədə Naxçıvanda teatrının yaranması tarixinə nəzər salınır və Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operası, “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” musiqisili komediyalarının burada səhnəyə qoyulması haqqında məlumat verilir. Məqalənin elmi yeniliyini Naxçıvan Dövlət Dram Teatrında Ü.Hacıbəylinin tamaşaya qoyulan əsərləri haqqında məlumatların verilməsi təşkil edir. Məqalənin elmi əhəmiyyəti isə Ü.Hacıbəylinin əsərlərinin Naxçıvanda tamaşaya qoyulması zamanı rast gəlinən xüsusiyyətlərin üzə çıxarılmasıdır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, dram teatri, tamaşa, musiqili komediya, janr, musiqi, aktyor.

МУСТАФАЕВА Назлы

Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
научный-сотрудник научно-исследовательской лаборатории

ВЗГЛЯД НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ, ПОСТАВЛЕННЫЕ В НАХЧЫВАНСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Резюме

В представленной статье освещаются произведения Узеира Гаджибейли, поставленные на сцене Нахчыванского Государственного Драматического Театра. В статье рассматривается история создания театра в Нахчыване, дается информация о постановке здесь оперы У.Гаджибейли «Лейли и Меджнун», музыкальных комедий «Муж и жена», «Не та, так эта» и «Аршин мал алан». Научная новизна статьи заключается в предоставлении информации о произведениях У.Гаджибейли, поставленных в Нахчыванском Государственном Драматическом Театре. Научная значимость статьи заключается в раскрытии особенностей исполнения произведений У.Гаджибейли в Нахчыване.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, драматический театр, спектакль, музыкальная комедия, жанр, музыка, актер

MUSTAFAYEVA Nazli

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli
research laboratory employee

A LOOK AT UZEYIR HAJIBEYLI'S WORKS STAGED AT THE NAKHCHIVAN STATE DRAMA THEATER

Summary

The presented article highlights the works of Uzeyir Hajibeyli staged at the Nakhchivan State Drama Theater. The article looks at the history of the establishment of the theater in Nakhchivan and provides information about the staging of U.Hajibeyli's opera "Leyli and Majnun", "Husband and Wife", "Let It Not Be, Let It Be", "Arshin Mal Alan" musical comedies here. The scientific novelty of the article is the provision of information about the works of U.Hajibeyli staged at the Nakhchivan State Drama Theater. The scientific significance of the article is the disclosure of the features encountered during the staging of U.Hajibeyli's works in Nakhchivan.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, drama theater, performance, musical comedy, genre, music, actor

ЗАГАДКА ХУМАЮН УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

В книге «Основы азербайджанской народной музыки» Узеира Гаджибейли самым сложным разделом является «Хумаюн». В разделе о Хумаюн даны теоретические правила: два звукоряда, две собственные тоники. При этом в определении ладовых функций ступеней хумаюн и каденций хумаюн композитор Узеира Гаджибейли направляет к шюштэр. Однако известно, что собственно ступени приобретают ладовые функции в зависимости от тоники. А тоники в шюштэр и хумаюн разные! Отсюда функции ступеней и полные каденции также разные. Таким образом, в правилах о тониках хумаюн его музыкальный образец содержит ответы на теоретическую загадку о хумаюн У.Гаджибейли. И тут необходимо сообщить, что загадку хумаюн расширяли и последователи У.Гаджибейли – С.Рустамов, М.Исмаилов. Так, в 1954 году С.Рустамов издаёт сборник «Азербайджанские народные рянги», где сообщает, что «Основной материал распределён по принципу труда Узеира Гаджибейли «Основы азербайджанской народной музыки». Сборник в таком построении в известной степени послужит наглядным пособием к вышеуказанному историческому труду У.Гаджибейли» [8, 6]. Однако в этом сборнике отсутствует раздел «Хумаюн». В 1956 году С.Рустамов издаёт новый сборник «Азербайджанские народные рянги». В предисловие ко второй тетради композитор сообщает, что «новыми в сборнике являются и рэнги мугама «Хумаюн», который в наши дни предаётся забвению и почти не исполняется современными певцами-ханенде» [9, 4]. Так композитор С.Рустамов внёс важную историческую правку, подчинив концепцию своего сборника полностью концепции книги «Основы азербайджанской народной музыки» У.Гаджибейли.

В 60-е годы XX века один из ярчайших последователей теории У.Гаджибейли, изучивший предмет «Основы азербайджанской народной музыки» в его классе – Мамедсалих Исмаилов поднимает вопрос о хумаюн в своих исследованиях. И, в частности, он в «Научно-методических очерках о теории мягамов и мугамов азербайджанской народной музыки» [2, 26-31] раскрывает теорию шюштэр и хумаюн через единый звукоряд с разными тониками. Помимо этого, в разделе о хумаюн Мамедсалих Исмаилов сообщает, что единственный пример в хумаюн, построенный посредством двух звукорядов шюштэр на расстоянии малой терции – это образец музыки самого У.Гаджибейли в книге «Основы азербайджанской народной музыки»³⁸ [2, 28].

Однако следует подчеркнуть, что в 1964 году были изданы «Азербайджанские народные рэнги» Ахмеда Бакиханова (1892-1973). В этом сборнике есть раздел под названием «Хумаюн» [3, 69-73], который полностью отражает правило о хумаюн У.Гаджибейли.

Начинается хумаюн в книге «Азербайджанские народные рэнги» Ахмеда Бакиханова с Дерамед I, который звучит в звукоряде ре-шюштэр.

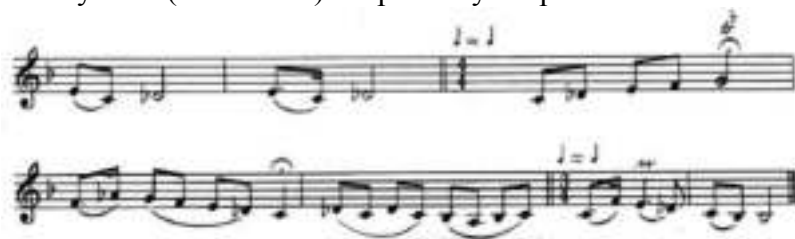


³⁸ “Üzeyir Hacıbəyli belə bir məqam əsasında müəyyən bir melodiya bəstələmişdir ki, o da yeganə olaraq qalmaqdadır”.

Далее звучит «Хумаюн дерамеди II» в тональности на малую терцию выше, то есть в фа-шуштэр. Здесь есть энгармоническая замена $cis=des$.



Завершается вся композиция «Хумаюн» в книге «Азербайджанские народные рэнги» А.Бакиханова на второй ступени (си бемоль) второго шуштэр.



Таким образом вся теория У.Гаджибейли чётко и развёрнуто отражена на примере народной композиции.

Теория «Хумаюн» – это композиционный план, который раскрывается последовательно. Ошибка исследователей в анализе музыки изложенной в ладе-мягаме хумаюн, заключается в том, что они пытаются найти составные элементы лада в одновременности. Чтобы избежать подобных ошибок, необходимо рассматривать всю композицию. Если вся композиция изложена от начала до конца в одном шуштэр с остановками на третьей и шестой ступенях в каденциях всех предложений, то это шуштэр. Если дополнительно к этому в композиции присутствуют остановки в каденциях предложений на второй и четвёртой ступенях, то это уже хумаюн. Такова простая закономерность строения хумаюн. Более проще сообщим, что, если любое предложение в композиции имеет остановку на звуках собственных тоник хумаюн, то вся композиция относится к ладу-мягаму хумаюн.

Параллельно-переменный сложный *лад-мягам* хумаюн – составной, где соединяются два звукоряда шуштэр на расстоянии малой терции и преобладает развитие во втором шуштэр. Кроме того здесь обычно всё развитие завершается на второй ступени второго шуштэр. Ещё одной важной закономерностью для определения хумаюн считается то, что он начинается с четвёртой ступени шуштэр.

Также должны отметить, что нынешний век славится галереей записей азербайджанских мугамов, тяснифов, рянгов, песенный народных мелодий. В частности, мугам хумаюн в двух версиях издан в книге «Инструментальные мугамы» профессора Арифа Асадуллаева. Здесь «Хумаюн» изложен в ми-шюштэр с наличием всех четырёх видов каденций.

Наука «Теория музыки» направлена на понимание прочтения звуковой информации через свод правил. Умение проще и яснее в общепринятых моделях современного объяснить ту или иную музыкальную информацию является требованием педагогической методики. Хумаюн с точки зрения общемировой теории музыки – это мажоро-минор в гармоническом виде с отклонением в минорную субдоминанту. Это самая чёткая характеристика, которая, кстати, нашла своё яркое воплощение в симфоническом мугаме «Хумаюн» Т.А.Бакиханова. В этом опусе при звукоряде ми-шюштэр можно услышать характерный гармонический оборот хумаюн – появление минорной субдоминанты в каденциях (такт до ц.5; такт до ц.7, такт до ц.9).

Таким образом, опираясь на национальную теорию XX века, а именно на труды У.Гаджибейли, С.Рустамова, А.Бакиханова, М.Исмаилова, Р.Зохрабова, Х.Меликова, Н.Назировой и многочисленные композиции в хумаюн, сегодня модель хумаюн на международном музыка-

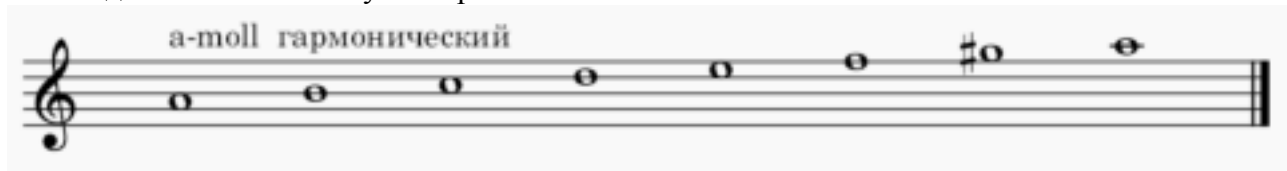
ведческом языке со всеми сильнейшими компонентами композиции, к которой, в частности, относится гармония, можно разъяснить следующим образом.

Берём две гаммы одновременно:

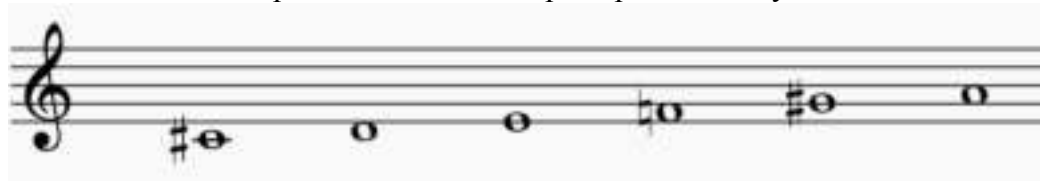
Гармонический мажор:



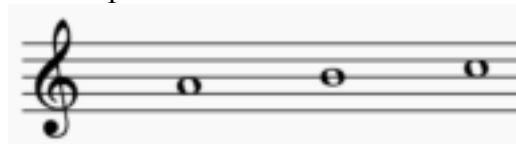
Одноимённый к нему минор:



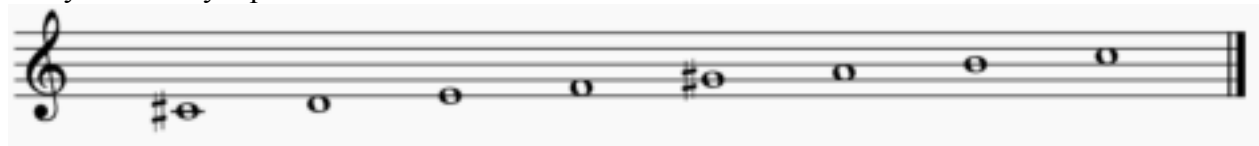
Исключением из гармонического мажора первые две ступени:



В миноре оставляем лишь начальные три ступени:



Получается звукоряд:



В зависимости от того, на какой ступени данного звукоряда расположится тоника, мы получаем разные лады. По типу средневековых октавных ладов, когда берётся ряд белых клавиш от ноты до до следующей ноты до. От первой ступени этого звукоряда образуется ионийский лад. При опоре на ре образуется дорийский лад. При опоре на ми образуется фригийский лад и так далее. Подобные процессы происходят и с азербайджанским звукорядом шуштэр.

Так, тот звукоряд, который получился в результате применения выше приведённых правил, при тонике с остановкой на третьей и шестой ступенях даёт шуштэр, а при остановке на второй и четвёртой ступенях – хумаюн.

Таким образом в ладах шуштэр и хумаюн звукоряд – общий, а тоники – разные, ввиду чего и функции звуков – разные!!!

Таким образом, используя этот звукоряд с остановками на определённых ступенях получаются разные лады.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система имеет метр 3/2. В ней представлены мелодическая линия в скрипичном ключе и гармоническая основа в басовом ключе, состоящая из нескольких аккордов, обозначенных как T35 и I35. Вторая система имеет метр 4/4. Мелодическая линия продолжается, а гармоническая основа включает аккорды D7 и T35. Под второй системой указаны названия ладов: Шуштэр и Хумаюн.

Или же, при помощи двух звукорядов шуштэр на расстоянии малой терции хумаюн выглядит так:

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех систем. Первая система имеет метр 3/2. В ней представлены мелодическая линия в скрипичном ключе и гармоническая основа в басовом ключе, состоящая из нескольких аккордов, обозначенных как T35 и I35. Вторая система имеет метр 4/4. Мелодическая линия продолжается, а гармоническая основа включает аккорды D7 и T35. Третья система имеет метр 3/2. Мелодическая линия продолжается, а гармоническая основа включает аккорды T35 и I35. Четвертая система имеет метр 4/4. Мелодическая линия продолжается, а гармоническая основа включает аккорды D7 и T35. Под второй и четвертой системами указаны названия ладов: до-шуштэр и ре-хумаюн.

В результате целая композиция с выделением гармонических ходов выливается в теоретическое пояснение «Хумаюн».

Загадка Хумаюн в том, что это сложный лад и требует знания всех компонентов. Простейший образец мелодии в Хумаюн может быть представлен четырьмя звуками, построенными по формуле 0,5 тона + 1 тон + 0,5 тона с каденцией на второй или четвертой ступенях. Классическим примером хумаюн с каденцией на второй ступени является «Майе-хумаюн I» [9, 28-29] по книге С.Рустамова. Данный пример изложен в фа-шуштэр с остановкой на второй ступени – си бемоль.



В книге «Азербайджанские тэснифы» [7, 237-240] Р.Зохрабова есть два образца музыки в хумаюн (№66 и №67), которые также изложены в фа-шюштэр с остановкой на второй ступени – си бемоль. У многих молодых исследователей второй образец вызывает сомнения в определении хумаюн ввиду того, что заключительная каденция дана с остановкой на третьей ступени шуштэр. Однако должны подчеркнуть, что в хумаюн используются каденции шуштэр, даже в качестве заключительной. Однако надо обратить внимание, что мелодия тэснифа начинается с четвертой ступени шуштэр, что является ярчайшей характерной особенностью хумаюн. Помимо этого, в каденциях предложений многократно выделяется именно четвертая ступень. Итак, подчеркнём различие между шуштэр и хумаюн. В шуштэр используются каденции только на третьей и шестой ступенях, а в композициях хумаюн используются остановки на второй, третьей, четвертой и шестой ступенях. Кстати, об этом говорилось в теоретических правилах У.Гаджибейли, когда сообщалось, что *«Всё сказанное в соответствующей главе лада «Шуштэр» относится и к ладу «Хумаюн»* [6].

Учёный Узеир Гаджибейли в своей книге «Основы азербайджанской народной музыки» приводит мелодии с мугамными наименованиями. Почему-то в этих мелодиях никто до сих пор не усматривал принципы нотации мугамов, теорию национальных тональностей по мугамным названиям. То есть все примеры в книге Гаджибейли это своеобразные образцы-«резюме» записей мугамов – как тактированной музыки. Ко всему здесь вспомним, что все первые образцы нотных записей азербайджанских мугамов – это тактированная музыка. То есть мугамная импровизация продумывалась и записывалась с разделением на такты и обозначением названий мугамных разделов. Так записан «Раст» М.Магомаева, «Раст» и «Шур» Ниязи, «Раст» и «Забул» Т.Кулиева, «Дюгях» З.Багирова. Все записи мугамов первой половины XX века – это музыка, записанная в тактах с указаниями тактовых размеров. Произвольная запись импровизации без тактовой черты появилась в Азербайджане во второй половине XX века. Так что отличие в записи мугамной импровизации от тэснифа, ренга, диринга возможно выявить лишь посредством активной смены в указаниях размеров и знания мелодического тематизма каждого мугама.

У.Гаджибейли создал традицию в нотной записи **мугамного плана в виде последовательности разделов с мугамными названиями**. В книге «Основы азербайджанской народной музыки» он все мелодии-произведения в ладах выписывает с наименованиями мугамных разделов. Поэтому однозначно, эти мелодии не могут рассматриваться как рянги. Рянг сам является разделом мугамной композиции и рянг не выписывается с полной последовательностью мугамных названий. В.Виноградов в книге «Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка» отмечает,

что есть много общего в выборе мугамной формы и последовательности интонаций» [4, 28]. Обратимся к мелодии «Хумаюн» У.Гаджибейли по книге «Основы азербайджанской народной музыки» и проследим мугамную форму в связи с последовательностью интонаций.



Гаджибековский «Хумаюн» представляет собой сочинение с наличием отклонения через энгармонически равный звук ($gis=as$). Эта замена ведёт к смене тяготений и организует красочный внутренний процесс. В гаджибековском хумаюн есть малотерцовое соотношение двух тональностей шуштэр с устоями ля и до. Начальные три предложения мелодии «Хумаюн» Гаджибейли построены в тональности а-шуштэр. В четвёртом предложении происходит энгармоническая замена $gis=as$, в результате чего появляется новая ветвь тяготений. Приёмом сопоставления появляется тональность шуштэр на малую терцию выше, то есть с-шуштэр. Так 4, 5, 6 предложения композиции гаджибековского Хумаюн написаны в с-шуштэр. Седьмое предложение – отклонение в а-шуштэр. А следующие два заключительных предложения изложены в с-шуштэр. Таким образом два шуштэр с разными тониками ля и до на расстоянии малой терции представляют единый параллельно-переменный составной звукоряд.

В заключение определим важнейшие теоретические правила хумаюн У.Гаджибейли:

1. Хумаюн может образоваться на основе одного звукоряда шуштэр или двух звукорядов шуштэр (взятых на расстояние малой терции).

2. Хумаюн, образованный на основе одного звукоряда шуштэр включает правила каденций шуштэр (остановки на третьей и шестой ступенях) и плюс собственные каденции, на второй и четвёртой ступенях. То есть, если в шуштэр только две каденции, то в хумаюн используются четыре каденции.

3. Хумаюн, образованный из двух звукорядов шуштэр, взятых на расстоянии малой терции, также включает четыре вида каденций (II, III, IV, VI). В данном случае часто встречается энгармонизация пятой ступени.

4. Хумаюн может завершиться на II, III, IV ступенях звукоряда шуштэр. Но при этом краска хумаюн подчёркивается тем, что его напев обычно начинается с четвёртой ступени.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Əsədullayev A.M. Instrumental muğamlar. B.: Adiloğlu, 2009. 168 s.
2. İsmayilov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. B.: Mütərcim, 2023, 120 s.
3. Бакиханов А.М. Азербайджанские народные рэнги. Б.: Азернешр, 1964, 77 с. (с.69-73)

4. Виноградов, В.С. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. М.: 1938, 77 с.
5. Виноградов, В.С. Узеир Гаджибеков. М.: Ленинград: Музыка, 1947, 48 с.
6. Гаджибейли У.А. Основы азербайджанской народной музыки. Электронная книга: <http://musbook.musigi-dunya.az/ru/pred.html> (дата обращения: 29.03.2025).
7. Зограбов Р.Ф. Азербайджанские тэснифы. М.: «Советский композитор», 1983.
8. Рустамов С.А. Азербайджанские народные рянги. Первая тетрадь. Б.: Азернешр, 1954, 60 с.
9. Рустамов С.А. Азербайджанские народные рэнги. Вторая тетрадь. Б.: Ишыг, 1980, 56 с. (стр.4)

Резюме

Данная статья посвящена изучению теории лада-мягама хумаюн У.Гаджибейли. В национальной теории музыки хумаюн отличается большим количеством правил. Отсюда и сложность данного теоретического явления. По структуре звукоряда различают односоставный и двухсоставный хумаюн. И тот и другой опираются на тот же звукоряд, что и шуштэр. Различие выражается в положении тоник. Тониками шуштэр являются третья и шестая ступени. Собственными тониками хумаюн принято называть вторую и четвертую ступени. Однако при этом в хумаюн используются четыре каденции: на второй, третьей, четвертой и шестой ступенях. Таким образом ясно, что мелодия хумаюн, естественно, может завершиться в том числе и характерной каденцией шуштэр. Но при этом лад-мягам хумаюн можно определить по начальному звуку, который обычно выполняет четвертая ступень. У.Гаджибейли в разделе о хумаюн сообщает о его тониках но при этом четко подчеркивает, что вдобавок к данным правилам к хумаюн относится всё, что изложено в правилах шуштэр. Вот эту закономерность следует усилить в методике преподавания хумаюн, подчеркивая наличие четырех каденций в структуре музыкальных предложений хумаюн.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, теория хумаюн, количество каденций лад-мягама хумаюн, анализ мелодий в хумаюн, параллельно-переменный составной лад-мягам, шуштэр, правило хумаюн М.Исмаилова, деремед «Хумаюн» А.Бакиханова, ренг хумаюн С.Рустамова.

MƏMMƏDOVA Dilbər

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası
dosent, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN HÜMAYUN SİRRİ

Xülasə

Bu məqalə Ü.Hacıbəylinin hümayun lad-məqam tədqiqinə həsr edilmişdir. Milli musiqi nəzəriyyəsində hümayun çoxlu sayda qaydaları ilə seçilir. Bu isə nəzəri hadisənin mürəkkəbliyini izah edir. Səsqatlarının quruluş tərkibinə görə bir və iki elementdən ibarət hümayunun növləri var. Hər ikisi şüştərlə eyni səsqatlarına əsaslanır. Fərq tonika dayaqlarında ifadə edilir. Şüştərin tonika dayaqları üçüncü və altıncı pillələrdir. İkinci və dördüncü pillələr isə adətən hümayunun şəxsi tonikalarıdır. Lakin hümayunda dörd kadensiya növü istifadə olunur: ikinci, üçüncü, dördüncü və altıncı pillələrdə. Beləliklə, aydın olur ki, hümayun melodiyası təbii olaraq şüştərin səciyyəvi kadansı ilə də bitə bilər. Amma eyni zamanda, lad-məqam hümayun ilkin səsle müəyyən edilə bilər ki, bu da həmişəki kimi dördüncü pillədir. Ü.Hacıbəyli hümayun bölməsində hümayun tonikaları haqqında məlumat verir, lakin eyni zamanda açıq-aydın vurğulayır ki, bu qaydalardan əlavə hümayun şüştər nəzəri qaydalarında deyilən hər şeyi ehtiva edir. Beləliklə, hümayunun lad-məqam nəzəriyyəsində dörd kadensiya növünün olduğunu tədris metodikasında vurğulanıb və izahı bir çox not nümunələri ilə gücləndirilməlidir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, Hüseyni (Hümayun) nəzəriyyəsi, Hümayun lad-məqamında kadensiyaların sayı, Hümayun melodiylarının təhlili, paralel-müxtəlif tərkibli lad-məqam, Şüştər, M.İsmayılovun Hümayun qaydası, A.Bakıxanovun "Hümayun" dəramədi, S.Rüstəmovun Hümayun rəngi.

MAMMADOVA Dilbar

Baku Music Academy named Uzeyir Hajibeyli
Associate Professor, PhD in Art History

THE RIDDLE OF HUMAYOUN UZEIRA HAJIBEILY

Summary

This article is devoted to the study of the humayun mode by U.Hajibeyli. In the national music theory, humayun is distinguished by a large number of rules. Hence the complexity of this theoretical phenomenon. According to the structure of the scale, one-part and two-part humayun are distinguished. Both are based on the same scale as shushter. The difference is expressed in the position of the tonic. The third and sixth degrees are

the tonics of shushter. The second and fourth degrees are usually called the proper tonics of humayun. However, four cadences are used in humayun: on the second, third, fourth and sixth degrees. Thus, it is clear that the humayun melody, naturally, can also end with the characteristic cadence of shushter. But at the same time, the humayun mode can be identified by the initial sound, which is usually performed by the fourth degree. U. Hajibeyli in the section on humayun reports on the tonics of humayun, but at the same time clearly emphasizes that in addition to these rules, everything that is stated in the rules of shushter applies to humayun. This pattern should be strengthened in the methodology of teaching humayun, emphasizing the presence of four cadences in the structure of musical sentences.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, theory of Humayun, number of cadences in the Humayun mode-maqam, analysis of melodies in Humayun, parallel-variable composite mode-maqam, Shushtar, Humayun rule by M. Ismayilov, "Humayun" deramed by A. Bakikhanov, Humayun reng by S. Rustamov.

МАНСУРОВА НАРГИЗ
Карабахский Университет
доцент факультета искусств,
заслуженный учитель Азербайджанской Республики

ТАНДЕМ ДВУХ МАЭСТРО. «МОРЕ» НА РАВНИНЕ «ДЖЫДЫР ДЮЗЮ»

Завораживающий своей изумительной и неповторимой красотой город Шуша является колыбелью многих выдающихся деятелей искусства Азербайджана. Именно в этом сказочно-красивом уголке мира сформировались первые зачатки азербайджанского национального и профессионального музыкального искусства. Наряду с основоположником азербайджанской профессиональной музыкальной культуры и создателем первой оперы на всём Ближнем Востоке, выдающимся композитором Узеиром Гаджибейли, многие выходцы из Шуши, обладатели незаурядного таланта и ума, сыграли важнейшую роль в становлении и развитии отечественной народной и профессиональной музыки. Среди одарённых музыкантов Шуши, прославленных как в нашей республике, так и за её пределами следует выделить народных певцов Гаджи Гуси, Мешади Мухаммеда, Ахмеда Агдамского, Хана Шушинского, Джаббара Карьягдыоглы, Сеида Шушинского, Бюль-Бюля – создателя профессиональной вокальной школы в Азербайджане, Меджида Бейбудова (отца всемирно известного певца Рашида Бейбудова), видных композиторов – Афрасияба Бадалбейли, Солтана Гаджибекова, Ашрафа Аббасова, Сулеймана Алескерова, Зульфугара Адыгёзалзаде и многих других представителей городской знати. Несмотря на наличие индивидуального творческого пути каждого из вышеуказанных мастеров, их объединяет неописуемая и незримая генная связь, являющаяся явным показателем карабахской линии азербайджанского музыкального искусства.

Шуша – это земля не только одарённых азербайджанских музыкантов, но и известных поэтов, драматургов разных поколений – Хан гызы Натаван (XIX век), Моллы Панаха Вагифа (XVIII век), Мир Мохсуна Навваба (XIX век), Фирудин бека Кочарли (XIX век) и т.д. Сплетение богатой поэтической и музыкальной культуры составило фабулу для дальнейшего развития музыкально-эстетического сознания будущих поколений.

С Шушой нас связывают трепетные, светлые воспоминания, но вместе с тем мы не можем обойти стороной 30-тилетнюю оккупацию 20% наших земель, в результате чего жители этой местности пережили самые трагические моменты своей жизни. Эта боль и глубокая рана безостановочно кровоточила в душе каждого азербайджанца. Но исторические события ближайших лет вновь вернули радость и покой азербайджанскому народу. Итак, долгожданная торжествующая справедливость нашла своё яркое отражение во всех сферах культурной жизни Азербайджана. Возвратом на свои прежние места – на центральную площадь города Шуши, бюстов великих Узеир бека, Бюль-Бюля и Хуршудбану Натаван (особо отметим, что в 90-е годы общенациональный лидер нашей страны Гейдар Алиев добился сохранения и передачи Азербайджану обстрелянных оккупантами бюстов великих личностей азербайджанской культуры), восстановлением и реставрированием домов выдающихся личностей азербайджанской

интеллигенции, мавзолея Вагифа, звучанием на холмах Шуши ритмического мугама – шедевра азербайджанского музыкального искусства «Карабах шикестеси», Шуша, словно вновь ожила и стала боготворима.

После долголетней разлуки с родиной, каждый шушинец, да и не только уроженец этой священной земли, но и все азербайджанцы, стремясь попасть в Шушу, желают наверстать упущенные 30 лет.

В победоносные дни в Шуше организовывался ряд концертных программ, куда входили ярчайшие выступления азербайджанских артистов мирового уровня. После войны на равнине «Джыдыр дюзю» ежегодно проходит фестиваль «Хары-бюльбюль», который создаёт величественную, праздничную атмосферу. Отличающийся разнообразием концертного репертуара этот фестиваль является великим событием в культурной жизни Азербайджана. Преобладающую в эти дни торжественность можно ощутить по эмоциональному состоянию приезжих в родные края, а также по живописной природе, которая напевает нам азербайджанскую народную песню, отождествляя всю мощь и красоту Шуши:

Şuşanın dağları başı dumanlı

Qırmızı qoftalı yaşıl tumanlı.

Одним из запоминающихся выступлений на тех концертных вечерах явился фортепианный дуэт Народного артиста СССР, азербайджанского пианиста и композитора, ректора Бакинской музыкальной Академии им. У.Гаджибейли, профессора Фархада Бадалбейли и Народного артиста Азербайджана, директора Азербайджанской государственной академической филармонии им. М.Магомаева, талантливого пианиста Мурада Адыгёзалзаде с композицией «Море», принадлежащей Фархаду Бадалбейли. Имена двух ярких пианистов – Ф.Бадалбейли (педагога и наставника) и М.Адыгёзалзаде (его воспитанника) очень часто сводятся воедино в ансамблевых выступлениях. Неоднократно выступая перед публикой на различных сценах республики, а также за рубежом со всеобъемлющей программой, включающей образцы мировой и отечественной фортепианной классики, два величайших пианиста демонстрируют незаурядное виртуозное исполнение.

Будучи родом из Шуши, Фархад Бадалбейли (по отцовской линии – дед Бадал Бадалбейли), ни на мгновение не переставал думать о Родине и не терял надежды на то, что вновь увидит процветающую Шушу. В одном из своих высказываний о родной земле (2015 г) Фархад Шамсиевич говорит: «Моя самая большая мечта – оказаться в освобождённой Шуше. Это незаживающая рана в моём сердце. Я не могу быть счастливым, пока Шуша под пятой армянских оккупантов». И вот, в 2020 году самая большая мечта Фархада Бадалбейли чудом осуществилась. Теперь Шуша радуется, встречая своих.

Правнук Шушинца – известного азербайджанского писателя Мирзы Адыгёзалбека Мурад Адыгёзалзаде, делясь своими впечатлениями об освобождённой Шуше, отмечает: «Раньше при звучании замечательного произведения видного азербайджанского композитора Васифа Адыгёзалова «Шушам лай-лай» («Спи, усни, моя Шуша»), мы с Фархадом Шамсиевичем не могли удержать слёзы, думая, что никогда не увидим Шушу, а сейчас, слушая эту музыку, мы плачем от радости, но вместе с тем, эти слёзы по павшим в битве за Родину-Шушу».

С большим успехом на бис прозвучавшее на фестивале «Хары бюльбюль» фортепианная миниатюра «Море», прекрасно соответствовала обстановке того дня. Чарующая своим великолепием и пленительной красотой музыка «Моря» в исполнении двух маэстро и симфонического оркестра, звучала под управлением главного дирижёра симфонического оркестра имени Узеира Гаджибейли Фуада Ибрагимова, также родившегося в Шуше (1982 г). Образно светлая композиция, по утверждению автора, была задумана им и претворена в жизнь во время морского путешествия по Тихому океану. Наверняка, внутренняя гармония, наплыв эмоций и чувств, приобретённых по жизни автора, переплетаясь с морской умиротворённостью, послужили появлению такого шедевра. Вслушиваясь в музыку, словно вереницей проносятся перед глазами вся прожитая жизнь, центром чего является тоска по Родине.

Представляющее собой трёхчастное построение, «Море» построено на простом трёхзвуковом мотиве.



Но короткая тема, трансформируясь в различные формы и окрашиваясь в световую гамму радуги, вызывает необъяснимое чувство, пылающее в душе каждого. Создаётся впечатление, что между начальным разделом композиции, рисующим сине-зелёные океанские волны



и средней частью



ведётся диалог моря и высшего создания Бога – человека, в результате чего все размышления растворяются в первозданной красоте природы.

Переполненный радостью Великой победы в отечественной войне, азербайджанский народ и впредь будет совершенствоваться во всех сферах деятельности, рождать новых гениев и достигать невероятных высот.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Tərən Seyidov. Fərhad Bədəlbəylinin həyat və yaradıcılığı (məqalələr, rəylər, müsahibələr, materiallar). Bakı, “Şərq-Qərb”, 2019.
2. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. «Анализ музыкальных произведений». Москва 1967
3. <https://www.youtube.com/watch?v=ZBwPbDdxRtw>
4. Тарлан Сеидов. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку, 2006.

Резюме

В данной статье акцентируется внимание на тесной творческой связи двух выдающихся азербайджанских пианистов-виртуозов: ректора Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли, Народного артиста СССР и Азербайджанской Республики, профессора Фархада Бадалбейли и директора Азербайджанской государственной академической филармонии имени М.Магомаева, Народного артиста Азербайджана Мурада Адыгёзалзаде. Оба мастера с гордостью выступили на фестивале «Хары-бюльбюль» в городе Шуша. В их исполнении прозвучала восхитительная фортепианная миниатюра «Море» Фархада Бадалбейли, очаровывающая своим великолепным звучанием.

Фестиваль, организованный представителями азербайджанского музыкального искусства в Шуше после 30 лет оккупации, стал символом возрождения концертной жизни в этом регионе. Шуша, как культурный центр Азербайджана, на протяжении многих веков дарила нам талантливых личностей, чьи имена сыграли важнейшую роль в становлении и развитии азербайджанского искусства в целом. Великий Узеир Гаджибейли – основоположник национальной музыкальной школы, Хан Шушинский – знаменитый певец-ханенде, Муртуза Мамедов (Бюль-Бюль) – основатель профессиональной вокальной школы в Азербайджане, а также выдающиеся поэты и писатели, такие как Хан гызы Натаван, Молла Панах Вагиф, Мир Мохсун Навваб, Фирудин бек Кочарли и многие другие деятели искусства внесли неоценимый вклад в национальную музыкальную и поэтическую культуру страны.

Достойные последователи музыкально-культурных традиций Азербайджана – Фархад Бадалбейли и Мурад Адыгёзалзаде в своём творческом тандеме смогли ярко продемонстрировать не только вечную любовь и приверженность к родному краю, но и свою одарённость, которую они черпают из священной земли Шуши.

Ключевые слова: Шуша, Узеир Гаджибейли, Фархад Бадалбейли, Мурад Адыгёзалзаде, «Хары-бюльбюль», традиции Азербайджана, «Море».

MANSUROVA Nərgiz

Qarabağ Universiteti

İncəsənət fakültəsinin dosenti,

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi

İKİ MAESTRO TANDEMI. DÜZƏNLİKDƏ “DƏNİZ” – “CİDIR DÜZÜ”

Xülasə

Bu məqalədə iki görkəmli Azərbaycan pianoçusu – Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, SSRİ və Azərbaycan Respublikasının Xalq Artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli və M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasının direktoru, Azərbaycanın Xalq Artisti Murad Adıgözəlzadənin yaxın yaradıcılıq əlaqələrinə diqqət yetirilir. Hər iki maestro qürurla “Xarı bülbül” festivalında iştirak edərək Şuşa şəhərində Fərhad Bədəlbəylinin “Dəniz” adlı fortepiano miniaturunu ifa etmişdilər. Bu əsər öz möhtəşəm səslənməsi ilə dinləyiciləri rıqqətə gətirdi.

30 illik işğaldan sonra Şuşada təşkil olunan festival bu regionda konsert həyatının bərpa olunmasının simvolu oldu. Şuşa Azərbaycanın mədəniyyət mərkəzi kimi uzun əsrlər boyu bizə istedadlı şəxsiyyətlər bəxş edib, onların adları bütövlükdə Azərbaycan incəsənətinin formalaşmasında və inkişafında mühüm rol oynayıb.

Dahi Üzeyir Hacıbəyli – milli musiqi məktəbinin banisi, Xan Şuşinski – məşhur xanəndə, Murtuza Məmmədov (Bülbül) – Azərbaycanda peşəkar vokal məktəbinin banisi, həmçinin Xan qızı Natəvan, Molla Pənah Vaqif, Mir Möhsün Nəvvab, Firudin bəy Kəcərli və digər bir çox sənət xadimləri Azərbaycan musiqisi və poeziyasının inkişafına qiymətli töhfələr vermişdilər.

Azərbaycanın musiqi və mədəniyyət ənənələrinin layiqli davamçıları – Fərhad Bədəlbəyli və Murad Adıgözəlzadə yaradıcılıq tandemində nəinki doğma torpağa əbədi məhəbbət və bağlılıqlarını, həm də müqəddəs Şuşa torpağının onlara bəxş etdiyi istedadlarını bariz şəkildə nümayiş etdirə bilmişdilər.

Açar sözlər: Şuşa, Üzeyir Hacıbəyli, Fərhad Bədəlbəyli, Murad Adıgözəlzadə, “Xarı bülbül”, Azərbaycan ənənələri, “Dəniz”.

MANSUROVA Nargiz

Karabakh University

Associate Professor, Faculty of Arts

Honored Teacher of the Republic of Azerbaijan

THE TANDEM OF TWO MAESTROS. "THE SEA" ON THE PLAIN – "JYDYR DUZU"

Summary

This article focuses on the close work of two famous Azerbaijani pianists – rector of the Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli, and People’s Artist of the Republic of Azerbaijan, Professor Farhad Badalbeyli, director of the Azerbaijan State Academic Philharmonic named after M.Magomayev, People’s Artist of Azerbaijan Murad Adigozelzadeh. Both maestros proudly performed Farhad Badalbeyli’s piano miniature “Sea” in Shusha to participate in the “Khari Bulbul” festival. This work moved the audience with its magnificent sound.

The festival organized in Shusha after 30 years of occupation became a symbol of the restoration of the concert in this region. Shusha, as the cultural center of Azerbaijan, has given us talented personalities for many

centuries, and their names have played an important role in the formation and development of Azerbaijani art as a whole.

The great Uzeyir Hajibeyli - the founder of the national music school, Khan Shushinsky – the famous singer, Murtuza Mammadov (Bulbul) – the founder of a high-level vocal school in Azerbaijan, as well as Khan gizi Natavan, Molla Panah Vagif, Mir Mohsun Navvab, Firudin bey Kojarli and many other artists have made Azerbaijani music and poetry famous.

A worthy successor of Azerbaijani music and culture – Farhad Badal Murad Adigozelzadeh, in their creative tandem, clearly developed not only their eternal love and devotion to their native land, but also the talents bestowed on them by the sacred Shusha land.

Keywords: Shusha, Uzeyir Hajibeyli, Farhad Badalbeyli, Murad Adigozelzadeh, “Khari Bulbul”, Azerbaijani traditions, “Sea”.

МАХМУДОВА ГЮЛЬЗАР

*Бакинская Музыкальная Академия им.У. Гаджибейли
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный педагог Азербайджана*

УЗЕИР ГАДЖИБЕЙЛИ. РАЗМЫШЛЕНИЯ О ХУДОЖНИКЕ

Период конца XIX-начала XX в.в. в Азербайджане ознаменовался подъемом национально-демократического движения, характеризующего общественно-политическую жизнь той поры. Демократические идеи рождали именно те творческие силы в Азербайджане, которые на рубеже столетий закономерно привели к возникновению новых явлений и в сфере искусства. Именно в это время происходит выдвижение на первый план музыкально-художественной жизни музыканта нового типа – композитора, чья творческая личность была способна иначе аккумулировать и в новых формах отразить накопленный веками опыт азербайджанской музыки. Этим художником стал Узеир Гаджибейли.

Исторической и творческой миссией Узеира Гаджибейли оказалось осуществление таких глобальных проблем, как ориентация ветви национального музыкального искусства на специфику мирового композиторского творчества, основание азербайджанской национальной композиторской школы. Как говорил об Узеире Гаджибейли Фикрет Амиров: "Из искр, высеченных жерновами истории, пришедшими в движение на рубеже веков, возгорелся пламенный талант Узеира Гаджибекова".

Творческий гений Узеира Гаджибейли определил пути развития азербайджанской музыки на много десятков лет вперед. Более того, художественное и общественно-историческое воздействие его искусства было столь велико, что охватило не только культуру Азербайджана. Значение его творчества простирается далеко за пределы Азербайджана и освещает пути прогресса музыкального искусства ряда народов стран Востока.

В азербайджанском музыкознании вопросы роли и значения великого классика азербайджанской музыки в масштабах развития всей мировой музыкальной культуры XX века впервые были выдвинуты и рассмотрены в известной монографии профессора Э.А.Абасовой «Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества» [1]. На первых страницах своего труда автор дает панораму развития мирового музыкального искусства к началу XX века и справедливо говорит о тенденции разграничения к этому периоду всей мировой музыкальной культуры на европейскую и внеевропейскую, - в частности, восточную, - каждая из них развивалась своим особым путем.

Однако, несмотря на всю разность и безусловную самостоятельность эстетических, теоретических и практических основ, творческих методов каждого из этих музыкальных искусств, "общим", объединяющим их началом, на наш взгляд, может выступать собственно "природа музыкального" как таковая, на основе которой и обозначается общемировая тенденция "сближения" музыкальных культур Запада и Востока. Думается, что именно в этой плоскости лежит ключ к "сочетанию узлами законного брака" (М.Глинка) собственно национальной и, в частнос-

ти, восточной национальной музыки устной традиции с жанрами и формами мировой композиторской практики. "Его величество" Время и геополитическое положение Азербайджана, а также социально-историческая, культурная "обстановка" распорядились так, что эта великая художественно-общественная миссия выпала на долю азербайджанской национальной музыкальной культуры. Конкретная же реализация этой глобальной творческой задачи пришлась на личностную и художническую судьбу Узеира Гаджибейли.

Именно Узеир Гаджибейли, как отмечает Э.Абасова, оказался первооткрывателем нового исторического направления в азербайджанской музыке [1]. Узеир Гаджибейли возглавил плеяду композиторов, которые впервые открыли миру бережно накопленные и хранимые народом неисчерпаемые музыкальные ценности, переосмыслив их в аспекте художественных завоеваний мирового значения.

Выдающееся и многогранное дарование Узеира Гаджибейли – композитора, ученого-теоретика, фольклориста, просветителя-педагога, литератора-драматурга, публициста и общественного деятеля – позволило ему стать первооткрывателем в самых разных областях музыкальной культуры Азербайджана.

Узеир Гаджибейли заложил фундамент азербайджанской композиторской школы, ныне признанной в международном масштабе, создал ее научно-эстетические и творческие основы; своими "художественными открытиями" [2] композитор по сути предопределил многие пути последующего развития азербайджанской профессиональной музыки и наметил безграничные творческие потенциалы народной музыкальной практики для ее прогресса.

Закономерно, что, выводя азербайджанское музыкальное искусство на путь композиторского творчества, Узеир Гаджибейли должен был решить ряд музыкально-художественных задач, обусловленных не только спецификой индивидуально-композиторского порядка. Его миссия первого азербайджанского композитора-классика, основоположника азербайджанской композиторской школы ставила перед ним цели более обобщенные, общезначимые, глобальные, сопряженные с осмыслением новой эстетики собственно национального композиторского творчества. В становлении многих видных азербайджанских композиторов великий Художник сыграл важную, значимую, можно даже сказать, основополагающую роль. С его именем было связано формирование их художественных идеалов.

«В Азербайджане нет ни одного композитора, который так или иначе не находился бы под благотворным влиянием творческих принципов школы Узеира Гаджибекова. Одни непосредственно учились композиции в классе у Гаджибекова, другие изучали под руководством Узеира Гаджибекова основы азербайджанской народной музыки – важнейший теоретический предмет, имеющий колоссальное практическое значение, определяющий правильное, естественное направление всей творческой работы композиторов Азербайджана. Все современные композиторы Азербайджана воспитывались и воспитываются на выдающихся произведениях Узеира Гаджибекова - классика азербайджанской музыки», - справедливо отмечал Борис Зейдман [4, 16].

Представляется интересным привести размышления азербайджанских композиторов о творчестве и об искусстве выдающегося музыканта, о произведениях и научно-исследовательской деятельности корифея Азербайджанской музыкальной культуры.

«Когда задумываешься об Узеире Гаджибекове, волей-неволей на память приходит бессмертное, многогранное творчество мастеров эпохи Возрождения. Мне кажется, что, как и эти мастера для своего времени создавали новые неповторимые шедевры в живописи, скульптуре и др. областях, так и Узеир Гаджибеков – выдающаяся личность в азербайджанской музыке, в создании и развитии национальной оперы и оперетты, драматургии и публицистики», – писал Кара Караев [4, 19].

Особые отношения связывали Кара Караева с Узеиром Гаджибейли, который был для Караева не просто педагогом, а непререкаемым авторитетом, чье творчество служило ему предметом постоянного изучения и восхищения. *«Время, – писал Кара Караев – самый справедливый и строгий судья – обессмертило имя Узеира Гаджибекова и внесло его в число тех, кто являлся основоположниками нашей национальной культуры. И сегодня, когда современная*

азербайджанская музыка во весь голос звучит далеко за пределами нашей Родины, мы с особым чувством вспоминаем о том, кто первый осмелился придать форму хорового многоголосия простой народной азербайджанской мелодии, кто создал первое сочинение для ансамбля скрипки, виолончели и фортепиано на основе ашугского мелоса, кто насытил героическим ритмами азербайджанского «джанги» фортепианную пьесу и создал выразительнейшие вокальные миниатюры на стихи великого Низами» [3, 12].

Вспоминая же об уроках Узеира Гаджибейли, Кара Караев отмечает, что «в классе этого талантливого педагога, обладавшего какой-то особой чуткостью в подходе к каждому из своих воспитанников, многие из нас впервые осознали, что за обаятельностью бесхитростных лирических народных песен, за изысканностью структуры мугама, кроется чуткая система и красота не только эстетического, но и логического порядка. И тогда же под впечатлением глубоких и мудрых суждений учителя, как и на примере творчества самого Узеира Гаджибекова, стала особенно отчетливой безграничность, неисчерпаемость возможностей фольклора в качестве источника национального композиторского стиля. Перед многими из нас раскрылся новый мир, мир смелых поисков, дальнейших новаторских открытий...» [3, 11].

Именно влияние ценных уроков Узеира Гаджибейли способствовало созданию Кара Караевым целого ряда проблемных и емких статей о фольклоре и национальной форме. В них Кара Караев исключительно поэтично и мягко уподобляет музыку устной традиции Азербайджана «нефтяным залежам», которые расположены в земле «в виде пластов, находящихся от поверхности на различной глубине», а главную заботу деятельности азербайджанских композиторов видит в том, чтобы добираться до них, «вооружившись необходимыми техническими приспособлениями».

Кара Караев отмечал особое воздействие бессмертного искусства Гаджибейли на творчество всех азербайджанских композиторов. «Мы, все азербайджанские композиторы, испытывали, испытываем и будем испытывать в своем творчестве благотворное влияние животворной струи, которая исходит из вдохновенной лиры замечательного музыканта нашего времени» [3, 11].

Коллега и соратник Кара Караева Джевдет Гаджиев в своих воспоминаниях также обращается к незабвенным урокам Корифея: «Занятия в классе Узеира Гаджибекова проходили очень интересно и увлекательно. Узеирбек как педагог был в высшей степени талантлив. Он умел так преподнести предмет, что ученик становился как бы творческим соучастником его собственных научных изысканий. Он предельно деликатно и незаметно поправлял ошибки ученика, стараясь не ущемить его самолюбия и достоинства. Детская доверчивость, доброжелательность, щедрость, бескорыстие, творческая принципиальность были отличительными и характерными чертами этого Великого Человека, Мыслителя, Композитора и Учителя.

В классе Узеира Гаджибекова, который посещал 4 года, я впервые и навсегда понял идейно-художественные и структурно-формообразующие основы мугамов. Я увидел в мугамах воплощенные в звуках творения Низами, Насими, Физули, глубокое содержание их философии, структурное совершенство и богатство художественных образов наших эпосов и дастанов» [4, 10].

Очень интересны воспоминания Рауфа Гаджиева о ценных уроках Учителя: «Более полутора лет мне посчастливилось заниматься под руководством великого Мастера. Учитель прививал мне любовь не только к народной музыке, но и к классической. Он всячески призывал меня слушать русскую классику – Чайковского, Римского-Корсакова, из западно-европейской классики – Верди, его изумительные оперы. Только на такой благодатной почве, считал Учитель, может по-настоящему развиваться композиторское дарование!» [4, 11].

Композиторы Афрасийаб Бадалбейли, Ашраф Аббасов, Рауф Гаджиев пишут в своих воспоминаниях о необыкновенных человеческих качествах Узеирбека.

Афрасийаб Бадалбейли: «Вспоминая удивительное благородство нашего любимого учителя, его неизменную доброжелательность, его умение незаметно и вовремя прийти на помощь, думаешь: такое не забывается! ... О жизненности традиций, заложенных Узеирбеком, красноречиво свидетельствует творчество молодых композиторов Азербайджана, принявших заветы Узеира уже из рук его учеников» [4, 6].

Ашраф Аббасов: «Это был человек широкой натуры и доброго сердца. Ко всем своим студентам, да и вообще к людям, он относился с пониманием и чуткостью. Узеирбек прививал

своим студентам чувство глубокой любви к народу и родине, преданности им; он учил их добросовестно изучать классическую музыку и народное творчество. Я был частым гостем в семье Узеирбека. Меня восхищали царившие здесь простота, искренность, высокая культура. После каждой встречи с этим кристально чистым человеком, большим мастером своего дела, в нас, молодых музыкантах, крепла неумная жажда жить, учиться и творить» [4,1].

Рауф Гаджиев: «Гаджибеков-композитор – это такой же безграничный талант, как и Гаджибеков – человек, обладающий огромным даром доброты. Доброта и любовь к людям были главными принципами его жизни. Это был человек, который шел навстречу людям, торопился делать добро. Добрая гаджибековская улыбка светила всем, кто его окружал. Узеирбек всегда говорил: «Злые люди не могут написать хорошую музыку, потому что хорошая музыка должна быть доброй, она должна нести людям счастье, радость». Гаджибеков ценил и понимал юмор – не случайна его любовь к Гоголю, «Шинель» которого он перевел на азербайджанский язык. Не случаен и его выбор жанра музыкальной комедии, в котором он оставил подлинные шедевры. Музыкальная гениальность и доброта – вот, на мой взгляд, два главных качества его бессмертной оперетты «Ариин мал алан», которая явилась для меня эталоном в этом жанре» [4,1].

Джангир Джангиров говорит о той заботе, которую проявлял Узеир Гаджибейли к молодым талантливым кадрам: «В дни Декады азербайджанского искусства в Москве в 1938 г. наш хоровой коллектив выступал под руководством Узеира Гаджибекова. Помимо этого мы участвовали и в постановке оперы «Кер-оглы».

Однажды после занятий Узеирбек позвал меня к себе и сказал: «Джангир, мне сообщили, что ты на фортепиано исполняешь свои сочинения, мне хотелось бы послушать их, а ну-ка, попробуй». Откровенно говоря, я растерялся, оказался в затруднительном положении. Узеирбек заботливо успокоил меня, создал атмосферу непринужденности, и я начал играть. Внимательно прослушав меня, поглаживая свои усики, он произнес:

«А ты молодец, я тебя познакомлю с одним молодым композитором, он поможет в твоём музыкальном образовании, его зовут Кара Караев!»

Вдохновившись отеческой заботой этого гениального человека, я стал тщательно готовиться и поступил на композиторское отделение музыкального училища им. Асафа Зейналы» [4,15].

«Я не знал второго такого человека, который мог столь искренне, столь непосредственно радоваться успехам других, так побуждать к достижениям новых высот, как Узеир Гаджибеков. У него было удивительное умение, помня о каждом, направить усилия всех композиторов по верному руслу. Он считал своей святой обязанностью опекать молодых композиторов. С особой чуткостью он относился к каждому. Необычайно щедрой души человек, он всегда подсказывал молодым направление поисков, сидел долгие часы, просматривая и прослушивая новые произведения.», – подчеркивал трепетное отношение Узеирбека к молодым коллегам Солтан Гаджибеков [4,9].

В свою очередь, Фикрет Амиров в своих воспоминаниях отмечает бережный подход Узеирбека к национальному музыкальному искусству, обращается к научно-исследовательской деятельности Корифея: «В творчестве Узеира Гаджибекова наибольшее внимание привлекает его отношение к народной музыке. Можно смело утверждать, что нет такого выступления или статьи, в которых композитор не затрагивал бы в той или иной мере этот вопрос.

Работа Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки», явившаяся итогом длительных научных изысканий, принесла ему известность и признание как первоклассного музыкального теоретика и исследователя. Отдельные статьи композитора, посвященные различным этапам развития и становления нашей музыки, и теперь являются для нас ценнейшим источником в деле теоретических разработок профессиональной азербайджанской музыки. Его музыка дополняет слово, слово – музыку.

Благодаря Узеир-муаллиму мне удалось усвоить чистоту народной музыки. Сколько бы я ни слышал музыки Узеира, мне всегда кажется, что я слышу ее впервые, что это совершенно новая музыка и т.д. С возрастом начинаю осознавать, какое на мою долю выпало счастье общаться с великим композитором, следовать его советам. Не сомневаюсь, что мои коллеги по искусству с большой охотой присоединятся к этим словам, ибо... «все мы вышли из школы Узеира» [4,4].

В заключении приведем размышления Арифа Меликова, которые словно подводят итог всем предыдущим высказываниям наших композиторов: *«Грандиозна роль Гаджибекова в становлении профессиональной азербайджанской музыки. Пользуясь огромной популярностью и всеобщим признанием, он оставался скромным, чутким, внимательным человеком. Для него не было больших и малых дел. Судьба каждого человека волновала его. Каждому, кто знал его, он отдал частицу своего тепла, так много отпущенного ему самому природой. И сегодня, когда мы еще и еще раз говорим о замечательных делах, гениальной музыке, о том, что ее знают, любят, мы просто повторяем азбучные истины. Музыку Гаджибекова любят далеко за пределами нашей республики. И наша миссия – приобщить к музыке Гаджибекова еще многих людей, не знающих ее. И каждый новый человек, полюбивший Узеира Гаджибекова, обязательно полюбит и тот народ, сыном которого он является»* [4,22].

Читая замечательные высказывания наших азербайджанских композиторов, лишь малую часть которых мы смогли привести в настоящей статье, еще раз приходим к выводу, что наследие Узеир-бека – это не только его гениальные произведения, но и высоко профессиональная композиторская школа, представленная целой плеядой блестящих имен. Выдающаяся композиторская школа, которая, претворяя в жизнь ценные традиции великого Узеир-бека, вывела азербайджанское музыкальное искусство на мировой уровень.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ6:

1. Э.А.Абасова Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Баку, Элм, 1985.
2. И.В.Абезгауз Опера Кероглы Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: Советский композитор, 1987.
3. К.А.Караев Статьи. Письма. Высказывания. М.: Советский композитор, 1978.
4. Слово об Узеире Гаджибекове. Книга-альбом «Узеир Гаджибеков – 100» http://uzeyir.musigidunya.az/ru/about_uzeyir15.html

Резюме

Предлагаемая вниманию статья обращена к такой важной исторической и творческой миссии Узеира Гаджибейли, как ориентация национального музыкального искусства на специфику мирового композиторского творчества, основание азербайджанской национальной композиторской школы. Как известно, Узеир Гаджибейли заложил фундамент азербайджанской композиторской школы, ныне признанной в международном масштабе, создал ее научно-эстетические и творческие основы.

Целью исследования является освещение важной, значимой, можно даже сказать, основополагающей роли, которую сыграл великий Художник в становлении многих видных азербайджанских композиторов. Именно с именем Узеир бека было связано формирование их художественных идеалов.

В статье приводятся размышления азербайджанских композиторов о творчестве и об искусстве выдающегося музыканта Узеира Гаджибейли, о произведениях и научно-исследовательской деятельности корифея азербайджанской музыкальной культуры.

Ключевые слова: композитор, школа, эстетика, семантика, художественное открытие, стиль, исследование

MAHMUDOVA Gülzar

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi

ÜZEYİR HACIBƏYLİ USTAD HAQQINDA DÜŞÜNCƏLƏR

Xülasə

Təqdim olunan məqalə Üzeyir Hacıbəylinin milli musiqi sənətimizin dünya bəstəkarlıq yaradıcılığının xüsusiyyətlərinə doğru yönəldilməsi, Azərbaycan milli bəstəkarlıq məktəbinin əsasının qoyulması kimi mühüm tarixi və yaradıcılıq missiyasına həsr olunmuşdur. Məlum olduğu kimi, Üzeyir Hacıbəyli hazırda beynəlxalq səviyyədə tanınan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin təməlini qoymuş, onun elmi-estetik və yaradıcılıq prinsiplərini formalaşdırmışdır.

Tədqiqatın məqsədi Ustadın bir çox görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının yetişməsində oynadığı mühüm, əlamətdar, hətta demək olar ki, fundamental rolu işıqlandırmaqdır. Onların bədii ideallarının formalaşması məhz Üzeyir-bəyin adı ilə bağlı olmuşdur.

Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının, öz ustadları görkəmli musiqiçi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı və sənəti, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin korifeyinin yaradıcılığı və elmi-tədqiqat fəaliyyəti haqqında fikirləri və düşüncələri təqdim olunur.

Açar sözlər: bəstəkar, məktəb, estetika, semantika, bədii kəşf, üslub, tədqiqat

MAHMUDOVA Gulzar

Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy

Doctor of Arts, Professor

Honored Teacher of Azerbaijan

UZEYIR HAJIBEYLI: REFLECTIONS ON THE ARTIST

Summary

The article presented to the reader focuses on the important historical and creative mission of Uzeyir Hajibeyli – orienting national musical art toward the specifics of global compositional creativity and founding the Azerbaijani national school of composition. As is well known, Uzeyir Hajibeyli laid the foundation of the Azerbaijani school of composition, which is now recognized internationally, and created its scientific-aesthetic and creative principles.

The aim of the research is to highlight the important, significant, and one might even say fundamental role that the great Artist played in the development of many prominent Azerbaijani composers. It was through Uzeyir Bey's name that their artistic ideals were shaped.

The article includes reflections by Azerbaijani composers on the creative work and artistic legacy of the outstanding musician Uzeyir Hajibeyli, as well as on his compositions and scholarly research activity as a pillar of Azerbaijani musical culture.

Key words: composer, school, aesthetics, semantics, artistic discovery, style, research.

MAMMADOVA GUNAY

Nakhchivan State University

PhD in Art Studies, Assoc. Prof.

THE AESTHETICS OF SYMBOLISM IN UZEYIR HAJIBEYLI'S MUSICAL COMEDIES

Symbolism is an important movement that emerged in late 19th-century Europe and manifested itself in various art forms such as literature, painting, and music. Symbolism, an artistic and philosophical-aesthetic direction formed in the works of French poets such as Stephane Mallarme, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, and Jean Moreas, involves the use of symbols to express ideas. Through this method, ideas are given a deeper and more active impact, and broader concepts can be articulated. This approach allows for the union of seemingly unrelated ideas in a way that creates a more real image than a visual representation could. Music is almost the only field of art that offers composers unlimited freedom of self-expression and provides listeners with an unrestricted opportunity for interpretation. Nevertheless, the presence of hidden meanings in the music of composers has always been a subject of interest. The symbolic representation of these hidden meanings in musical works can be exemplified by the theme of "Fate knocking at the door" in Beethoven's 5th Symphony (Web 1.).

In the works of 19th-century composers, leitmotif can also be characterized as an expression of the method of symbolism. In the works of composers like R.Wagner, H.Berlioz, R.Strauss, and others, one can encounter numerous such elements. In music, symbolism made a significant leap forward with the French composer H.Berlioz's "Symphonie Fantastique". He consciously utilized symbolism to narrate a story. As is well-known, "Symphonie Fantastique" is a programmatic work. In this piece, nothing is expressed in words, but the program briefly conveys the history to shape the audience's impression of the music's development during the concert. This approach reflects the composer's concept of the "fixed idea". The basis of the idea was the intention to write a musical theme to symbolize his beloved. This theme was supposed to appear whenever the beloved was seen or thought of. Through this method, Berlioz created a musical work that narrates several moments with his

beloved—such as the first meeting, a dance, thoughts of her before death, and the notion of her being with his spirit after his death.

The German composer Richard Wagner is the author of significant ideas in music symbolism. He strengthened Berlioz's concept of the “fixed idea”. Wagner developed a complete compositional system to control symbols using the principle of leitmotif. In his system, every person, place, object, or idea has its distinct theme, and all of these move in parallel with the music. In this regard, the composer's operas, which are based on medieval Scandinavian or German mythology, can be cited. In their plots, the motifs of total world catastrophe or the mystical relationship to the higher meaning of life play a significant role. Listeners and performers saw the higher meaning of German and European history in these motifs. Therefore, Wagner, who was in fashion for many years, directly influenced the formation of the German elite in the early 20th century.

On the other hand, symbolic features are present in the musical text of Gustav Mahler's 3rd Symphony. A quote from Friedrich Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra* is included in the score. This quote is spoken by a speaker, who is part of the performer ensemble. Richard Strauss also composed a symphonic poem based on the same-named poem, where the theme of the poem expresses the importance of superhuman thoughts in understanding the world.

“In music, symbolist motifs are often associated with the new nature of opera plots that include elements of amorality, meaning the rejection of moral norms of behavior in society. Richard Strauss's “*Salome*”, based on Oscar Wilde's play emphasizes the beauty of murder in a biblical plot, and Claude Debussy's “*Pelleas et Melisande*” expresses symbolist thought in exactly this way.” [Web 2.]

There are also numerous elements characteristic of symbolism in the works of Claude Debussy and Maurice Ravel. Debussy's composition “*Afternoon of a Faun*”, based on the poem by Stéphane Mallarmé, is considered the beginning of symbolism in music. Debussy's music, along with its use of pauses and vanishing phrases, was often compared to Mallarmé's poem. Debussy is more widely recognized as the author of works filled with symbolist elements in music. In this piece, Debussy also aligns with the symbolist way of thinking expressed in literary examples. Like the symbolists, Debussy conducts radical experiments in rhythm, abandoning classical meters, and rejecting artificial boundaries in musical time and movement, just as symbolist poets did in their verses. Debussy compared his desire to minimize symbols and ornamentation in music to Mallarmé's carefully considered “economy of speech.”

The traces of symbolism in Azerbaijani music are particularly evident in the works of composers influenced by Western music. Azerbaijani composers, by combining the symbolist movement from the West with their cultural traditions, have created a unique musical language. They did not simply use the aesthetic concepts of symbolism as a direction borrowed from the West but also adapted it to align with local musical traditions. Azerbaijani music has a rich structure that combines elements of folk songs, polyphonic music, and classical music. These traditional musical elements, combined with the abstract expression and symbolic meanings of symbolism, have created an original language.

The musical expressions formed by Azerbaijani composers under the influence of symbolism, while aligning with the abstract emotional expressions of Western symbolism, have also become distinctive through the strong symbolic references drawn from Azerbaijani culture. Azerbaijani music has created harmony by deeply integrating the universal language of symbolism with motifs derived from its own culture and folk music.

Among Azerbaijani composers, famous figures such as Uzeyir Hajibeyli, Gara Garayev, Fikret Amirov, S.Hajibeyov, T.Bakikhanov, and others, have added a new aesthetic dimension to Azerbaijani music by using symbolism in their works. Fikret Amirov stands out as a composer whose works show the influences of symbolism, particularly in orchestration and harmonic structure. In his orchestral works, motifs from traditional Azerbaijani music are blended with a symbolist perspective to create a rich sonic world. In the composer's opera “*Sevil*”, at the end of the piece, Sevil's unwrapping of her veil emerges as a symbol, representing the awakening of the people from ignorance and signaling freedom for women.

Symbolism is also characteristic of the works of contemporary Azerbaijani composers. In the works of composers such as A.Azimov, F.Garayev, F.Alizadeh, R.Hasanov, and others, certain

events, objects, and themes are brought to life through a symbolist mindset. In this regard, F.Alizadeh's ballet "City and the Border", staged in 2000, can be cited as an example. "The force of the evil reaches its goal through the fragmentation of the forces striving toward each other. All the events in the ballet are symbolic and conditional, and symbolism prevails in the relationships of the participants." [4, p.362]

Uzeyir Hajibeyli created a revolution in Azerbaijani music art, and his works not only reflect the musical styles of the time but also offer a deep analysis of the social and cultural situation. The composer applied thoughtfully crafted symbols through music, words, and stage to reflect social and cultural changes and draw attention to the unrest and criticisms within society.

In Hajibeyli's operettas, symbolic elements are present, especially in the inner world of the characters, contemporary social and cultural challenges, as well as moral issues. Hajibeyli, by incorporating the social and cultural conditions of the time into his works through music and libretto, sometimes created profound meanings behind concrete symbolic content. In his works, melodic lines are not only used as a means of expression but also serve as symbols carrying deep meanings. For example, in Hajibeyli's stage works, the differences between social classes and the complexity of romantic relationships are symbolically depicted. Overall, in Uzeyir Hajibeyli's operettas, there is a symbolic reflection of social and moral difficulties, human psychology, and moral dilemmas. These works also convey messages to the society of the time and reflect thoughts on the lives of the people. Alongside his other works, traces of this stream are evident, particularly in his operettas.

For instance, in the opera "Leyli and Majnun" (1908), the symbolism of love and the suffering soul is prominently featured. The mutual love between Leyli and Majnun and their separation symbolizes the idea that true love cannot exist without being freed from traditional societal norms.

In the composer's opera "Koroghlu" (1937), the symbolism of heroism and justice is central: the character Koroghlu symbolizes the people's desire for freedom. Through the use of a powerful orchestra and heroic melodies, Hajibeyli symbolizes Koroghlu's knightly spirit.

"Uzeyir Hajibeyli, as the creator of a new historical direction in Azerbaijani music, 'broke' the centuries-old tradition. While stepping outside its framework, the composer did not abandon the national musical culture; on the contrary, he enriched it even further." [3, p.36]

Uzeyir Hajibeyli, as the pioneer of Azerbaijani musical drama, skillfully utilized elements of symbolism in his stage works. In his operettas, particularly "Arshin Mal Alan" (1913) and "If Not That One, Then This One" (1910), there are deep analyses and symbolic depictions of society's social structure, traditions, and modernization processes. Through these works, Hajibeyli subtly addresses the social and cultural issues of his time, expressing them through music, text, and stage.

Several examples from the composer's internationally renowned operettas "Arshin Mal Alan" and "If Not That One, Then This One" can be cited: In Arshin Mal Alan, the box filled with cloth belonging to the peddler, as well as the "Arshin Malci" leitmotif, and in "If Not That One, Then This One", the scene where Mashadi İbad pricks his hand with a thorn while touching flowers, along with numerous other examples, illustrate symbolic moments in the works.

In the operetta "Arshin Mal Alan", Hajibeyli presents a clear critique of society's accepted traditions. The central theme of the work analyzes the rigid social structures in society and their impact on the individual. The desire for freedom and modernization is one of the main messages of the piece. Through the actions and choices of the characters, Hajibeyli expresses his dissatisfaction with the society of the time, particularly symbolizing the women's desire for freedom.

Asker's attempt to see the girl he loves while disguised in merchant clothes symbolically represents the desire to escape the social rules and rigid traditions of the time. This is also a powerful symbol of the individual's wish to express themselves in society. Asker's concealment of his identity emphasizes the desire for personal freedom and the urge to break free from the limiting effects of social boundaries. Asker is a symbol of the pragmatism and struggle that life demands. He is a character who seeks to balance idealism and reality, accepting life in a more rational and measured way.

In the work, Gulchohra, despite her simple appearance, is a woman who strives to control her own life and has deep thoughts about love. In this aspect, she sometimes acts as a symbol of the newly independent and free woman, in contrast to the traditional female image in society.



Photo 1. The scene from the operetta "Arshin Mal Alan"

The representation of women by the chador symbolizes their limited position in society and their struggle for freedom. Through the character of Gulchohra, the demand for rights and freedom by Azerbaijani women is indirectly expressed. This also serves as a call, signaling that women must have the right to control their fate.

The cheerful and rhythmic melodies used in "Arshin Mal Alan" symbolize the changes and hopes arising in the inner worlds of the characters. Music serves as a powerful tool to express the social and personal struggles of each character. These melodies highlight the desires and wishes of the different characters in the work.

The work "If Not That One, Then This One" reflects the struggle between the old and the new generations. The opposing characters in the piece humoristically represent the contradictions that arise between those who adhere to old traditions and the new generation that embraces modern ideas. This also symbolizes the importance and necessity of the modernization process in society. The need for change in traditions, as depicted in the work, also highlights the importance of social reforms.

Mashadi Ibad is one of the most famous and notable characters in the operetta. He represents the old customs, rural life, and, in some ways, the wealthy class of society. Mashadi Ibad is a rich, self-important character, yet somewhat absurd and satirical. He symbolizes the typical "peasant nobleman" who possesses wealth but lacks wisdom, often attempting to show off his superiority to others. His character, surrounded by decorations and embellishments, highlights the fact that individuals with wealth are often deprived of real knowledge, demonstrated through his simple and sometimes ridiculous behavior.



Photo 1. The character of Mashadi Ibad from the operetta "If Not That One, Then This One"

Gulnaz is one of the main female characters in the work. She is a young, beautiful, and intelligent woman, who also displays a certain degree of stubbornness and a need for self-expression. Symbolizing the independent and free spirit of women who struggle against society's expectations, Gulnaz also represents ideals of love, morality, and justice.

The character of Sarvar symbolizes honesty, love, and trust. In this character, youth is portrayed as facing reality with pure intentions, determining its identity. At the same time, Sarvar symbolizes the idealistic attitudes of modern youth with his free and romantic thoughts.

The character of Suleyman symbolizes money and profit. His character demonstrates how human relationships are corrupted in the material world and how people are driven to act according to their interests. This is also a symbol criticizing the negative effects of capitalism and the materialistic world on society.

The melodies in the work, especially those reflecting pure and clean emotions, symbolize clear and pure values. These melodies represent the romantic aspects of the work and the idealism in society. Music is also used as an element that emphasizes the importance of positive human qualities and moral values.

In "If Not That One, Then This One" the social pressures faced by women regarding marriage and the freedom of choice are humoristically and symbolically presented. The comic situations in the work criticize the gender inequality in the society of the time and the limitation of women's right to choose.

The humorous critique of outdated traditions symbolizes the desire for change and innovation in society. This is one of the main themes of the work and suggests that society should move towards progress and accept new ideas rather than maintain stability.

Uzeyir Hajibeyli skillfully integrated symbolism with Western classical music techniques and Azerbaijani traditional music in his works. In his compositions, symbolism is present not only in the music itself but also in the dramatic structure of his works and the characterization of the figures. Especially in his operettas, Hajibeyli encourages the audience to think deeply through his use of melodies to tell stories and the symbolic characters he creates.

Hajibeyli used symbolism in his operettas primarily as a tool to deliver societal messages through humor. The humorous elements of the operettas serve as symbols of deep social and cultural critiques. Symbolism in his works is expressed both through the language of music and the subtext of the characters and events. Additionally, Hajibeyli discusses the difficulties faced in the modern world and ways to overcome them in his works. The symbolic figures in his compositions not only analyze the culture and social structures of the time but are also conceived in a way that points to future developmental processes.

While his heroes may be victims of certain systems or traditions, they constantly strive to create a new life in search of freedom and independence. In this sense, his works also highlight the ideals of social justice and equality without negating them. The symbolism in his works emphasizes the ongoing tension between the individual and the collective within society. This tension arises from the confrontation between the individual's desire to find their place in society and the obstacles posed by social structures and traditions.

Overall, Uzeyir Hajibeyli reached the peak of Azerbaijani musical drama and, through his masterful use of symbolism, profoundly explored the social, cultural, and ethical issues of the modern era. His works not only address the demands of the time but also deliver strong messages directed at universal human and social justice principles. Hajibeyli played a crucial role in the development of Azerbaijani culture by combining music and theater and leaving a lasting impact with his works. In this regard, his works hold significant importance not only in the history of music but also in the broader context of global human history.

REFERENCES:

1. Abasova, E. *Uzeyir Hajibeyov: The Path of Life and Creativity*. Baku, Elm, 1985. 197 p.
2. Adilgizi, S. *The Self-Sacrifice of the Azerbaijani People - Uzeyir Bey Hajibeyov* // Tazadlar. 2007. September 18-25. p. 12.
3. Mammadli, İ. *The Model of National Music Style by Uzeyir Hajibeyov*. http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=491

4. Safarova, Z. *History of Azerbaijani Music*. Baku, Elm, 2020. 668 p.
5. *Encyclopedia of Uzeyir Hajibeyov*. Baku, Sharq-Qarb, 2007. 264 p.
6. Khalilzade, F. *A Glorious Chronicle of Our National Culture: Uzeyir Hajibeyov - 125 // Azerbaijan*. 2010. September 18. Issue 203. p. 4.

Electronic Resources:

7. Web 1. <https://proza.ru/2011/01/09/309>
8. Web 2. <https://yandex.ru/q/culture/12475276033/>
9. Web3. https://www.google.com/search?sca_esv=e17748c8fdaeb466&rlz=1C1VDKB_enAZ1082AZ1082&sxsrf=AHTn8zpcE6OeiOxiHKNCrBwvDTt7UGPHmA:1742760446192&q=ar%C5%9F%C4%B1n+mal+alan+operettas%C4%B1&udm=2&fbs=ABzOT_CWdhQLP1FcmU5B0fn3xuWpA-
10. Web4. https://www.google.com/search?sca_esv=e17748c8fdaeb466&rlz=1C1VDKB_enAZ1082AZ1082&udm=2&sxsrf=AHTn8zrXPrTUEF4iuNaWoTvRravx3H14eA:1742760891280&q=o+olmas%C4%B1n+bu+olsun+operettas%C

Summary

The great Azerbaijani composer Uzeyir Hajibeyli's use of the aesthetics of symbolism in his musical comedies plays a significant role in developing Azerbaijani dramaturgy. Symbolism, as a new aesthetic approach in art at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, is based on ambiguity, deep meanings, and the symbolic representation of objects. This movement analyzes individuals' inner world and society's various social layers in artistic works. This approach is particularly noticeable in Hajibeyli's works.

The article mentions that in Hajibeyli's musical comedies, such as "Arshin Mal Alan" and "If Not That One, Then This" characters' inner worlds, psychological states, and social landscapes are expressed through symbolic elements. The harmonic relationship between music and words allows for a deeper analysis of the characters' personalities. This connection also enriches the background of events and characters, enhancing their emotional depth.

In Uzeyir's comedies, it is not only humorous and entertaining elements that are present, but also social and philosophical issues of society are discussed. Symbolism facilitates a more profound analysis of these issues and understandably presents them. Thus, the symbolic approach in Uzeyir Hajibeyli's works represents a stage of great artistic and social significance in the development of Azerbaijani theater. This approach aims to reveal not only the aesthetic goals of art but also the deeper layers of society.

Keywords: Azerbaijani music, Uzeyir Hajibeyli, symbolism, Arshin Mal Alan, operetta.

MƏMMƏDOVA Günay

Naxçıvan Dövlət Universiteti

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MUSIQİLİ KOMEDİYALARINDA SİMVOLİZM ESTETİKASI

Xülasə

Dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin musiqili komediyalarında simvolizmin estetikası, Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafında mühüm bir yer tutur. Simvolizm, XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində sənətdə yeni bir estetik yanaşma olaraq, qeyri-müəyyənlik, dərin mənalar və əşyaların simvolik təsvirinə əsaslanır. Bu cərəyan, bədii əsərlərdə insanın daxili aləmini və cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrini təhlil etmək məqsədini güdür. Hacıbəylinin əsərlərində bu yanaşma xüsusilə diqqət çəkir.

Məqalədə qeyd edilir ki, Hacıbəylinin "Arşın mal alan", "O olmasın, bu olsun" kimi musiqili komediyalarında obrazların daxili aləmi, psixoloji durumları və sosial mənzərələri simvolik elementlərlə ifadə edilir. Musiqi və söz arasında qurulan harmonik əlaqə, obrazların xarakterlərini daha dərinlən təhlil etməyə imkan yaradır. Bu əlaqə eyni zamanda, hadisələrin və xarakterlərin fonunu zənginləşdirir, onların emosional yükünü artırır.

Üzeyir bəyin komediyalarında, əslində, yalnız yumoristik və əyləncəli elementlər deyil, həm də cəmiyyətin sosial və fəlsəfi məsələləri müzakirə edilir. Simvolizm bu məsələlərin daha dərinlən təhlilini və anlaşılan şəkildə təqdim edilməsini təmin edir. Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərindəki simvolist yanaşma, Azərbaycan teatrının inkişafında həm bədii, həm də sosial əhəmiyyətə malik bir mərhələni təmsil edir. Bu yanaşma, sənətin estetik məqsədləri ilə yanaşı, cəmiyyətin dərin qatlarını üzə çıxarmağı hədəfləyir.

Açar sözlər: Azərbaycan musiqisi, Üzeyir Hacıbəyli, simvolizm, "Arşın mal alan", operetta

ЭСТЕТИКА СИМВОЛИЗМА В МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМЕДИЯХ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

Великий азербайджанский композитор Узеир Гаджибейли использует эстетику символизма в своих музыкальных комедиях, что играет значительную роль в развитии азербайджанской драматургии. Символизм, как новое эстетическое направление в искусстве конца XIX и начала XX века, основан на двусмысленности, глубоком смысле и символическом изображении объектов. Это движение направлено на анализ как внутреннего мира личности, так и различных социальных слоев общества в художественных произведениях. Этот подход особенно заметен в произведениях Гаджибейли.

В статье отмечается, что в музыкальных комедиях Гаджибейли, таких как «Аршин мал алан» и «Не та, так эта», внутренний мир персонажей, их психологические состояния и социальные пейзажи выражаются через символические элементы. Гармоничные отношения между музыкой и словами позволяют глубже анализировать характеры персонажей. Эта связь также обогащает фон событий и персонажей, усиливая их эмоциональную глубину.

В комедиях Узеир бека присутствуют не только юмористические и развлекательные элементы, но и обсуждаются социальные и философские проблемы общества. Символизм облегчает более глубокий анализ этих проблем и представляет их в доступной форме. Таким образом, символистский подход в произведениях Узеир Гаджибейли представляет собой этап великого художественного и социального значения в развитии азербайджанского театра. Этот подход направлен на раскрытие не только эстетических целей искусства, но и более глубоких слоев общества.

Ключевые слова: азербайджанская музыка, Узеир Гаджибейли, символизм, Аршин мал алан, оперетта

МЕЛИКОВА МАРЬЯМ

*Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли
доцент кафедры «Фортепиано, орган, клавесин»*

О РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ НА ФОРТЕПИАНО

Современный социум тревожит мысль о том, что младшие школьники много времени проводят за различными видами гаджетов, мало занимаются чтением и другими активными видами умственного и физического труда. С одной стороны, современные информационные технологии, как величайшие достижения науки и техники открыли для каждого невиданные раньше возможности приобщения к мировой культуре, а с другой, они таят немалые опасности, так как знания приобретаются пассивно, без приложения собственных усилий, без включения активной работы сознания.

Одним из эффективных направлений, способствующих активному творческому становлению личности ребёнка является музыкальное обучение и, в частности, обучение игре на музыкальном инструменте. Познание музыки, её исполнение на рояле, как форма активного обучения и воспитания детей, стимулирует и развивает их творческое воображение, восприятие, мышление, способствует становлению личностных показателей, положительно сказывающихся на всей учебной деятельности школьников.

Сегодня, перед ребенком, способным и желающим овладеть навыками игры на фортепиано стоит проблема, как найти и правильно распределить учебное время для занятий, охватить существующий и постоянно увеличивающийся фортепианный репертуар, объем необходимых и достаточно сложных знаний, каким, наиболее качественным и продуктивным путем осуществить свою мотивацию к игре на фортепиано и становлению музыкально развитой и воспитанной личности. Все эти проблемы позволяют говорить о необходимости поиска и применения таких технологий фортепианного обучения, которые могли бы способствовать не только будущему профессиональному музыкальному обучению, но и обще музыкальному,

необходимость которого сегодня так активно поддерживают ученые, музыканты, психологи и педагоги. С одной стороны, научные данные подчеркивают, значимость раннего музыкального обучения, которое, как показывает опыт интенсивно развивает ряд ценных психических свойств личности ребенка, положительно сказывающихся на всей его дальнейшей жизнедеятельности, как учебной, так и социальной. С другой, педагоги констатируют проблему учебной загруженности современного школьника, его утомляемость и несоответствие между умственным и физическим развитием.

Данное противоречие безусловно является актуальным для современного образования младших школьников и обуславливает необходимость успешного разрешения с помощью создания и применения эффективных технологий обучения, усилиями передового научного и практического педагогического опыта. В настоящее время технологические процессы, направленные на мобильность и качество получаемых школьником объема знаний, выступают как объективная необходимость современного музыкального образования. Возможности создания таких технологий ученые-педагоги видят в процессах, которые делают обучение интереснее, легче и продуктивнее. *«Обучение можно начинать с детских танцевальных ритмов, песен, игр, загадок. При этом, разумеется следует расширять уже накопленный музыкальный опыт ребенка посредством приобретения нового и более глубокого опыта, связанного с избранным инструментом. Такой подход к обучению игре на инструменте всегда будет встречать полный отклик и понимание со стороны ребёнка»* [1, с.41].

Целью настоящей статьи является анализ и обобщение характерных особенностей младшего школьного возраста, претерпевающих существенное положительное изменение в процессе музыкально-исполнительского, и, в частности, фортепианного обучения. Речь идет о развитии особых индивидуальных положительных психических свойств ребенка, таких как воля, восприятие, внимание, память, мышление, воображение, которые закладывают основу будущего личностного становления.

Общеизвестно, что музыкальное обучение в детском возрасте является самым сензитивным для раскрытия и формирования творческих потенциалов. Это положение научно обоснованно многочисленными современными исследованиями в области педагогики, психологии, методики обучения и других наук.

Данные педагогической практики и опыт ведущих педагогов-музыкантов констатируют раннее проявление музыкальных способностей, а также целесообразность раннего подхода в музыкальном обучении. Младший школьный возраст наиболее благоприятен для начала музыкального обучения и воспитания. Причём здесь не имеет значение, ведётся ли обучение в общем или профессиональном направлении. В том и в другом случае возрастные особенности детей (как психические, так и физические) данной категории представляют наиболее широкие возможности для их будущего музыкального развития. Педагоги-музыканты утверждают, что у ребёнка в младшем школьном возрасте сила восприятия при занятиях музыкой просто громадна. *«Дитя мыслит формами, образами, красками, звуками, ощущениями вообще, и тот воспитатель напрасно и вредно насилует бы детскую природу, кто захотел бы ее заставить мыслить иначе»* [2].

В данном периоде происходят существенные изменения в их повседневной деятельности, в поведении, в общении с окружающим миром и людьми, появляются новые обязанности, новый режим жизнедеятельности, а основным видом деятельности становится учение. Активно совершенствуется нервная система и психика ребенка. Происходят существенные изменения во взаимодействии процессов возбуждения и торможения: доминантность возбуждения сохраняется, однако, заметно усиливаются и процессы торможения. В этом возрасте у детей наблюдаются более точная и тонкая деятельность органов чувств, то есть весьма активно повышается чувствительность и избирательность к цвету, звуку, к ощущениям.

Познавательная деятельность в этом возрасте концентрируется в основном в учении, несмотря на то, что игровая продолжает занимать определенное место в жизнедеятельности ребёнка. Характеризуя данный период развития ребёнка, ученый И.П.Подласый отмечает, что *«Восприятие младших школьников отличается неустойчивостью и неорганизованностью, но в то же время остротой и свежестью, «созерцательной любознательностью».* Малая диффе-

ренцированность восприятия, слабость анализа при восприятии отчасти компенсируются ярко выраженной эмоциональностью восприятия» [3, с.112]. Другими словами, восприятие детей постепенно развиваясь, становится более анализирующим, организованным и дифференцированным. Они проявляют интерес ко всему новому, их любознательность ко всему окружающему продолжает активно доминировать. *«Путь к музыке не может быть только игрой, он состоит также в упорном труде. Однако, этот путь никогда не должен вступать в противоречие с радостью игры»* [1, с.44]. Занятия за роялем должны уравнивать чувства творческой радости и долга, обязанностей. Дети учатся постепенно преодолевать трудности фортепианной игры, стимулируя сугубо личные волевые качества такие как дисциплинированность, старательность, упорство, труд, концентрацию и сосредоточенность внимания, точность в выполнении поставленных задач, систематичность в работе и т.д.

Помимо восприятия в данном возрасте интенсивно развиваются такие психические свойства как воля, внимание, память, мышление, воображение, которые активно стимулируют формирование личностных качеств ребенка. Несмотря на относительно ограниченный объем, слабую сосредоточенность и произвольность, детское внимание активно развивается в направлении произвольного, целенаправленного и длительного. Доминантность эмоционального-образного мышления заметно начинает обогащаться логически-абстрактным, аналитическим, что создает благоприятные условия для творческого развития личности ребёнка, его самосознания, самоконтроля, саморазвития, инициативности, самостоятельности и самостоятельности.

Характерная любознательность, доверчивость ребёнка, внушаемость, податливость, склонность к подражанию создают сензитивные условия для развития его не только нравственных, духовных и положительных качеств, но и музыкально-эстетических и художественных вкусов. Все вышеуказанные факторы позволяет утверждать, что в целом музыкальное обучение способствует интенсивному развитию положительно личностных качеств младших школьников, создаёт условия для будущего становления его творческой личности. Методист Данута Маркевич считает, что в музыкальном обучении раскрытие и развитие психических свойств надо начинать в самом раннем детском возрасте, который *«...закладывает фундамент всему тому, что в личности ребёнка будет определять, какую позицию он займет по отношению к музыке, к работе за инструментом и к задачам, которые поставит перед ним жизнь»* [4, с.22].

Совершенствуя, культивирует средства обучения, педагог часто забывает об истинном своём предназначении и, в результате педагогическое искусство теряет свой смысл; оно перестаёт оказывать воздействие на жизнь; взамен этого начинается процесс бесконечных повторений, каждое средство развивается и процветает спонтанно, стремясь к усовершенствованию средств и методов воспитания мы упускаем то, что их нужно направлять к цели» - воспитанию у детей любви к музыке, познанию и пониманию музыкальной эстетики. *«Сколько выдающихся музыкантов достигли успеха в своей карьере как раз благодаря тому обстоятельству, что они делали иногда совсем не то, чего от них требовали их преподаватели! А сколько выдающихся учеников по окончании музыкальной школы больше никогда не играют на рояле и только потому, что они познали музыку как обязанность, а не как радость, утешение и поддержку».* [1, с.40] Вместе с тем, путь к познанию музыки не может быть только игрой, он состоит в колоссальном, упорном труде, который никогда не должен вступать в противоречие с радостью игры. Великое искусство педагога-музыканта и заключается в том, чтобы уметь не нарушать этого противоречия.

Умение создавать в содержании фортепианного урока оптимальный баланс между обязанностями, дисциплиной и творческим настроением, праздником, радостью познания нового, интересного и является гарантией гармоничного развития ребёнка, его полноценного умственного, физического и духовного развития. Именно такое обучение и, в частности, игра на рояле, способствует развитию положительных психологических качеств ребёнка и будущему становлению его личности, социальной значимости как специалиста и как человека.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Достал Ян. Ребёнок за роялем – обязанность или игра. / Ребёнок за роялем: педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике. / Ред-сост. Ян Достал М.: Музыка, 1981, с.38-47.
2. Амосова В.Н. «К.Д.Ушинский: о воспитании детей» <https://azbyka.ru/deti/ushinskij-o-vospitanii-detej>

3. Подласый И.П. Педагогика: Новый курс: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2-х кн. Кн.1. Общие основы. Процесс обучения. М.: Гуманит.изд.центр ВЛАДОС, 2002, 576 с.
4. Маркевич Данута. Психологические факторы в фортепианном обучении. / Ребёнок за роялем: педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике. / Ред-сост. Ян Достал М.: Музыка, 1981, с.21-28.

Резюме

В статье проводится анализ и обобщение характерных особенностей младшего школьного возраста, которые в процессе музыкально-исполнительского, и, в частности, фортепианного обучения активно развиваются. Речь идет о развитии особых индивидуальных положительных психических свойств ребенка, таких как воля, восприятие, внимание, память, мышление, воображение, которые закладывают основу будущего личностного становления. Автор считает, что в содержании фортепианного урока необходим оптимальный баланс между обязанностями, дисциплиной и творческим настроением, праздником, радостью познания нового, интересного. Данный баланс является гарантией гармоничного развития ребёнка, его полноценного умственного, физического и духовного развития.

Ключевые слова: обучение, фортепиано, младший школьный возраст, особенности, личность.

MƏLİKOVA Məryəm

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Fortepiano, orqan, klavesin” kafedrasının dosenti

Xülasə

Məqalədə musiqi ifaçılığ prosesinde, xüsusən də fortepiano təlimində fəal inkişaf edən ibtidai məktəb yaşının xüsusiyyətləri təhlil edilir və ümumiləşdirilir. Söhbət uşağın gələcək şəxsi inkişafının əsasını qoyan iradə, qavrayış, diqqət, yaddaş, təfəkkür, təxəyyül kimi xüsusi fərdi müsbət psixi xüsusiyyətlərin inkişafından gedir. Müəllif hesab edir ki, fortepiano dərsinin məzmunu tələblər, nizam-intizam və yaradıcı əhval-ruhiyyə, şənlik və yeni, maraqlı bir şey öyrənmək sevinci arasında optimal tarazlığı tələb edir. Bu tarazlıq uşağın ahəngdar inkişafının, onun tam əqli, fiziki və mənəvi inkişafının təminatıdır.

Açar sözlər: təlim, fortepiano, kiçik məktəb yaşı, xüsusiyyətlər, şəxsiyyət.

MELIKOVA Maryam

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli
Associate Professor of the Department of Piano, Organ, and Harpsichord

Summary

Melikova M. K. "On the Development of Personal Qualities in Teaching Children to Play the Piano." The article summarizes the features that characterize the primary school age, which are actively developed in the process of musical performance education, particularly in piano teaching. The focus is on the development of specific individual positive mental traits in children, such as willpower, perception, attention, memory, thinking, and imagination, which lay the foundation for future personal development. The author believes that there must be an optimal balance between responsibilities, discipline, and creative mood, celebration, and the joy of discovering something new and interesting in the content of a piano lesson. This balance is a guarantee of the harmonious development of the child and their full intellectual, physical, and spiritual growth.

Keywords: Education, Piano, Primary School Age, Features, Personality.

NƏCƏFZADƏ ABBASQULU

*Azərbaycan Milli Konservatoriyası
sənətsünəşliq üzrə elmlər doktoru, professor*

ÜZEYİR BƏY HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA ORQANOLOGİYA ELMİ

Bəzi araşdırmaçılar 2025-ci il olmasına baxmayaraq dahi Üzeyir Hacıbəylinin soyadını yanlış olaraq “Hacıbəyov” və yaxud rusca “Qadjibekov” (Гаджибеков) kimi təqdim edirlər. Bununla da Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin 5 avqust 2004-cü il tarixli “Azərbaycan dilinin orfoqrafiya qaydaları”nın təsdiq edilməsi haqqında 108 sayılı qərarına hörmətsizlik edirlər. Bu qərarla Üzeyir bəyin

soyadı “Hacıbəyov” deyil, yeni şəkildə yazılacağı göstərilir: “Üzeyir bəy Əbdülhüseyn oğlu Hacıbəyli”. Göründüyü kimi, burada sovet illərindən fərqli olaraq Üzeyir bəyin “bəyli” titulu da özünə qaytarılıb.

Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı çoxşaxəli olmuşdur: bəstəkar, yazıçı, pulisist, musiqişünas-alim, orqanoloq və s. Bu məqalədə Üzeyir bəyin orqanologiya, yəni musiqi alətləşməsi ilə bağlı yazdıqlarına diqqət yetirəcəyik.

Bilindiyi kimi, musiqi alətləri səsləndirilmə tərzinə görə dörd qrupa ayrılır: İdiofonlu (özənsəsli), membranofonlu (səs mənbəyi dəridən alınan), aerofonlu (nəfəs və hava ilə səsləndirilən) və horofonlu (səs mənbəyi təldən alınan) alətlər.

Bu təsnifatı yəhudi əsilli alman və ABŞ etnomusiqişünası, etnoqraf, baletşünas **Kurt Zaks** (1881–1959) və avstriyalı etnomusiqişünas, bəstəkar, pianoçu **Eriç Moritz von Hornbostel** (1877–1935) birgə elmi əsaslarla işləyib sistemləşdirmişlər. XX əsrin əvvəllərində meydana çıxmış həmin təsnifatı müəlliflərin soyadlarına görə, “Hornbostel-Zaks sistemi” adlandırmışlar və bu sistem ilk dəfə 1914-cü ildə dərc edilmişdir [8, s. 553-590]. Hələlik orqanologiya elmində bu sistem ən mükəmməl təsnifat sayılır.

Musiqi alətləri ilə bağlı ilk təsnifatı isə dahi musiqişünas-alim, milliyyətçi Azərbaycan türkü Əbdülqadir Marağalı (1353–1435) yazmışdır. O, musiqi alətlərini üç qrupda təqdim etmişdir: 1. Telli alətlər; 2. Nəfəs alətləri; 3. Təhlil-lövhəli (Ə.Marağalının icad etdiyi idiofonlu, yəni özənsəsli əlvah, çini kasa dəsti – A.N.) alətlər [2, s. 99].

Təəssüf ki, Ə.Marağalının bu təsnifatında membranofonlu, yəni səs mənbəyi dəridən alınan zərbli alətlər yer almadığından qüsurlu sayılır. Mümkün deyildi ki, Ə.Marağalı yaşadığı dövrün zərb alətlərindən risalələrində bəhs etməsin. Düşünürük ki, risalənin həmin vərəqləri itmiş, yaxud bu səhifələr risalənin üzünü köçürən katibin diqqətindən yayınmış və qüsurlu şəkildə əsrdən-əsrə ötürülmüşdür.

Öncə dahi Ü.Hacıbəylinin yazdığı aerofonlu qrupa aid edilən musiqi alətlərinə diqqət yetirək. O, zurna, balaban, ney və tütək kimi qədim nəfəs alətlərindən bəhs edərkən yazmışdır: “Nəfəs vasitəsilə çalınan alətdən ən başlıcası **zurna, balaban, ney və tütəkdir**. Bunlardan zurnanın səsi o qədər qüvvətli və qışqırıqlıdır ki, onu otaq içində çalmayıb bayırda çalırlar. Səsinin “tembri” bir az tutqun və bəm səsləri də acıqlıdır” [3, s.500]. Gəlin, bu məqamda zurnanın səsinə eşidək (**A.Nəcəfzadə zurnada ifa edir**).

Ü.Hacıbəyli Avropa musiqi alətləri olan qoboy və ingilis nəfirinin səs tembrini bizim zurna və balaban alətlərinə bənzədiyini bildirir: “Qərb musiqiçiləri özləri nəfəs ilə çalınan alətdən “qoboy” və “ingilis nəfiri” deyilənlərini “tembr”cə Şərq musiqisinə daha uyğun hesab edib, “Şərq”i üslubdakı bəstələrinin çalınmasını bu alətə həvalə edirlər. Həqiqət, bu iki alətin səsləri, bəxşus “bəm”dəkiləri bir dərəcəyə qədər bizim “**zurna**” və “**yastı balaban**” dediyimiz alətimizin sədalarına yaxındır. Onlardan da, bunlardan da bir növ “tin-tin” səs çıxır ki, “melanxolik” təsiri vardır” [6].

Nəfəs musiqi alətlərinin tanınmış tədqiqatçısı, faqot ifaçısı, professor Semyon Yakovleviç Levin (1920–1990) də qoboyun zurnanın əsasında yaradıldığını bildirmişdir [9, s.37]. O, əsərində zurnanın fars-hind mənşəli alət olduğunu yazır. Lakin zurnanın 3,5 minillik yaşı olan ən qədim prototipini Azərbaycan ərazisində 1947-ci ildə arxeoloq Qardaşxan Aslanov (1912–1991) aşkarlamışdır [1, s.236-239]. Deməli, bu alətin ən qədim tarixi kökləri hind-farslara aid deyil, türk dünyasına, daha dəqiqi, Azərbaycan türkünə məxsusdur.

Ü.Hacıbəylinin ney haqqında fikirləri də maraqlıdır: “Səscə ən pürməlahət və eşq-nigar bir alət varsa, o da **neydir** ki, mütəəssifən, çox az istemal olunur. Azərbaycandan artıq İranda daha müstəməldir. Səsi qayət zərif olduğundan yalnız otaq içinə məxsus bir aləti-musiqiyyədir” [3, s.500].

Neyin sehrli səsi daim dahi mütəfəkkirlərin diqqətini cəlb etmiş və onlar bu alət haqqında öz hiss, duyğu və düşüncələrini bildirmişlər. Fikrimizcə, bu fikirlərin ən təsirlisi Cəfər Cabbarlıya (1899–1934) aiddir. Belə ki, mühacir həyatı yaşayan, əslən Azərbaycan türkü olan Mustafa Haqqı Türkoğlu “Azərbaycan musiqisi” haqqında məruzəsində neydən bəhs edərkən belə söyləmişdir: “Azərbaycanın milliyyətçi şair və dramaturqu mərhum Cəfər Cabbarlı daha irəli gedərək daima: “Ney çalınarkən, ölürlər dirilmədiklərinə təəccüb edirəm!...” – deyərdi” [11, s. 4-5] (**A.Nəcəfzadə neyde ifa edir**).



Ü.Hacıbəyli balabanı zurna ilə müqayisə edir: “**Zurnanın** əksinə olaraq, **balaban** və yaxud **yas-tı balabanın** səsləri qayət həzin və kədərli” [5, s.304-305]. O, balabanın ozan-aşıq sənətində saz ilə yanaşı, geniş istifadə edildiyini vurğulayır: “Aşıq dəstə dəxi əksərən üç nəfərdən olub, bunlardan biri həm oxuyar, həm də “**saz**” çalar, iki yerdə qalanı isə alət nəğmədən olan “**balaban**” çalar; **balaban-çının** ikincisinə “zü” tutan və yaxud “dәмkeş” deyirlər ki, bunun vəzifəsi hava çalmaq olmayıb, yalnız bir sədanı uzatmaqdan ibarətdir; **balaban** çalanlar “**tütək**” və “**zurna**” dəxi çalarlar; bu halda, bunların **xanəndəsi dəf (təbil)** çalmalıdır” [5, s.296] (**A.Nəcəfzadə balabanda ifa edir**).

İqtibasdan göründüyü kimi, balabançılar tütək və zurnanı da mükəmməl çalmalıdırlar.

Digər çalğı alətlərimizin fonunda tütək çox gözəl səslənir. Üzeyir Hacıbəyli “İkinci fantaziya” əsərində və “O olmasın, bu olsun” operettasında tütəyə geniş yer ayırmışdır. Üzeyir bəy “O olmasın, bu olsun” operettasında (“Tütək səsi”) alətin bədii-texniki imkanlarından məharətlə istifadə etmişdir. [4, s.48] (**A.Nəcəfzadə tütəkdə ifa edir**).

Ü.Hacıbəyli hordofonlu qrupa aid edilən və qəmçillə səsləndirilən kamança haqqında yazır: “Uzunsəsli, telli aləti-musiqiyyəmizin yeganə nümayəndəsi də “**kamança**”dır. Kamançanın telləri üzərində ucları uzun bir çubuğa rəbt edilmiş tük dəstəsilə çalındığından hasil edilən səsləri istədikcə uzatmaq olar. Buna görədir ki, kamançada çalınan musiqi tarda çalınandan səscə daha mükəmməl və insanın səsinə daha yaxın olar” [3, s.500]. Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli kamançanı bütün alətlərdən, hətta tardan da üstün tutur. O kamança ilə bağlı fikrini belə davam etdirir: “Əlavə, kamança səsinin bəxşus “bəm”də tardan daha təsirli olduğunu nəzərə alsaq və tellər üzərində barmaq qoyub “vibration” deyilən titrək səslər hasil edilməsini dəxi əlavə etsək, kamançanın tardan daha kamil və daha fəiq bir aləti-musiqiyə olduğu meydana çıxar. Zətən, tar “akompaniman” üçün yarar bir alət olduğu halda, kamança “melodik” alətlərdən ən gözəlidir” [5, s.304]. (**A.Nəcəfzadə kamançada ifa edir**).

Çalğı alətlərimizlə bağlı dahi Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsindəki qeydləri musiqi alətsünaslığı baxımından olduqca maraqlıdır: “Qisasəsli telli alətin ən məşhuru “**tar**”dır ki, Azərbaycandan əlavə İranda dəxi məşhurdur (Anadolu türkləri arasında yoxdur). Bunun qisasəsli olmasına səbəb odur ki “mizrab” deyilən kiçik bir kəmik vasitəsilə tellərinə toxunulur ki, təbii “dan” kimi qısa bir səs əmələ gəlir. Tarın üzərində çalınan sim və ya telləri əslən iki ciftədir. Bu iki cift tellərin kökü daimidir. Yəni heç dəyişməz. Bu kök “xalis kvarta” məsafəsinə müsavidir, yəni birinci cift telin səsinə görə ikinci çiftin səsi iki ton yarım ondan alçaqdır. Bu iki cift tellərdən əlavə bir də bir tək tel mövcuddur ki, onun kökü dəstgaha görə dəyişir. Məsələn: “**Şur**” qurularkən tək teli ikinci cift telə görə bir ton, “**Segah**”da ton yarım, “**Rast**”, “**Bayatı-Şiraz**” və “**Şüştər**”də iki ton yarım və “**Çahargah**”da isə üç ton yarım məsafədə qururlar. Bu ölçülərin düzgünlüyü tarçalanın qulağının adət-kədəliyinə bağlıdır ki, əsil musiqi mizanı budur ki vardır. Bir para muğamlarda tək tel üzərində çalınır. Yerdə qalan tellər isə çalınmayıb, çalınan tellərin səslərinə qüvvət vermək (rezonans) üçün qoşulur. Tarda mövcud olan tonların ədədi (diapazon), “**Çahargah**” qurulmaq şərti ilə, qırxa qədərdir ki, bunlardan otuz ikisi Qərb musiqisində istemal edildiyi halda, yerdə qalanları yalnız Şərq musiqisinə aid tonlardır. Tarın “bəm” səsləri çox həzin və təsirlidir. Miyanxana səsləri gur və mərdanə, zil səsləri isə bir qədər qışqırıqlıdır. Tar ən ziyadə istemal edilən alətin birincisidir” [5, s. 303].

Ü.Hacıbəyli alim Polioksa istinad edərək yazır: “**Qanun** dəxi məhz ərəblərin ixtiraatındandır ki, bəəd yunanilər onu ərəblərdən əxz etmişlər. Həqiqətən, bir çox musiqi aləti əlan dəxi mövcuddur ki, əsilləri ərəblərdən götürülmüşdür” [3, s.502]. Üzeyir bəy daha sonra həmin əsərində bildirir: “Tellilərdən biri də **qanundur** ki, bəzilərinə, ərəb və bəzilərinə, yunan ixtirasıdır. Hər halda, ərəblərin öz qanunu var imiş ki, bu saz vasitəsilə bir də digər sazları kök edərəkmiş. Ərəb qanununun 75 teli varmış ki, hər üçü bir cürə kök edilirmiş. Qanun “**Rast**” kökündə qurularmış. Bu gün hər bir musiqar üçün piano çala bilmək vacib olan kimi, o vaxt ərəblərdə dəxi bütün musiqarlar öz çalğılarından əlavə qanun çalmağı dəxi özlərinə bərc bilirmişlər” [3, s. 504]. Bu fikirləri Ü.Hacıbəyli ilk dəfə 1926-cı ildə “Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri” məqaləsində qələmə almışdır [7, s. 30].

Ü.Hacıbəyli ud aləti ilə bağlı yazır: “Ərəb-İranilərin sazlarına (yəni musiqi alətinə) gəldikdə, yuxarıda ərz olunduğu kimi, o sazların bir çoxu bugünkü Avropa sazlarının ata-babalarıdır. Ərəb-İran sazlarından ən sevimlisi “**ud**” imiş ki, Avropada ancaq XII əsrdən sonra məşhur oldu. Halbuki X əsrdə olan məşhur Fərabî udun mükəmməl bir saz olduğunu tərif etmişdir” [3, s. 504].

Ü.Hacıbəyli “Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri” adlanan bu məqaləsinin başlanğıcında alim Polioksa istinadən bir sıra çalğı alətlərinin, o cümlədən udun Şərqdən Qərbə keçməsi ilə bağlı

məsələdən bəhs edir: “Bu gün rusların “lyutnya”, italyanların “lyuto”, almanların “laot”, ispanyonların “laud” dedikləri saz ərəblərin “əl-ud” və ya “**ud**” adlı sazıdır...” [7, s.30]. Maraqlıdır ki, uda istinadən Avropada yaradılmış həmin alətlərin adında “ud” sözü öz əksini tapır: lyutnya və lyuto (ut), laot (ot), laud (ud).

Son illərdəki araşdırmalar zamanı udun bir çox parametrlərlə (tarixi, arxeoloji, linqvistik, orta əsr miniatür təsvirlər, antik ədəbi qaynaqlar) Azərbaycan xalqına məxsusluğu faktoloji əsaslarla təsdiqini tapmışdır [10].

Dahi Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsindəki qaval, eləcə də digər membranofonlu alətlərlə (dairə, dəf, təbil, dümbək, qoşanağara) bağlı fikirləri musiqi alətsünaslığı baxımından olduqca maraqlıdır: “Zərb edilən alətdən ən zərifi **qavaldır (dairə)** ki, balıq dərisi çəkilmiş sağanaqdan ibarətdir. Rütubət yerdə pərdəsi boşaldığından bir dəfə qızdırmaq lazım gəlir. Yerdə qalan **dəf, təbil və dümbəklərin** dəxi özlərinə məxsus səsləri vardır. **Tar** və **kamança** yanında zərb üçün qaval yarar, yerdə qalanları **zurna** və **tütək** səsləri ilə uyğun gəlir. Avropalıların “timpani”sinə bənzəyən, fəqət ondan çox kiçik olan bir növ və qoşa zərb aləti dəxi vardır ki, adına **qoşanağara** deyirlər, üzərində çubuqlar ilə zərbələr vururlar və “tremolo” deyilən müsəlsəs səslər hasil olar” [3, s.500].

Üzeyir bəy əsərlərində musiqi alətlərində icra edilən muğamat və aşiq sənətinə də yetərincə yer ayırmışdır. O, “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində yazır: “**Xanəndə** üçün dəstgah oxumağın yaxşılığı ondadır ki, müəyyən bir hava və bir bəhr qeydi altında olmayıb, öz “fantaziya”sına geniş bir meydan açır və səsini “bəm”, “zil”, “meyxana” kimi müxtəlif “tessitura”larla işlədir” [3, s.497]. Burada Üzeyir bəy “meyxana” dedikdə orta registri nəzərdə tutmuş. Bilindiyi kimi, meyxana janrında ifa zamanı ən münasib orta registr sayılır, çünki zildə və yaxud bəmdə “söz satmaq” müşğuldür.

Bütün şikəstələr aşiq yaradıcılığının məhsuludur. Ü.Hacıbəyli şikəstəni “aşiq dəstəsinin dəstgahı” adlandırır [5, s.298]. Həqiqətən, istənilən şikəstədə aşiq və muğam sənətinin qovuşduğunun şahidi olur.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin qurucusu Məhəmməd Əmin Rəsulzadə Üzeyir bəyin vəfatı ilə bağlı yazırdı. “Üzeyir bəyin tabutunu komsomollar çiyinlərində aparsalar da, tabutun içindəki tam bir cümhuriyyətçi idi”.

Üzeyir bəyin əsərlərində dilçiliklə bağlı diqqətçəkən məqamlar da az deyil. Məsələn, o, sümük əvəzinə kəmik, sim əvəzinə tel və s. bu kimi ümumtürk sözlərinə üstünlük verir.

Əlbəttə, kiçik bir məqalədə və konfrans çıxışında dahi Üzeyir Hacıbəylinin orqanologiya sahəsindəki yaradıcılığını tam dolğunluğu ilə təqdim etmək mümkünsüzdür. Burada dahi musiqişünasın tar, kamança, saz, ud, tütək, balaban, zurna, dairə, dəf, təbil, dümbək, qoşanağara kimi musiqi alətləri haqqındakı fikirlərilə tanış olduq. Adıçəkilən alətlərin bir neçəsini məruzə boyu müvafiq məqamlarda əyani olaraq Ü.Hacıbəylinin musiqilərini səsləndirdik.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Асланов Г.М. О музыкальных инструментах древнего Азербайджана. // Советская археология. 1961, №2, с. 236-239 (**rus dilində**)
2. Bardakçı M.G. Maragalı Abdülkadir. İstanbul: “Pan Yayıncılık”, 1986, 200 s. (**türk dilində**)
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii və publisistik əsərlər. Bakı: “Şərq-Qərb”, 2008, 544 s.
4. Hacıbəyli Ü.Ə. O olmasın, bu olsun. Klavir. Bakı: “Şərq-Qərb”, 2008, 144 s.
5. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I c. Tərtib və lüğət filologiya elmləri doktoru, professor Ə.A.Abasovundur. Bakı: 2004, 359 s.
6. Hacıbəyov Ü.Ə. Şərq musiqisi, Qərb musiqi aləti. // “Maarif və mədəniyyət” jurnalı, 1926, aprel №4
7. Hacıbəyli Ü.Ə. Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri. // “Maarif və mədəniyyət” jurnalı, 1926, № 7 s. 30
8. Hornbostel E.M. von, Sachs C. Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie 1914. Bb. 46 H. 4–5. p. 553-590 (**alman dilində**)
9. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х частях. Часть 1. Ленинград: «Музыка», 1973, 264 с. (**rus dilində**)
10. Nəcəfzadə A.İ. Ud çalğı aləti Azərbaycan qaynaqlarında (tədqiqat və lüğət). Bakı: “Xəzər Universiteti”, 2019, 160 s.
11. Türekul Mustafa Hakkı. Azerbaijan musikisi. // “Azerbaijan” dergisi, Ankara: 1953, yıl 1, sayı 5, s. 10-12; sayı 6, s. 9-11; sayı 7, s. 4-5 (**türk dilində**)

Xülasə

Təqdim edilən məqalədə öncə dahi musiqişünas-alim və bəstəkar Üzeyir bəy Hacıbəylinin soyadının bəzən fərqli şəkildə ("Hacıbəyli", "Hajibeyov", «Гаджибеков») yayıldığı bildirilir. Bu səbəbdən hətta beynəlxalq aləmdə də çəşqinlik yaranır. Müəllif Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin 5 avqust 2004-cü il tarixli 108 sayılı qərarının 27-ci bəndini yada salır: "Üzeyir bəy Əbdülhüseyn oğlu Hacıbəyli". Məkanından asılı olmayaraq hər kəsə Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin qərarına hörmətlə yanaşmağı arzulayır.

Daha sonra məqalədə orta əsrlərdə yaşamış Əbdülqadir Marağalının orqanologiya ilə bağlı təsnifatına diqqət yetirilir. Burada həmçinin XX əsrin əvvəllərində Kurt Zaks və Eriç Moritz von Hornbostelin birgə hazırladıqları təsnifatdan söz açılır.

Məqalə boyu Üzeyir bəyin çoxşaxəli yaradıcılıq yoluna, xüsusən də orqanologiya sahəsindəki araşdırmalarına diqqət yetirilir. Müəllif Ü.Hacıbəylinin musiqi alətləri ilə bağlı fikirlərini iqtibas şəklində təqdim edir. O, kamança, ney, zurna, tütək və balaban alətlərində Ü.Hacıbəylinin əsərlərindən fraqment şəklində melodiylar səsləndirir.

Açar sözlər: Hacıbəyli / Hacıbəyov / Гаджибеков / , iqtibas, təsnifat, ifaçılıq, musiqi alətləri, dilçilik

НАДЖАФЗАДЕ Аббасгулу

Азербайджанская Национальная Консерватория
доктор искусствоведения, профессор

НАУКА ОРГАНОЛОГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ УЗЕЙР БЕКА ГАДЖИБЕЙЛИ (В ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ)

Резюме

В представленной статье сначала отмечается, что фамилия великого музыковеда и композитора Уzeyir бека Гаджибейли иногда передаётся по-разному (в советское время Гаджибеков). Это вызывает путаницу даже на международном уровне. Автор напоминает о пункте 27 Постановления № 108 Кабинета Министров Азербайджанской Республики от 5 августа 2004 года: «Уzeyir бек Абдулгусейн оглы Гаджибейли». Он выражает пожелание, чтобы, независимо от местоположения, все с уважением относились к этому официальному решению.

Далее в статье уделяется внимание классификации в области органологии, предложенной средневековым учёным Абдулкадиром Marağalı. Также упоминается классификация, разработанная в начале XX века Куртом Заксом и Эрихом Морицем фон Хорнбостелем.

На протяжении всей статьи акцент делается на многогранном творческом пути Уzeyir бека, в особенности на его исследованиях в области органологии. Автор приводит размышления У.Гаджибейли о музыкальных инструментах в виде цитат. Также воспроизводятся мелодические фрагменты из произведений Гаджибейли на таких инструментах, как кеманча, ней, зурна, тютек и балабан.

Ключевые слова: Гаджибеков, Гаджибейли, цитата, классификация, исполнительство, музыкальные инструменты, лингвистика

NAJAFZADE Abbasqulu

Azerbaijan National Conservatory
Doctor of Arts, Professor

THE SCIENCE OF ORGANOLOGY IN THE WORKS OF UZEYIR BEY HAJIBEYLI (IN A THEORETICAL-PRACTICAL CONTEXT)

Summary

The article begins by noting that the surname of the great musicologist and composer Uzeyir Bey Hajibeyli is sometimes rendered differently (during the Soviet era, as Hajibekov). This has led to confusion, even at the international level. The author draws attention to Clause 27 of Resolution No. 108 of the Cabinet of Ministers of the Republic of Azerbaijan dated August 5, 2004, which officially states: "Uzeyir Bey Abdilhuseyn oglu Hajibeyli." The author expresses the hope that, regardless of location, everyone will treat this official decision with due respect.

The article then focuses on the classification system in the field of organology proposed by the medieval scholar Abd al-Qadir Marağhi. It also references the classification developed in the early 20th century by Curt Sachs and Erich Moritz von Hornbostel.

Throughout the article, emphasis is placed on the multifaceted creative path of Uzeyir Bey, particularly his research in the field of organology. The author presents U. Hajibeyli's reflections on musical instruments in the form of quotations. Melodic fragments from Hajibeyli's works are also reproduced on instruments such as the kamancha, ney, zurna, tutek, and balaban.

Keywords: Hajibekov, Hajibeyli, quotation, classification, performance, musical instruments, linguistics

Z.HACIBƏYOVUN MAHNI YARADICILIĞI **(“DÖYÜŞ MARŞI”, “ÜMİDİNİ ÜZMƏ MƏNDƏN”, “MƏN AĞLARAM, GÜLƏR O”)**

Azərbaycanda 20-ci illərin sonu 30-cu illərin əvvəllərində kütləvi mahnı janrının ilk nümunələri təşəkkül tapmağa başlayır. Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcısı, dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyovun “Komsomolçu qız”, “Süvarilər mahnısı”, “Qızıl əsgər mahnısı”, “Kolxoz çöllərində”, “Mazut”, “Qara gözlər”, M.Maqomayevin “Neft”, “Tarla”, “Bahar” mahnılarını, eləcə də bu ənənələrin davamçısı olan Üzeyir bəyin qardaşı, silahdaşı, Üzeyir bəy ənənələrinin davamçısı Z.Hacıbəyovun bu janrda yaratdığı nümunələri qeyd etmək lazımdır. Elmi ədəbiyyatda hələ öz ətraflı təhlilini almayan və əlyazma şəklində olan Z.Hacıbəyovun mahnıları haqqında arxivlərdən bir sıra dəyərli məlumatlar əldə etmişik. Belə ki, M.Füzuli adına Azərbaycan Dövlət Əlyazmalar İnstitutunda saxlanılan bəstəkarın şəxsi arxivində əldə olunmuş vətənpərvər ruhda yazılmış 5 silsilə dəftərdən ibarət mahnılar qorunur. Hər silsilə dəftərin öz adı var və onların içində bir neçə nəğmə toplanılıb.

I dəftər: “Döyüş marşı”

II dəftər: “Ümidini üzmə məndən”

III dəftər: “Azərbaycan diviziyasının Qırmızı Ordu Əsgərlərinə həsr olunmuş marş və nəğmələr”

IV dəftər: “İsmayılın nəğməsi”

V dəftər: “Vətən ordusu”

“Mən ağlaram, gülər o”

Qeyd etməliyik ki, mahnılardan yalnız “Döyüş marşı” klavir şəklində yazılıb. “Ümidini üzmə məndən” nəğməsi isə saz, zərb aləti və xor üçün “Mən ağlaram, gülər o” mahnısı isə ikisəsli xor üçün nəzərdə tutulub. Digər nəğmələrin melodiyları yazılıb, müşayiəti isə yoxdur. Bütün nəğmələr unison səslənərək, müşayiətsiz melodik hərəkətdən ibarətdir.

“Döyüş marşı” adından göründüyü kimi qəhrəmani xarakterli bir musiqi nömrəsidir [1]. “Döyüş marşı” və digər silsilə – dəftərlər klavir şəklində bizə gəlib çatmışdır. “Döyüş marşı” “Y dur” tonallığında, marşa xarakterik olan 2/4 ölçüsündə yazılaraq, soprano (qadın) və tenor (kişi səsi) üçün nəzərdə tutulmuşdur. Mahnının sözləri E.Abbasova məxsusdur. Bəstəkarın arxivindən əldə olunan əlyazmasında mahnının həmmüəllifi kimi həm də Boris Zeydmanın adı qeyd olunur. Mahnının sərlövhəsinin altında isə Z.Hacıbəyovun öz dəsti-xətti ilə “от родины к сыновьям – бойцам” – yəni “Vətəndən döyüşçü oğullarına” sözləri qeyd edilmişdir. Mahnının poetik mətnində azğın faşistlərə qarşı döyüşən əsgərlərə qələbə ilə geri dönmək arzulanır. Poetik mətnə 10 və 9 hecalı misralar növbələşir. Şeirin qəhrəmani-vətənpərvərlik mövzusu müharibə illərinin atmosferi ilə səsləşir və döyüşə çağırış şüarı kimi səslənir. Enerjili, çağırış xarakterli bu mahnı bir növ yürüş mahnısını xatırladır. Ciddi, cəsarətli xarakterli, reçitativ-deklamasiya ifadəli melodiya kütləvi mahnıya xas olan intonasiyaları özündə əks etdirir. Bir növ təbliğat xarakteri daşıyaraq, dövrün ruhu ilə səsləşən “Döyüş marşı” nikbin xarakterli olub, qələbəyə inam hissini parlaq major boyaları ilə əks etdirir. Mahnının işıqlı, həyatsevər ruhu yüksək entuziazm, dəqiq marş ritminin daim saxlanması, iradəli melodiya qələbə pafosunu daha da gücləndirir.

“Döyüş marşı” instrumental girişlə başlayır, 2/4 ölçüsü, qətiyyətli triollar, musiqinin əzmkar ruhunu ifadə edir. Musiqi ruhən Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasına yaxınlaşır. Mahnı iki kuplet və nə-qəratdan ibarətdir: aba₁b₁. Giriş birinci oktavanın sol notundan başlayıb, pillə-pillə ikinci oktavanın sol notuna kimi yuxarıya doğru hərəkət edərək, sekvensiyalı xarakter daşıyır. Sekvensiyalı hərəkətin sonunda bəstəkar gözlənilmədən e-moll tonallığına iki xanəlik modulyasiya verərək, yenidən Y–dur tonallığına qaydır. Girişdə sekvensiyalı hərəkət, melodiyanın triollu hərəkətinə dayaqlanır. Melodiya kütləvi mahnı janrı üçün səciyyəvi olan dəqiq kvadrat quruluşa malikdir. Punktir ritm marş janrı ilə yanaşı, həm də xalq musiqisindən, zərbli muğamlardan qaynaqlanır. Burada “Heyratı” zərbli-muğamı üçün səciyyəvi olan punktir ritm özünü qabarıq şəkildə göstərir. Rast ladında qurulan kadans ifadəsi melodiyanın hər cümləsini bitirir.

Nümunə 1



Mahnıda punktir ritm aparıcıdır. Birinci kupletdə sual və cavab cümləsi, daha sonra nəqərat hər dəfə təkrarlanaraq kvadratlılıq yaradır.

Nümunə 2



Nəqəratın cavab cümləsi də sekvensiya xarakterlidir. Bəstəkar təqdim olunan musiqi nömrələrinə xalq mahnıları üçün səciyyəvi olan sekvensiyalı hərəkətdən çox istifadə etmişdir. Birinci kupleti ikinci kupletlə səkkiz xanəli bağlayıcı keçid birləşdirir. Bu keçid aşağı hərəkət edən sekvensiyalı təkrarlardan ibarətdir. Bağlayıcı xarakteri daşıyan bu musiqi keçidi paralel tersiyalarla hərəkətə əsaslanır. Vokal partiyani fortepiano partiyasında akkordlar müşayiət edir. İkinci kuplet əsas etibarilə birinci kupletin təkrarıdır. Lakin ikinci kupletin nəqəratı, birinci kupletin nəqəratına nisbətən bir qədər genişlənmiş və melodik baxımdan dəyişdirilmişdir. Mahnının sonluğu isə “Azadlıq həmin günəş bizim” misraları ilə əsərin optimist ideyasını bir daha təsdiqləyir. Avtentik kadans melodiyaya xüsusi möhtəşəmlik verir və sonluqda himn xarakteri yaradır.

Təqdim olunan II silsilə - dəftər “Ümidini üzmə məndən” adlanır [2].

“Ümidini üzmə məndən” mahnısı aşiq musiqisi ruhundadır. Mahnı S.Rüstəmin sözlərinə yazılıb, poetik məzmununda sevən aşiqin ala gözlü yarına məhəbbəti, hicran, ayrılıq duyğusu tərənnüm olunur. Mahnının poetik məzmunu bir növ lirik xalq mahnıları, sevgini tərənnüm edən aşiq poeziyası nümunələri ilə assosiasiya yaradır. Vüsal həsrəti ilə yaşayan aşiq “Ayrılmayıb könül səndən, Ümidini üzmə məndən” sözləri ilə sevgilisinə müraciət edir. Bu misralar şeirin leytmotivini təşkil edir. İllıq insan duyğusunu ifadə edən poetik mətndə sevən aşiqin işıqlı ümidləri əks olunur.

Mahnı böyük miqyaslı instrumental girişlə başlanır. Giriş oynaq, şən və nikbin ruhlu əsl aşiq havalarını xatırladır. Rast ladi melodiyanın işıqlı boyalarını daha qabarıq göstərir. Şux, rəqsvari 6/8 ölçüsü zərb alətlərinin partiyasında ifadə olunaraq, ostinat ritmik fiqur kimi bütün mahnı boyu saxlanır.



Bu ritmik formula aşiq musiqisi üçün çox səciyyəvidir.

Nümunə 3





Instrumental giriş variant üsulu ilə inkişafa əsaslanır: a ala2 və s. Melodiyada Rast ladının VI pilləsinin yumşaq alterasiyası (VI b) ona xüsusi məlahət verir.

Mahnı kuplet və nəqərat şəklində qurulur, sadə iki hissəli reprizli formada olub, 2 kupletdən ibarətdir. Kupletin melodiyası rastın “mayə” şöbəsinin intonasiyalarına əsaslanır. İntonasiya baxımından bu melodiya bir qədər “İnnabı” xalq rəqsini xatırladır. Kuplet period formasındadır, kvadrat quruluşludur. Melodiyanın müşayiəti kvarta ahəngi üzərində qurulur. Mahnının nəqəratı “Rast”ın “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin intonasiyalarına əsaslanaraq ladın VIII pilləsinə istinad edir və VI pilləyə dayaq verir. Nəqəratın melodiyasında (“Şirin dilli vəfadarım”) nəfis melizmatika tətbiq olunur. Müşayiətdə kvarta ahəngləri harmonik fon kimi saxlanmaqla, ona yeni bir səs əlavə olunur. Melodiya nəqəratda “Segah” ladına dayaq verir, sonra mahnının birinci hissəsinin ikinci yarısı təkrar olunaraq (“Ayrılmayıb könül səndən” sözlərində) melodiya “Rast” ladında tamamlanır.

“Mən ağlaram, gülər o” [3] mahnısı ikisəli xor üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Nümunə 4

Mahnının əlyazmasında poetik mətnin M.Biriya [4] soyadlı müəllifə məxsus olduğu Z.Hacıbəyov tərəfindən qeyd olunur. Bu soyada nadir hallarda rast gəldiyimiz üçün şeirin müəllifinin haqqında bir qədər ətraflı açıqlamalar vermək istərdik.

Z.Hacıbəyov M.Biryanın şeirlərindən lirik məzmunlu bir şeiri seçərək ona xor üçün mahnı bəstələmişdir.

**Ey ağalar, könül sevən bir yarın,
Fərağında mən ağlaram, gülər o.
Vurğun kimi vurulduğum Nigarın
Sorağında mən ağlaram, gülər o.
Sol döşündə qızıl gülü taxanda,
Aşıqlara mayıl-mayıl baxanda.
Ürəyimi yandıranda yaxanda,
Qabağında mən ağlaram, gülər o.**

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Hacıbəyov, Z.Ə. "Döyüş marşı"nın mətn və notu (Azərbaycan dilində əlyazması), [Notlar]: // M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, Fond № 29, arxiv № 50, qovluq № 9 (56), iş № 27681, Fond № 29, s.v. № 13, vərəq – 4.
2. Hacıbəyov, Z.Ə. "Ümidini üzme məndən" mahnısının mətni və notu (mətn: Süleyman Rüstəm), (Azərbaycan dilində əlyazması).[Notlar]: // M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, Fond № 29, arxiv № 50, qovluq № 10 (84), iş № 27708, s.v. № 20, vərəq – 2.
3. Hacıbəyov, Z.Ə. Mən ağlaram, o gülər (Azərbaycan dilində, əlyazma) [Notlar]: // M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, Fond № 29, arxiv № 50, qovluq № 8 (52), iş № 27677, s.v. № 17, vərəq – 12.
4. Biriya Yazıçılar İttifaqının üzvü olub. Lakin yenə Təbrizə qayıdaraq, siyasi fəaliyyətlə məşğul olur. 1945-ci ildə Azərbaycan Demokrat Fırqəsi hökumət qurandan sonra maarif naziri seçilən Biriya məktəblərdə Azərbaycan dilinin tədrisinin proqramını yaratmışdır. O, 1947-ci ildə Azərbaycan Demokrat Fırqəsi dağıldandan sonra Şimali Azərbaycana gəlmişdir. Sovet dövründə Sibirə sürgün olunmuşdur

Xülasə

Azərbaycan kütləvi mahnı janrı 20-ci illərin sonu 30-cu illərin əvvəllərinə təsadüf edir. Məqalədə dahi bəstəkarımız, Azərbaycan bəxtəkarlıq məktəbinin yaradıcısı Üzeyir Hacıbəylinin silahdaşı, məsləkdəşi, qardaşı Zülfüqar Hacıbəyovun kütləvi mahnı janrında yaratdığı əsərləri təhlil olunur. Belə ki, bu mahnılar M.Füzuli adına Azərbaycan Dövlət Əlyazmaları İnstitutunda bəstəkarın şəxsi arxivində qorunub saxlanılır. Mahnılar vətənpərvər ruhda yazılmış 5 silsilə dəftərdən ibarətdir.

I dəfter: "Döyüş marşı"

II dəfter: "Ümidini üzme məndən"

III dəfter: "Azərbaycan diviziyasının Qırmızı ordu əsgərlərinə həsr olunmuş marş və nəğmələr"

IV dəfter: "İsmayılın nəğməsi"

V dəfter: "Vətən Ordusu"

Qeyd etməliyik ki, mahnılardan yalnız "Döyüş marşı" klavir şəklində yazılıb. "Ümidini üzme məndən" nəğməsi isə saz, zərb aləti və xor üçün "Mən ağlaram, gülər o" mahnısı isə ikisəsli xor üçün nəzərdə tutulub. Digər nəğmələrin melodiyaları yazılıb, müşayiəti isə yoxdur. Bütün nəğmələr unison səslənərək, müşayiətsiz melodik hərəkətdən ibarətdir.

Açar sözlər: mahnı janrı, məqalə, bəstəkar, klavir, bəstəkarlıq məktəbi, Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Zülfüqar Hacıbəyov, arxiv.

НАСИРОВА-АХМЕДОВА Фидан

Бакинская Музыкальная Академия им. Гаджибейли,
научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории, диссертант

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО З. ГАДЖИБЕКОВА

(«БОЕВОЙ МАРШ», «НЕ ТЕРЯЙ ВО МНЕ НАДЕЖДЫ», «Я ПЛАЧУ, ОН СМЕЕТСЯ»)

Резюме

Жанр массовой песни в Азербайджане зародился в конце 1920-х – начале 1930-х годов. В статье анализируется песенное творчество Зульфугара Гаджибекова, соратника, коллеги и брата выдающегося композитора, основоположника азербайджанской композиторской школы Узеира Гаджибейли. Эти песни хранятся в личном архиве композитора в Азербайджанском государственном институте рукописей имени М. Физули. Песни представляют собой цикл из 5 тетрадей, написанных в патриотическом духе:

Тетрадь I: «Боевой марш».

Тетрадь II: «Не теряй во мне надежды».

Тетрадь III: «Марши и песни, посвященные красноармейцам азербайджанской дивизии»

Тетрадь IV: «Песня Исмаила»

Тетрадь V: «Армия Отечества»

Следует отметить, что из песен только «Боевой марш» был написан в клавирной форме. Песня «Не теряй во мне надежды» предназначена для саза, ударных и хора, а песня «Я плачу, она смеется» – для двухголосного хора. Мелодии других песен написаны, но аккомпанеента нет. Все песни состоят из мелодической линии, исполняемой в унисон и без аккомпанеента.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Муслим Магомаев, Зульфугар Гаджибеков, архив, песенный жанр, статья, композитор, клавир, композиторская школа.

Z.HAJİBEYOV'S SONG CREATIVITY ("BATTLE MARCH", "DON'T BREAK MY HOPE", "I CRY, SHE SMILES")

Summary

The song genre in Azerbaijan dates back to the late 1920s and early 1930s. The article analyzes the works of Zulfugar Hajibeyov, a comrade-in-arms, colleague, and brother of our great composer, the founder of the Azerbaijani school of fortune telling, Uzeyir Hajibeyli, in the genre of mass songs. Thus, these songs are preserved in the personal archive of the composer at the Azerbaijan State Institute of Manuscripts named after M.Fuzuli. The songs consist of 5 series of notebooks written in a patriotic spirit.

Book I: "Battle March"

Book II: "Don't lose hope from me"

Book III: "Marshes and songs dedicated to the Golden Soldiers of the Azerbaijani Division"

Book IV: "Ismail's song"

Book V: "Homeland Army"

It should be noted that of the songs, only "Battle March" was written in clavier form. The song "Don't lose hope from me" is for Saz, percussion and choir, the song "I cry, she smiles" is intended for a two-part choir. The melodies of the other songs are written, but there is no accompaniment. All songs consist of a melodic line, sung in unison and without accompaniment.

Key words: song genre, article, composer, clavier, composition school, Uzeyir Hajibeyli, Muslim Magomayev, Zulfugar Hajibeyov, archive.

NƏZƏROV İLHAM

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası
"Solo oxuma və opera hazırlığı" kafedrasının baş müəllimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti*

ÜZEYİR HACIBƏYLİ ROMANSLARININ BEYNƏLXALQ TƏQDİMATINDA KONTRATENOR SƏSİ İLƏ İFAÇILIĞIN ROLU

Azərbaycan musiqisinin inkişafında əvəzsiz xidmətləri olan dahi Üzeyir Hacıbəyli milli və Qərbi Avropa ənənəli musiqi janrlarını mükəmməl şəkildə bir-biri ilə vəhdətdə təqdim edə bilmişdir. Ü.Hacıbəylinin musiqi irsi müxtəlif janrları özündə birləşdirsə də, romans janrında yaratdığı əsərlər xüsusi incəlik, lirizm və poetik məna dərinliyi ilə fərqlənir. Peşəkar musiqi sənətimizin banisi Ü.Hacıbəylinin yaratdığı romansların fərqliliyi ondan ibarətdir ki, burada musiqi ilə sözün birliyi sadəcə müşayiət funksiyasını yerinə yetirmir, həm də bir-birini tamamlayan və emosional mənzərəni bütövləşdirən vahid bədii sistem yaradır. Bu cəhətdən, "Sənsiz" və "Sevgili canan" romanslarını Ü.Hacıbəylinin musiqi poetikasının öncül nümunələri hesab edə bilərik.

Azərbaycanda Qərbi Avropa romansları janrına yaxın ilk metodoloji və üslubi yanaşmanı görkəmli bəstəkar Asəf Zeynallı tətbiq etmişdir. O, 1928-ci ildə Cəfər Cabbarlının poetik mətninə yazdığı "Ölkəm" romansı ilə milli vokal musiqisində klassik romans janrının təşəkkülünə ciddi təkan vermişdir. "Ölkəm" romansı musiqi və poeziyanın vəhdətinə əsaslanan, melodik inkişaf xətti və əsərin duyğusal təsir potensialıyla Avropa vokal miniatürlərinə yaxın nümunə kimi dəyərləndirilir. "Ölkəm" romansı ilk dəfə 1931-ci ildə Azərbaycan peşəkar vokal ifaçılıq sənətinin formalaşmasında aparıcı rol oynamış görkəmli sənətkar, SSRİ Xalq artisti Bülbül tərəfindən səsləndirilmiş və bu təqdimatla milli vokal musiqisinin klassik repertuarına daxil olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli isə 1940-cı illərdə romans janrına fərqli yanaşma gətirərək milli poeziya və musiqi sintezinin yeni formasını – qəzəl-romans janrını yaratmışdır. Ü.Hacıbəyli "Sənsiz", eləcə də "Sevgili canan" qəzəl-romanslarını böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyi münasibətilə yazmışdır. "Sənsiz" 1941-ci ildə, "Sevgili canan" qəzəl-romansı isə 1943-cü ildə şairin eyni adlı iki qəzəlinə bəstələnmiş musiqi nümunələridir.

“Sənsiz” qəzəlindəki məhəbbət acısı, hicran və ümitsizliyə bürünmüş lirizm musiqi vasitəsilə canlandırılır. Bu romansın musiqi dili son dərəcə emosional, dramatik və eyni zamanda dərin lirizmə malikdir. Melodiyanın dalğavari inkişafı, harmoniya vasitəsilə yaradılan gərginlik dinləyicini hissələrin dərinliyinə qərq edir. “Sənsiz” qəzəl-romansı təkcə melodik kompozisiya deyil, eyni zamanda poetik etiraf mahiyyəti daşıyan sənət nümunəsidir.

“Sevgili canan” romansı da həm poetik, həm melodiya baxımından dərin və zəngin bədii musiqi nümunəsidir. Əsər klassik Şərq lirikası motivlərinə əsaslanaraq, sevgili obrazını mücərrəd, ilahiləşdirilmiş estetik bir gözəllik simvoluna ucaldır. Bəstəkar bu əsərdə lirizmi, ehtirası və sevgi romantikasını musiqi vasitəsilə idealizə edir, onu emosional və ruhani bir səviyyəyə yüksəldir. Xüsusilə melodik xəttin sərbəst inkişafı, ritmik çevikliyi və frazaların nəfəs alqoritmində uyğun şəkildə bölünməsi əsərin daxili poetik strukturu ilə üzvi şəkildə uzlaşır. Bu isə vokal ifaçısından yüksək dərəcədə emosional zənginlik, real həyat müşahidələri və texniki ustalıq tələb edir.

“Sənsiz” və “Sevgili canan” romansları yalnız vokal musiqisinin emosional təsir imkanlarını deyil, həm də Azərbaycan musiqi təfəkkürünün estetik dərinliyini, poeziya ilə musiqinin vəhdətində yaradılmış yüksək sənət keyfiyyətlərini nümayiş etdirir.

Bu əsərlərə yarandığı dövrdən günümüzdə qədər müraciət edən tanınmış vokal ifaçılarının kimliyini və onların qeyd edilən musiqi nümunələrinə münasibətini araşdırmaq məqsəduyğun olardı. Bu təhlil, əsərlərin zamanla necə dəyişən vokal yanaşmalarla təqdim olunduğunu, ifaçıların fərdi interpretasiyalarının musiqi-poetik struktura necə təsir etdiyini və əsərlərin müasir dövrdə yenidən qiymətləndirilməsi baxımından əhəmiyyətlidir. Şəkildə Bülbül [10], Müslüm Maqomayev [12], Alim Qasımov [6], Ramil Qasımov [15], Azər Rzazadə [14], Sevdə Ələkbərzadə [17] və başqa tanınmış vokal ifaçılarının adlarını görmək mümkündür (saytoqrafiyada bəzi sənətkarların ifaları elektron resurslar vasitəsilə verilmişdir). Vurgulanmalıdır ki, ifaçılar “Sevgili canan” qəzəl-romansını daha çox səsləndirmişlər.

“Sənsiz” romansını ifa etmiş tanınmış vokal ifaçılarının diqqətinizə çatdırırıq.

Şəkil 1

İfaçı	Fəxri ad	Vokal janrı
Bülbül	SSRİ Xalq artisti	Milli və akademik vokal
Müslüm Maqomayev	SSRİ Xalq artisti	Akademik və estrada vokal
Lütfiyar İmanov	SSRİ Xalq artisti	Akademik vokal
Azər Zeynalov	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Akademik vokal
Səmir Cəfərov	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Akademik vokal
Elçin Əzizov	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Akademik vokal
Alim Qasımov	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Milli vokal
Məmmədbağır Bağırzadə	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Milli vokal və estrada vokal
Gülünaq Məmmədova	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Milli vokal
Ramil Qasımov	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
Anar Şuşalı	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
İlham Nəzərov	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
Azər Rzazadə	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
Aqşin Abdullayev	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
Qoçaq Əsgərov	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Milli vokal
Babək Niftəliyev	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Milli vokal
Sevdə Ələkbərzadə	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Estrada vokal

“Sevgili canan” romansını ifa etmiş tanınmış vokal ifaçılarının diqqətinizə çatdırırıq.

Şəkil 2

Ad	Fəxri ad	Vokal janrı
Bülbül	SSRİ Xalq artisti	Milli və akademik vokal
Müslüm Maqomayev	SSRİ Xalq artisti	Akademik və estrada vokal
Lütfiyar İmanov	SSRİ Xalq artisti	Akademik vokal
Rəşid Behbudov	SSRİ Xalq artisti	Akademik və estrada vokal
Polad Bülbüloğlu	Azərbaycan SSR Xalq artisti	Estrada vokal
Zəur Rzəyev	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Akademik və estrada vokal
Azər Zeynalov	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Akademik vokal

Samir Cəfərov	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Akademik vokal
Yusif Eyvazov	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Akademik vokal
Fidan Hacıyeva	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Akademik vokal
Alim Qasımov	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Milli vokal
Azərin	Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti	Estrada vokal
Akif İslamzadə	Yoxdur	Estrada vokal
Fərid Əliyev	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
Anar Şuşalı	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
Ramil Qasımov	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
İlham Nəzərov	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
Azər Rzaqadə	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
Tural Ağasıyev	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal
Aqşin Abdullayev	Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti	Akademik vokal

Şekillərin təhlili göstərir ki, “Sənsiz” və “Sevgili canan” romansları müxtəlif vokal janrlarında fəaliyyət göstərən sənətkarların repertuarına daxil edilmişdir. Burada akademik, milli və estrada vokal ənənələrini təmsil edən ifaçıların əsərlərə müraciət etməsi, romansların janr sərhədlərini aşaraq geniş ifadə və təqdimat imkanlarına malik olduğunu sübut edir. Akademik vokal ifaçıları bu romansların texniki incəliklərini və musiqi-poetik strukturunu klassik vokal məktəbinin prinsipləri çərçivəsində təqdim etmişlər. Milli vokal ifaçıları isə xalq musiqisinə xas elementlər, ornamentika ilə bu əsərləri zənginləşdirmişlər. Estrada vokalı təmsil edən ifaçılar bu romanslara müasir tərz, səhnə estetikası və dinamik emosionallıq gətirərək onları akademik çərçivədən çıxartmış, daha geniş auditoriya tərəfindən qəbul edilməsinə töhfə vermişlər.

Araşdırma zamanı aydın olur ki, “Sənsiz” və “Sevgili canan” romansları tarix boyu daha çox tenor səs tembrinə malik ifaçılar tərəfindən səsləndirilmişdir. “Sənsiz” və “Sevgili canan” romanslarının melodik quruluşu əsasən orta və yüksək tessiturada inkişaf edən musiqi cümlələrindən ibarətdir. Bu, tenor səsinin təbii diapazonuna uyğun gəlir. Tenorlar, xüsusilə də lirik tenorlar ifa zamanı əsərin kulminasiya hissəsində yerləşən musiqi cümlələrini səs imkanlarından irəli gələrək gərginliyin minimuma endirilməsilə icra etmək imkanına malikdirlər.

“Sənsiz” romansı *E-dur*, “Sevgili canan” romansı isə *d-moll* tonallığında yazılmışdır. “Sənsiz” romansında $h^1 - e^2$ “Sevgili canan” romansında isə $a^1 - d^2$ səs intervalından daha çox istifadə edilir. Hər iki romansın mətnində dərin fəlsəfi duyğular – həsrət, əzab, eşq və sədaqət – əsas yer tutur. Tenor səsi həssaslıq, lirizm və emosional baxımından bu duyğuları dinləyiciyə daha təsirli çatdırır. Buna nümunə olaraq, “Sevgili canan” romansının “*Sordum ki: ‘Könül, hardadır?’ Aldım bu cavabı: ‘Heç sorma, tapılmaz onu axtarsa da insan’*” hissəsi emosional kulminasiya nöqtəsini təmsil etdiyindən burada vokal ifaçısının maksimal dərəcədə səsinin gücündən faydalanması tələb olunur. Bu anda tenorun yüksək tessiturada ifa etmək imkanları emosional yükü inandırıcı şəkildə çatdırmağa geniş imkan yaradır. Tenorların səsi orta və yüksək tessiturada yazılan əsərlərdə *p* və *pp* dinamikalarına nəzarət bacarığı ilə seçilir. Bu, romansların hissiyyat dolu məqamlarını incəliklə çatdırmaq üçün vacibdir.

Son illərdə Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” romanslarına kontratenor səsi ilə də müraciət edilir. Kontratenor səs tembrinə ifaçılıq Azərbaycanın vokal musiqi mədəniyyətində qeyri-ənənəvi, lakin olduqca əhəmiyyətli bir mərhələnin başlanğıcı kimi qiymətləndirilə bilər. Azərbaycanda bu səs tembrinə əsaslanan vokal ifaçılıq ənənəsi ilk dəfə 2011-ci ildən etibarən bu sətirlərin müəllifinin təmsalında təşəkkül tapmışdır. Klassik Avropa vokal məktəbinə məxsus bu nadir səs növünü milli musiqi kontekstinə tətbiq edərək Azərbaycan vokal sənətində yeni bir ifaçılıq istiqamətinin əsasını qoymaq bir ifaçı kimi mənim üçün həm peşəkar, həm də mənəvi baxımdan son dərəcə qürurverici bir hadisədir.

Kontratenor səsi ilə Ü.Hacıbəylinin qəzəl-romans irsinə müraciətdən əvvəl bu səs tembrinə haqqında qısa elmi izah vermək məqsəduyğundur. “Kontratenor” termini (ital. *controtenore*) Azərbaycan dilinə “tenora qarşı səslənən” və ya “tenorun üzərində yerləşən” səs kimi tərcümə olunur. Kontratenor – kişi ifaçılar tərəfindən təqdim olunan alt, metso-soprano bəzən isə soprano diapazonuna yaxın səs növüdür. Əsasən falset texnikası vasitəsilə formalaşan bu səs tembrinə erkən Avropa musiqisində, xüsusilə orta əsr və barokko dövrü vokal ənənələrində geniş tətbiq olunmuşdur. XX əsrin ortalarından etibarən kontratenor ifası yenidən dirçəlmiş və çağdaş klassik musiqi praktikasında, həmçinin bəzi müasir vokal janrlarda özünə yer tapmışdır. Bu kontekstdə kontratenor səsinin Azərbaycan musiqisinə tət-

biqi Ü.Hacıbəylinin qəzəl-romans irsində yeni interpretasiya imkanlarının üzə çıxarılması baxımından xüsusi maraq doğurur.

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Minaxanım Babayeva “Musiqi dünyası” jurnalında qeyd edir: “*Sevgili canan*” romansı d-moll tonallığında yazılıb, İ.Nəzərov isə bu qəzəl-romansı həm d-moll, c-moll, həm də g-moll tonallığında ifa etmişdir. Qəzəl-romansın bir ifaçı tərəfindən müxtəlif tonallıqlarda ifası müğənninin əsəri fərqli müşayiətlə həm bas, bariton, həm də kontratenor səs tembri ilə ifa etməsindən qaynaqlanır” [1, s. 57].

Məhz bu mənada, kontratenorun ifasında Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” romanslarının təqdimatı ənənəvi tenor ifasından tembr, texnika və emosional ifadə baxımından nəzərəcarpacaq dərəcədə fərqlənir. Bu cür ifalar əsərlərə yeni akustik məkan və emosional çalarlar qazandırmışdır. Romansların kontratenor tərəfindən ifası ilə şərq və qərb musiqi üslubları arasında körpü formalaşır və bu yanaşma musiqi ictimaiyyatında geniş rezonans doğurur. Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti Sevdə Məmmədova məqaləsində vurğulayır: “*İ.Nəzərovun ifasının əsas komponenti və ifadə vasitəsi rolunda xırda vokal ifaçılıq texnikası və melizmlərdən istifadə çıxış edir*” [3, s. 60].

Vokal ifaçısının fərli janrlarda təhsil alması və bu təhsilin nəticəsində bir neçə ifaçılıq üslubuna yiyələnməsi onun repertuarının genişlənməsi ilə nəticələnir. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin ifası zamanı melizmlərdən istifadə mütləqdir. Vokal ifaçısı sadalanan texniki biliklərə malik deyilsə bu onun ifasında mütləq şəkildə özünü göstərəcək. Səsin yönləndirilməsi, qırtlağın passiv halı, sait səslərin modifikasiyasındakı çətinlik və s.

Kontratenor səs tembri ilə ifa etdilər Azərbaycan bəstəkarlarının romansları

Şəkil 3

Bəstəkar	Romans	Mətn müəllifi
Üzeyir Hacıbəyli	Sənsiz	Nizami Gəncəvi
Üzeyir Hacıbəyli	Sevgili Canan	Nizami Gəncəvi
Asaf Zeynallı	Ökəm	Cəfər Cəbbəli
Ağabacı Rəyeva	Könlüm	Nizami Gəncəvi
Ədilə Hüseynzadə	Bülbül	Nizami Gəncəvi
Tofiq Quliyev	Bəxtəvar Oldum	Əzizəddin Xaqani
Qara Qarayev	Я как люблю	A.S. Puşkin
Fikrət Əmirov	Ulduz	Məmməd Rəhim
Artif Məlikov	Bu dünyada ne çok güzel kadın var	Nəzəm Hüseyn
Vəlif Adıgözəlov	Qəranfil	Xurşidbanu Natəvan
Gülnaz Abdullazadə	Könlüm sitəminlə canə yetdi	Nizami Gəncəvi
Gülnaz Abdullazadə	Cığırılar	Vəhid Əziz
Gülnaz Abdullazadə	Sən olmasaydın	Vəhid Əziz
İsmayıl Hacıbəyov	В крови горит огонь желанья	A.S. Puşkin

Şəkildə Azərbaycan bəstəkarlarının kontratenor səsi ilə ifa edilən romansları təqdim olunmuşdur. Bu siyahıda diqqətimizi cəlb edən məqamlardan biri də Əməkdar incəsənət xadimi Gülnaz Abdullazadənin romanslarıdır. Bəstəkarın əsərləri haqqında sənətşünaslıq elmləri doktoru Abbasqulu Nəcəfzadə qeyd edir: “...müğənninin repertuarında G.Abdullazadənin Azərbaycanın Xalq şairi Vəhid Əzizin sözlərinə yazdığı “Cığırılar”, “Sən olmasaydın” musiqi nümunələri də yer almaqdadır. G.Abdullazadənin dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin (1141-1209) qəzəlinə bəstələdiyi “Könlüm sitəminlə canə yetdi” romansının ilk ifaçısı da məhz İ.Nəzərovdur” [4, s.285].

Azərbaycan bəstəkarlarının yaratdığı hər bir dəyərli sənət əsəri musiqi mədəniyyətimizin xəzinəsinə bəxş edilmiş sərvətdir. Bu mənada Gülnaz Abdullazadənin romansları da xüsusi qeyd edilməlidir.

Qəzəl-romansın banisi Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” adlı musiqi nümunələrini kontratenor səsi ilə ifa etməklə İtaliya, Almaniya, Türkiyə, Rusiya, Ukrayna, Finlandiya və Türkmənistan kimi ölkələrdə bu əsərlərin fərqli təqdimatına şərait yarandı. Bu romansları həm fortepiano, həm də kamera və simfonik orkestrin müşayiəti ilə müxtəlif səhnələrdə səsləndirmək imkanı qazandım. Təqdim edilən ifalardan sonra bu əsərlərə maraq daha da yüksəldi, xüsusilə də İtaliyanın musiqi mühitində. İtalyan kontratenor ifaçıları romansların notları ilə maraqlanırdılar. İfaçıların dil səddi səbəbindən bu romansları italyan dilinə tərcümə etmək təşəbbüsü ilə çıxış etdim. Məqsəd orijinal poetik məzmunu qorumaqla yanaşı, romansların dərk və ifa edilməsinin təmininə zəmin yaratmaq idi. Bu ya-

naşma Azərbaycanın akademik vokal irsinin beynəlxalq təqdimatına töhfə vermək baxımından (italyan dilini bilən digər ölkələrin vokal ifaçılarının da diqqətini qeyd edilən romanslara cəlb etmək) bir Azərbaycan musiqiçisi kimi mənim üçün həm də professionallıq, həm də mədəni məsuliyyət nöqtəyindən nəzərdən əhəmiyyətli idi.

“Sənsiz” və “sevgili canan” romanslarının İtalyan dilinə tərcüməsi:

“Sənsiz” – “Senza di te”

*Ogni mia notte fu dolore, angoscia, rovina, senza di te,
Ogni respiro che presi fu vano in quell'istante, senza di te!
Ho giurato sulla dolcezza del tuo incontro, credimi,
L'anima mia bruciò per la tua assenza, ormai non ho più forza, senza di te!
Come potrei cercare un'altra amata, o grazioso angelo?
So che anche tu hai detto: “Ormai non c'è più bisogno, senza di te!”
Tu sei sovrana del mio cuore, e il mio animo è tuo servo,
Tu sei preziosa, io sono vile, un nulla, o calamità, senza di te!
Anche se tu fossi certa dell'amore di Nizami, o fiore mio,
Giorno e notte ti ha cercata, e non trovò pace, senza di te!
Fiore mio, senza di te,
Amata mia, senza di te,
Ah... fiore mio, senza di te,
Ah... amata mia, senza di te,
Ah... fiore mio, senza di te.*

“Sevgili canan”- “Amata mia”

*I versetti della tua bellezza, o amata mia,
sono diventati degni di essere lodati in tutto l'universo.
Vieni, accarezzami,
Vieni, accarezzami,
Concedimi un bacio dalle tue labbra,
Poiché il bacio della bella è un favore per l'amante,
Poiché... il bacio della bella è un favore per l'amante.
Ho chiesto: «Dov'è il cuore?» Ho ricevuto questa risposta:
«Non chiedere, anche se cercasse, l'uomo non lo troverebbe.»
Ho detto: abbi pietà,
Ho detto: abbi pietà, ho versato lacrime come un fiume.
Vieni, non giocare con il mio sangue, o seduttrice dei tempi.
Se hai compassione,
Se hai compassione, dimmi:
Come dovrebbe comportarsi questo Nizami con te,
O astro splendente?
Come... dovrebbe comportarsi con te, o amata mia.
Vieni... o amata mia.*

Beləliklə, müasir dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi əsərlərinin beynəlxalq miqyasda təqdimatı yalnız texniki ifa keyfiyyəti ilə deyil, həm də təqdim olunan vokal tembrin (kontratenor) orijinallığı və emosional ünsiyyət gücü ilə şərtlənir. Bu kontekstdə kontratenor öz unikallığı, büllur şəffaflığı və qeyri-ənənəvi tembr çaları ilə musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb edən, yüksək dərəcədə estetik və akustik təsir gücünə malik səs tembrini kimi çıxış edir. Kontratenor səsi xüsusilə barokko və erkən klassik musiqi repertuarında tarixi əsaslara söykənsə də, çağdaş təqdimatlarda həm musiqi, həm də mədəniyyətlərarası ünsiyyət baxımından universal bir vasitəyə çevrilmişdir.

Sənətsünaşlıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar artist Yulizana Kuxmazovanın yazdığı məqalədə qeyd edilir: “İlham Nəzərovun səs бүкüşlərinin və səsinin klinik dəyərləndirilməsi Ə.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət Həkimləri Təkmilləşdirmə İnstitutu Otorinolaringologiya kafedrasının nəzdində fəaliyyət göstərən Azərbaycan Prezidenti yanında Elmin İnkişafı Fondunun grant dəstəyi ilə qurulmuş

“Səs laboratoriyası” kafedrasının dosenti və laboratoriyanın rəhbəri, t.e.ü.f.d. Ramil Həşimli tərəfindən icra olunmuşdur. Burada diaqram vasitəsilə ifaçının səs diapazonunun işlək hissəsi göstərilmişdir”[2, s.63]. İfaçının səsinin diapazonu repertuarı əsasında müəyyən edilmişdir. Yuxarıda qeyd edilənlərin nəticəsi kimi demək olar ki, kontratenor səs tembrinin semantik və emosional plastiklik imkanları, onun fərqli dillərdə, fərqli mədəni kontekstlərdə eyni dərəcədə effektiv qəbul edilməsinə zəmin yaradır.

Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” romanslarının kontratenor səsinə ifası bu əsərlərin poetik və musiqi məzmununu yeni baxış bucağından təqdim etməyə şərait yaratmış, onların beynəlxalq auditoriya qarşısında dəyərini daha da gücləndirmişdir. Haqqında bəhs edilən kontratenorun ifasında bu romansların təqdimatı həm musiqi kontekstində Şərq və Qərb üslublarının sintezini təmin edir, həm də Azərbaycan vokal musiqisinin global musiqi xəritəsində layiqli şəkildə təmsil olunmasına töhfə verə bilər.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Babayeva, M.İ. İlham Nəzərov: ənənə və novatorluq kontekstində // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2022, № 1/90, – s. 54-58
2. Kuxmazova, Y.Ş. Azərbaycan vokal ifaçılığı kontekstində İlham Nəzərov yaradıcılığının novatorluq xüsusiyyətlərinə dair // – Bakı: Musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin aktual problemləri, – 2020, № 1/8, – s. 61-69
3. Məmmədova, S.B. İlham Nəzərovun (kontratenor) ifasında Vasif Adıgözelovun “Qərənfil” romansının vokal ifaçılıq xüsusiyyətləri // – Bakı: Qərbi Kaspi Universiteti. Elmi xəbərlər, – 2021, № 4, – s. 58-63
4. Nəcəfzadə, A.İ. Gülnaz Abdullazadənin “Hicazkar İlahi – Sultan Nənəm” əsərinin İlham Nəzərovun təfsirində ifaçılıq xüsusiyyətləri // – Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Filologiya və Sənətsünaslıq, – 2022, № 2, – s. 283-290

SAYTOQRAFIYA:

5. Akif İslamzadə – Sevgili Canan (Rəsmi Audio) prezident mükafatçısı: [Elektron resurs] / Akif İslamzadə 17 dekabr, 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FUiossDF5As>
6. Alim Qasimov – Sevgili Canan (Rəsmi Audio): [Elektron resurs] / Alim Qasimov 18 iyul, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SFn5sxE51e8>
7. Azerin "Sevgili Canan ": [Elektron resurs] / AZERİN Official 14 oktyabr, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x6YlK8xqOjU>
8. Azərbaycanın ilk kontratenor səs tembrinə malik müğənnisi İlham Nəzərovun ifasında Sevgili canan: [Elektron resurs] / İlham Nazarov 12 fevral, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AdKlzXj5X1A>
9. Azərbaycanın ilk kontratenoru İ.Nəzərov Türkmənistanda Ü.Hacıbəylinin "Sənsiz" romansını ifa edir.: [Elektron resurs] / İlham Nazarov 18 iyul, 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gxSyh6bAzLQ>
10. Bülbül Sevgili canan: [Elektron resurs] / BÜLBÜLÜN MEMORIAL MUZEYİ 24 yanvar, 2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=msv6qg_w9Rw
12. Fidan Hacıyeva – Sevgili Canan: [Elektron resurs] / Fidan Hacıyeva 08 sentyabr, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xRk8rP-67U>
13. Müslüm Maqomayev - Sevgili Canan (lyrics): [Elektron resurs] / Retro Nostalji 12 yanvar, 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vGO22P9zB6I>
14. Məmmədbağır Bağırzadə - Sənsiz (romans): [Elektron resurs] / Məmmədbağır Bağırzadə Official 29 dekabr, 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bq2OwTQSD1w>
15. Mus.: Üzeyir Hacıbəyli, söz.: Nizami Gəncəvi - "Sevgili canan" ifa edir: Əməkdar artist Azər Zadə: [Elektron resurs] / Mədəniyyət TV 19 avqust, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H-jtE3WwNVU>
16. Ramil Qasimov – Sevgili Canan (Elektron): [Elektron resurs] / Ramil Qasimov 25 yanvar, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=clSKTQidTP4>
17. Rəşid Behbudov - Sevgili Canan Official Video: [Elektron resurs] / Raks Müzik 18 aprel, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Rq4f6Zepq8A>
18. Sevdə Ələkbərzadə - Sənsiz (“İntro” albomun təqdimatından): [Elektron resurs] / Baku Music Factory 09 noyabr, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kT9i8ky-Qyg>
19. Sevgili canan qəzəl-romansı Ukraynada kontratenorun ifasında səsləndi: [Elektron resurs] / İlham Nazarov 09 may, 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6w1aonb4hr4>
20. Sevgili canan polad bulbul: [Elektron resurs] / love_aviation1.0 05 fevral, 2025. URL: https://www.youtube.com/watch?v=uJebY_3teGA

21. Xalq artisti Yusif Eyvazov “Sevgili canan”: [Elektron resurs] / Mədəniyyət TV 18 may, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3pwh7h7CvGY>
22. Zaur Rzayev - Sevgili canan: [Elektron resurs] / Babayev Elxan – Səslər muzeyi 03 fevral, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HrHQaMgol6U>
23. Ü.Hacıbəyli "Sənsiz" - Əməkdar artist İlham Nəzərov (Kontratenor): [Elektron resurs] / İlham Nazarov 27 fevral, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gbBjtU9PmE4>
24. Üzeyir Hacıbəyli - “Sevgili canan” romansı: [Elektron resurs] / AZTV 18 sentyabr, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pUmIw2J-DOW>

Xülasə

Üzeyir Hacıbəyli – XX əsr Azərbaycan musiqisinin banisi, professional bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcısı, milli musiqi ilə Qərbi Avropa ənənələrini sintez edən novatordur. O, Azərbaycan operasının, simfonik musiqisinin və musiqi təhsil sisteminin əsasını qoymuş, milli musiqi irsini akademik musiqi formalarına sirayət etdirmiş, beynəlxalq səviyyədə tanınmasına zəmin yaratmışdır. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı həm bədii-estetik, həm də ictimai-mədəni baxımdan dəyərlidir.

Məqalədə Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” romanslarının poetik və musiqi strukturu araşdırılır, onların akademik, milli və estrada vokal janrında fəaliyyət göstərən müğənnilər tərəfindən təqdimatı kontekstində kontratenor səsinin estetik və texniki özünəməxsusluğu ön plana çəkilir.

Müasir dövrdə dünyada kontratenor səslə vokal ifaçıların artması, bəstəkarların bu səs tembri üçün fərqli janrlarda əsərlər yazması kontratenor səsi ilə ifaçılığın aktuallığının bariz nümunəsi hesab edilə bilər. Kontratenor səsinin tembral çalarları və emosional ifadə dərinliyi, Ü.Hacıbəylinin romanslarının beynəlxalq auditoriya tərəfindən daha təsirli qavranmasına imkan yaradır. Bu araşdırmada kontratenor səs tembrinin Azərbaycan vokal sənətindəki funksional rolu və estetik əhəmiyyəti tədqiq edilir. Eyni zamanda, Ü.Hacıbəylinin müəllifi olduğu “Sənsiz” və “Sevgili canan” romanslarının müxtəlif ölkələrin vokal ifaçılarının repertuarına daxil edilməsi və bu əsərlərin beynəlxalq musiqi məkanında təbliği prosesi təhlil olunur.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, romans, “Sənsiz”, “Sevgili canan”, səs tembri, kontratenor, İlham Nəzərov.

НАЗАРОВ Ильхам

Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибеyli
старший преподаватель кафедры «Сольного пения и оперной подготовки»,
доктор философии по искусствоведению,
заслуженный артист Азербайджана

РОЛЬ КОНТРАТЕНОРА В МЕЖДУНАРОДНОЙ ПРЕЗЕНТАЦИИ РОМАНСОВ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

Узеир Гаджибеyli – основоположник азербайджанской музыки XX века, создатель профессиональной композиторской школы и новатор, синтезировавший национальные музыкальные традиции с западноевропейскими. Он заложил основы азербайджанской оперы, симфонической музыки и системы музыкального образования, внедрил национальное музыкальное наследие в академические формы и способствовал его признанию на международном уровне. Творчество Гаджибеyli представляет собой художественную, так и культурно-общественную ценность.

В статье исследуется поэтическая и музыкальная структура романсов Узеира Гаджибеyli «Без тебя» и «Любимая». В контексте исполнения этих произведений певцами, работающими в академическом, национальном и эстрадном вокальных жанрах, особое внимание уделяется эстетической и технической самобытности контратенорового голоса.

Рост популярности вокалистов с контратеноровым голосом в современном мире, а также создание композиторами произведений специально для этого тембра служат ярким примером актуальности исполнения в данном вокальном регистре. Тембровое разнообразие и эмоциональная глубина контратенорового звучания позволяют романсам Узеира Гаджибеyli восприниматься более выразительно международной аудиторией.

В данном исследовании рассматриваются функциональная роль и эстетическое значение контратенорового тембра в азербайджанском вокальном искусстве. Также анализируется процесс включения романсов «Без тебя» и «Любимая» в репертуар вокалистов из разных стран и продвижение этих произведений на международной музыкальной сцене.

Ключевые слова: Узеир Гаджибеyli, романс, «Без тебя» («Sənsiz»), «Любимая» («Sevgili canan»), тембр голоса, контратенор, Ильхам Назаров.

NAZAROV Ilham

Baku Music Academy after Uzeyir Hajibeyli
Senior Lecturer at the Department of “Solo Singing and Opera Training”,
PhD in Art History,
Honored Artist of Azerbaijan

THE ROLE OF THE COUNTERTENOR IN THE INTERNATIONAL PRESENTATION OF UZEYIR HAJIBAYLI'S ROMANCES

Summary

Uzeyir Hajibeyli is the founder of the 20th century Azerbaijani music, the creator of a professional composer school, and the innovator who has synthesized the national music with Western European traditions. He laid the foundations of the Azerbaijani opera, symphonic music, and music education system; spread the national musical heritage into academic music forms and created the basis for its international recognition. U. Hajibeyli's creativity is valuable from both the artistic-aesthetic and the socio-cultural point of view.

The article deals with the poetic and musical structure of romances “Sensiz” (“Without You”) and “Sevgili Canan” (“Beloved Sweetheart”) by U. Hajibeyli and highlights the aesthetic and technical originality of the countertenor voice in the context of their presentation by singers involved in the academic, folk, and pop vocal genres.

Growing number of vocalist-countertenors in the modern world, as well as creation of pieces in different genres for this voice timbre by composers can be considered to be a clear example of the relevance of performance by the countertenor. The timbre shades of the countertenor's voice and the depth of emotional expression allow U. Hajibeyli's romances to be more effectively perceived by the international audience. The article considers the functional role and aesthetic importance of countertenor timbre in the Azerbaijani vocal art. Nevertheless, the article analyzes the process of including the romances “Sensiz” and “Sevgili Canan” by U. Hajibeyli in the repertoire of vocal performers from different countries and of promoting these works in the international musical space as well.

Key word: Uzeyir Hajibeyli, romance, “Without You” (“Sənsiz”), “Beloved” (“Sevgili Canan”), vocal timbre, countertenor, Ilham Nazarov.

НАСИРОВА КЁНУЛЬ

*Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
заведующая кафедрой «Теории музыки»,
кандидат искусствоведения, профессор*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИДЕАЛЫ ЭПОХИ В ТВОРЧЕСТВЕ МАГОМАЕВА: УТОПИИ И АНТИУТОПИИ

Юбилей М.Магомаева, отмечаемый в 2025 году – повод вновь обратиться к наследию одного из выдающихся композиторов Азербайджана. Особое место в его наследии занимает опера «Наргиз» (1935) – первое в отечественной музыке оперное произведение, написанное на революционно-советскую тематику. Это произведение стало своеобразным музыкальным отражением эпохи, когда утопическая идеология 1930-х годов заняла центральное место в культурной политике СССР. Искусство стало важным инструментом пропаганды социалистических ценностей и формирования образа «светлого будущего». Лозунги индустриализации, коллективизации и строительства счастливого общества воплощались в героических сюжетах, прославляющих труд, революционную борьбу и коллектив.

На фоне репрессий и внутреннего напряжения советская культура стремилась создать иллюзию справедливого мира, где личность подчинена интересам общества. В этом контексте оформился социалистический реализм – художественный метод, требующий от произведений оптимизма, идеологической направленности и высокой социальной значимости. Опера «Наргиз» М.Магомаева стала музыкальным откликом на утопические идеи времени. Здесь проявились ключевые художественные образы, характерные для утопического мышления – образы героя, коллектива и прогресса. Они не только соответствовали канонам социалистического реализма, но и служили основой музыкальной драматургии произведения.

Главная героиня оперы – Наргиз, олицетворяет новую советскую женщину, смелую и готовую к борьбе. В либретто её образ лишён сентиментальности и героизирован: она активна, решительна, принимает участие в восстании и становится символом обновлённого мира.

Особое значение в опере приобретает образ коллектива. Народ представлен как активный субъект исторических преобразований. Хоровые сцены крестьян – ключевые элементы музыкальной драматургии, воплощают идею единства, силы народа. Музыкальный язык этих сцен основан на ритмически чёткой структуре, маршевых интонациях, что придаёт им решительность и внутренний динамизм.

В опере «Наргиз» образ коммуниста Джафара предстает как носитель утопических идей о новом обществе, вдохновленном коммунистической идеологией. Однако для части современников имя Джафара невольно ассоциировалось с фигурой Мир Джафара Багирова – партийного деятеля, известного своей жесткой политикой и активным участием в репрессиях. Эта параллель придает образу двойственное звучание, отражая разрыв между идеалами и трагической реальностью эпохи.

Наконец, образ прогресса воплощается в финале оперы, где наступает долгожданная победа: народ освобождён, наступает новая жизнь. Торжественная музыка финала, насыщенная гимническими интонациями, восходящими мелодическими линиями, символизирует завершение пути от угнетения к свободе, от тьмы к свету – классическая структура утопического повествования.

Таким образом, в опере «Наргиз» каждый из этих образов выполняет не только художественную, но и идеологическую функцию, формируя цельную модель будущего, соответствующую представлениям своей эпохи о справедливости, героизме и гармонии.

Либретто оперы «Наргиз», созданное М.С.Ордубади, отражает характерную для 1930-х годов структуру идеологического нарратива, основанную на бинарной оппозиции: старый мир угнетения – новый мир социалистической справедливости. Сюжет развивается как драматическая хроника борьбы народа за освобождение от феодально-бекского гнёта и утверждение новой жизни, построенной на принципах коллективизма, труда и революционного переустройства общества.

Уже в первых сценах оперы закладывается основной конфликт между крестьянами и представителями старой власти. Образ бекства – воплощение несправедливости, насилия – противопоставлен образу народа, лишённого прав, но исполненного надежды и стремления к переменам. Путь Наргиз от крестьянской девушки до символа сопротивления – иллюстрирует процесс пробуждения классового сознания, что полностью соответствует идеологическим установкам своего времени.

Одной из центральных тем либретто становится революция как путь к освобождению. Ключевые эпизоды – от восстания крестьян до торжественной победы народа – развёрнуты по канонам героической драмы. Эти сцены формируют драматургическое напряжение, утверждая неизбежность и нравственную правоту исторического перелома.

Тема борьбы подаётся как нравственно оправданная и возвышенная миссия. Жертвы на этом пути придают повествованию трагическую глубину, однако подчёркивается, что они необходимы во имя грядущего счастливого мира.

Финал оперы строится на утопическом образе нового общества, в котором враг побеждён и утверждён народный строй.

Таким образом, либретто оперы «Наргиз» выступает не только в роли литературной основы музыкального произведения, но и как самостоятельный идеологический текст, в котором отчётливо прослеживаются ключевые мотивы советской утопии: революционная борьба, освобождение от социального гнёта и утверждение новой общественной реальности.

Одним из важнейших средств воплощения утопического образа будущего в опере «Наргиз» становится мелодия. М.Магомаев сознательно выстраивает мелодическую линию таким образом, чтобы она передавала героико-возвышенный настрой, соответствующий идеологическим задачам эпохи. Во многих сценах композитор использует приподнятые, гимнические интонации, направленные на создание образа внутренне сильного и верящего в победу героя.

Такая мелодика, устремлённая вверх, основанная на широких интервалах и плавных восходящих линиях, создаёт впечатление целеустремлённости и моральной возвышенности.

Особую роль играет использование народных песенных интонаций. Обращение к азербайджанскому фольклору придаёт опере эмоциональную искренность и национальную окраску. При этом народная мелодика переработана в духе классической европейской вокальной традиции – в результате она становится не только маркером этнической идентичности, но и носителем идеологического смысла: народ представлен как носитель подлинной духовной силы и как главный строитель будущего. Мелодические темы, сопровождающие образы Наргиз, Алира, Джафара и крестьян отличаются устойчивой ладовой организацией и предсказуемым развитием. Эти черты подчёркивают целостность нового мира, к которому стремятся герои. Таким образом, мелодика в опере становится музыкальным выражением утопического сознания – символом веры и идеализированной перспективы.

Гармонический язык оперы тоже подчинён задаче создания светлого пространства, соответствующего идеалам утопии. Тональный план оперы строится преимущественно на диатонической основе, избегая сложных модуляционных отклонений и выраженных хроматизмов. Такая гармоническая устойчивость служит не только средством выразительности, но и метафорой: мир, изображённый в опере, предельно ясен, разделён на «добро» и «зло», на старое и новое. В кульминационных сценах (восстание, финальная победа народа) композитор использует мажорную тональность, торжественные кадансы и устойчивые гармонические обороты, усиливающие эффект светлого, однозначного финала.

Таким образом, гармония в опере «Наргиз» выступает как идеологический компонент музыкальной драматургии, воплощающий стремление к утверждению единственно правильного пути развития общества.

В музыкальной драматургии оперы «Наргиз» ритмическая организация и фактура играют ключевую роль в формировании образа поступательного движения вперёд – к справедливому миру. Композитор сознательно использует маршеобразные ритмы, чтобы передать не только физическую энергию масс, но и их внутреннюю убеждённость в необходимости борьбы и преобразования действительности.

Одним из наиболее ярких примеров этого приёма служат хоровые сцены, в которых звучит коллективное стремление к свободе. Их музыкальная ткань насыщена чёткими ритмическими рисунками, подчёркнутыми ударными акцентами и синкопами. Движение ритма, фактурное нарастание, поступательное развитие темы – всё это создаёт образ народа, готового к действию.

В сцене восстания, кульминационной по драматургической нагрузке, ритмика становится особенно напряжённой: ускорения, резко очерченные ритмы усиливают ощущение решающего исторического момента. Музыка здесь буквально «движется вперёд», отражая динамику событий, их историческую необратимость и моральную правоту.

Финал оперы – сцена победы народа, выдержан в почти гимническом характере. Маршеобразный ритм и аккордовая фактура создают ощущение праздника, при этом сохраняется ощущение организованного, осмысленного движения. Музыка становится метафорой новой жизни – построенной, чёткой, ритмически выстроенной, как трудовая песня или социалистический марш.

Таким образом, ритм и фактура в «Наргиз» – это не только как технические средства музыкального выражения, но и как знаковые элементы утопической образности. Посредством этих средств музыкальной выразительности композитор передаёт основную идею своего времени – идею исторического прогресса, ведущего к «светлому завтра». Несмотря на общее соответствие эстетике соцреализма и доминирующую утопическую направленность, в музыкальной ткани оперы «Наргиз» можно уловить определённые драматургические противоречия и интонационные отклонения, которые позволяют говорить о возможных проблесках антиутопического подтекста.

Прежде всего, это касается тех эпизодов, где развивается тема жертвы и трагизма. Сцена смерти отца Наргиз сопровождается сменой тонального плана, сдвигами акцентов и введением диссонансных звучаний, что резко контрастирует с мажорно-героическим тоном большей части оперы. Здесь и в ариях Наргиз музыка приобретает черты драматической напряжённости,

нарушая звуковую «ясность» и гармоническую устойчивость, столь характерную для утопических разделов. Возникает ощущение тревоги, сомнения, едва уловимой, но значимой с художественной точки зрения.

В отдельных хоровых эпизодах, особенно на фоне сцен народного страдания, звучат тёмные тембры низких струнных, минорные оттенки, замедленные ритмы, создающие эмоциональный фон, в котором пафос борьбы уступает место человеческой боли. Эти музыкальные эпизоды хотя и подчинены общей идеологической линии, но вносят в повествование человеческое измерение, которое делает музыкальный текст более сложным, объёмным, противоречивым.

Иногда в оркестровке или вокальной линии слышится отголосок иронии, возможно, неосознанной – как, например, в сценах, где образ врага Агалар бека и его банды представлен с чрезмерно утрированной музыкальной характеристикой, близкой к карикатуре. Такая стилистическая перегруженность может восприниматься как двойственное выражение: внешне – осуждение, внутренне – скрытое сомнение или даже насмешка над шаблонностью образа.

Таким образом, несмотря на идеологическую строгость формы, в музыке «Наргиз» существуют пластические зоны напряжения, в которых можно уловить двусмысленность звучания. Эти «пограничные» участки, наполненные тревожными интонациями, диссонансами и эмоциональной нестабильностью, выступают как художественные проблески антиутопического начала – предчувствия, возможно, неосознанного, внутреннего конфликта между официальной идеологией и подлинной трагичностью человеческой судьбы.

Аналогичные элементы встречаются и в сценах народного восстания, где музыкальная напряжённость настолько велика, что возникает ощущение внутреннего конфликта – между идеализированной картиной будущего и осознанием высокой цены, которую придётся заплатить за его достижение. Такое расширение эмоционального спектра позволяет рассматривать эти эпизоды как художественное предчувствие – жертв, насилия, возможных потерь, лежащих на революционном пути.

Таким образом, даже в пределах официального жанра героико-революционной оперы «Наргиз» М.Магомаеву удалось выразить более сложное, многослойное видение действительности.

Возникает закономерный вопрос: осознанно ли композитор ввёл в музыкальную ткань оперы элементы внутреннего напряжения или же это результат художественного инстинкта, не полностью подчинённого идеологическим требованиям?

С одной стороны, «Наргиз» – произведение, создававшееся в чётких рамках соцреализма, с заранее заданной идеологической функцией. Композитор, безусловно осознавал задачи, стоящие перед ним: прославление революции, народного единства, утверждение «светлого будущего». С этой точки зрения двойственность звучания может показаться непреднамеренной, вызванной самим характером сюжетного материала или музыкального языка, стремящегося к эмоциональной достоверности.

С другой стороны, уровень художественного мышления Магомаева, его музыкальная культура и эмоциональная чувствительность позволяют предположить, что он не мог не осознавать силу тех интонаций, которые использовал. Трагизм, драматические, глубокие лирические эпизоды, особенно в партии Наргиз – всё это не случайные эмоциональные всплески, а элементы, выстраивающие более сложный, многослойный образ будущего. Оно не приходит легко, требует жертв, и уже на этапе своей идеализации начинает противоречить себе.

Таким образом, можно говорить о двойственном восприятии образа будущего в опере «Наргиз»: на уровне либретто и общей структуры – это утверждение утопической модели, но на уровне музыкального высказывания – произведение, наполненное эмоциональной и интонационной глубиной, позволяющей воспринимать его не только как утверждение, но и как предчувствие, как скрытое сомнение.

Одним из важных аспектов утопической модели, заложенной в опере «Наргиз», становится соотношение личного и коллективного начала. Искусство 1930-х годов, в частности опера, акцентирует внимание на герое как выразителе воли народа, действующего не из личных побуждений, а во имя общего дела. В этом контексте возникает вопрос: насколько в опере сохраняется пространство для индивидуальности, и каков характер личности главной героини?

На первый взгляд, образ Наргиз полностью вписывается в каноническую схему: она – представительница народа, борющаяся за свободу и счастье крестьян, и её действия целиком подчинены задачам коллективной борьбы. Однако при более внимательном рассмотрении обнаруживается, что внутренний конфликт в её образе всё же присутствует, пусть и в завуалированной форме. Это проявляется, прежде всего, в лирических эпизодах, в которых Наргиз выражает не революционную решимость, а человеческую боль, тревогу, сомнение. Её вокальные партии наполнены глубокой эмоциональностью, выходящей за рамки нормативного пафоса. Таким образом, в музыке возникает двойственность: с одной стороны, Наргиз идеологически цельная героиня, с другой – живой человек, испытывающий чувства, не всегда укладывающиеся в «утверждающую» драматургию. Не случайно исследователи отмечают существенное различие между образом Наргиз в либретто и его музыкальным воплощением в опере, заключающееся прежде всего в его иризации. В ариях, «Грустной песне», Наргиз выходит за рамки «фигуры-символа» и становится человеком с личной трагедией, на которую невозможно смотреть исключительно через призму идеологии. Этот момент – одно из немногих мест в опере, где индивидуальное переживание выходит на первый план, не теряясь в коллективном хоре.

Лиризация образа была замечена еще на стадии подготовки спектакля. Так, режиссер-постановщик оперы «Наргиз» А.Туганов пишет в своем дневнике: «Сегодня Клибсон провел 3-й прогон... На эту репетицию пришла особая комиссия по поручению Совнаркома и ЦК для просмотра. После репетиции ... состоялся обмен мнениями. Некоторые из участников обсуждения высказали ... сомнение в том, нужна ли столь сильно выраженная лирическая струя (как говорили ... «личная» или «романтическая»), не «расслабляет» ли она образ героини, однако они не учитывали того, что соединение в образе Наргиз лирического и героического начал усиливает драматизм ситуации и придает образу Наргиз многомерность, реалистичность. В противном случае была бы неизбежна плакатная одноцветность ее характеристики» [1, с.104].

Таким образом, в опере «Наргиз» возникает скрытый конфликт идентичностей: между личностью, способной на глубокое переживание, и образом, призванным быть одним из рупоров идеологии. Этот конфликт не развивается открыто и не разрушает идеологическую структуру произведения, но он заложен в музыкальном и драматургическом материале и именно это делает образ Наргиз более объёмным. В этом противоречии между личным и коллективным кроется одна из наиболее ценных художественных особенностей оперы – её способность выходить за рамки заданной идеологической схемы и говорить о внутренней сложности человеческой природы даже в условиях нормативного художественного языка.

Одним из ключевых противоречий любой утопической модели является вопрос самоидентификации личности внутри идеализированного коллектива. В опере «Наргиз» это противоречие ощущается на глубинном уровне: Альяр или Джафар, несмотря на внешнюю активность, постепенно теряют индивидуальные черты, растворяясь в образе «массы». Их личный голос всё чаще звучит в унисон с коллективом, а индивидуальные интонации уступают место хоровому утверждению. Таким образом, происходит смещение акцента с «я» на «мы», где индивидуальность подчиняется общественному идеалу. Это растворение личности во многом обусловлено задачей создания унифицированного героя нового времени. Такой подход делает персонажа одновременно универсальным и обезличенным. Он существует не как самостоятельная внутренняя сущность, а как функция идеологии, как носитель заданной модели поведения. В результате возникает проблема самоидентификации: личность больше не развивается, не сомневается, а существует в замкнутом пространстве идеологического долга.

Музыкально это выражается в повторяющихся формульных интонациях в декламационной партии Джафара, устойчивых маршевых ритмических структурах, отсутствии индивидуализированной вокальной линии в кульминационных сценах.

Таким образом, в «Наргиз» прослеживается тенденция к нивелированию индивидуального ради утверждения коллективного идеала, что типично для произведений утопического направления.

Судьба оперы «Наргиз» после её премьеры в 1935 году отражает не только историю самого произведения, но и трансформацию восприятия утопического образа будущего в музы-

кальном сознании. В момент своего появления опера была воспринята как значимое явление в азербайджанской музыкальной культуре – первая попытка создать музыкально-драматическое полотно, посвящённое теме революции и социалистического строительства. Её постановки сопровождалась успехом и официальным признанием, соответствующим идеологическим ожиданиям эпохи. Однако вскоре интерес к опере заметно ослаб. Уже во второй половине XX века её героико-революционная направленность начала восприниматься как часть устаревшего художественного дискурса. Это снижение интереса связано не только с эстетическими изменениями, но и с изменением отношения к самому понятию «светлого будущего», которое перестало быть безусловной ценностью.

Сегодня, спустя 90 лет после создания, опера «Наргиз» воспринимается иначе, чем в момент её премьеры. Если в 1930-х годах она служила художественным воплощением официальной утопии, прославлением революции и социалистических идеалов, то в современном контексте это произведение, прежде всего, документ эпохи – отражение мышления, эстетики и идеологического языка своего времени. Становится очевидной её сценарная заданность, стилистическая напряжённость между живым чувством и жёсткой идеологической формой.

Опера «Наргиз» – это не только исторический памятник, но и площадка для культурной рефлексии. Она позволяет исследовать, как искусство способно быть одновременно выразителем и критиком своего времени, как оно может сохранять внутреннюю честность даже в условиях внешней нормативности. Сегодня «Наргиз» воспринимается не только как произведение своего времени, но и как музыкальное свидетельство того, как утопия может граничить с антиутопией. Именно в этом звучании – сложном и противоречивом, заключается её современная ценность.

Интересно рассмотреть оперу «Наргиз» в сопоставлении с творчеством других композиторов, также обращавшихся к теме будущего, но с иными художественными подходами. Например, в симфониях и вокальных циклах Д.Шостаковича тема будущего звучит через иронию, трагизм, тревожную неуверенность. Его музыка нередко становится формой скрытого протеста, в которой официально утверждаемые идеалы тонут в звучании страха, боли и разочарования. В творчестве К.Караева, особенно в балете «Тропой грома», также поднимается идея борьбы за лучшее будущее. Однако композитор прибегает к более философской трактовке и современной музыкальной речи, где образ будущего насыщен драматизмом и психологической рефлексией. Его эстетика отходит от прямолинейного пафоса, свойственного ранним опусам соцреализма. На этом фоне «Наргиз» М.Магомаева остаётся примером первичного, почти канонического образа утопии, созданного средствами доступного музыкального языка и чёткой идеологической структуры. Тем не менее, даже в этом произведении, при всей его стилистической простоте, звучит внутреннее напряжение и неоднозначность, роднящая его с более поздними, критически насыщенными высказываниями других композиторов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Исмаилова Г. Муслим Магомаев. 1-е изд. – Баку: Азернешр, 1975. – 64 с.
2. Гусейнова А. Муслим Магомаев: оперное творчество: опыт музыкально-текстологического анализа. Баку: Азербайджан гадыны, 1997.
3. Левик С. Четверть века в опере. – М.: Искусство, 1970. – 536 с.
4. Фатеев А. Образ врага в советской пропаганде: 1945-1954 гг. – М.: Ин-т рос. истории РАН, 1999. – 212 с.
5. 5.Taruskin R. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. – Princeton University Press, 1997.

Резюме

Статья посвящена анализу оперы Муслима Магомаева «Наргиз» (1935) в контексте музыкальных идеалов 1930-х годов. Исследуется, как в музыке отражены утопические и антиутопические образы, сформированные под влиянием социалистического реализма. Опера воспекает образы революции, коллективизма и «светлого будущего», что рассматривается как художественный отклик на официальную идеологию того времени. Однако в музыкальной драматургии наблюдаются внутренние напряжения и противоречивые элементы, указывающие на более сложное восприятие реальности и наличие скрытых

антиутопических интонаций. Особенно в образе главной героини Наргиз проявляются индивидуальные черты, противостоящие идеологическому пафосу. Таким образом, опера анализируется не только как пример социалистической эстетики, но и как культурный феномен, отражающий глубокие противоречия и внутренние конфликты эпохи.

Ключевые слова: социалистический реализм, опера, идеология в искусстве, мелодика, ритмика, утопия и антиутопия.

NƏSİROVA Könül

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının müdiri,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

DÖVRÜN MUSIQİ IDEALLARI MAQOMAYEVİN YARADICILIĞINDA: UTOPIYALAR VƏ ANTIUTOPIYALAR

Xülasə

Məqalə 1930-cu illərin musiqi ideallarının kontekstində Müslüm Maqomayevin “Nərgiz” (1935) operasının təhlilinə həsr olunub. Sosialist realizmi təsiri altında formalaşan utopik və antiutopik obrazların musiqidə necə əks olunduğu araşdırılır. Operada inqilab, kollektivizm və “parlaq gələcək” obrazı tərənnüm olunur və bu baxımdan dövrün rəsmi ideologiyasına bədii cavab kimi qiymətləndirilir. Bununla belə, musiqi dramaturgiyasında daxili gərginlik və ziddiyyətli elementlər müşahidə olunur ki, bu da reallığın daha mürəkkəb qavranılmasına və gizli antiutopik intonasionaların varlığına işarə edir. Xüsusilə baş qəhrəman Nərgizin obrazında fərdi xüsusiyyətlər ideoloji pafosa qarşı durur. Məqalədə opera yalnız sosialist estetikasının nümunəsi kimi deyil, həm də dövrün dərin ziddiyyətlərini və daxili qarşıdurmalarını əks etdirən mədəni fenomen kimi təhlil olunur.

Açar sözlər: sosialist realizmi, opera, incəsənətdə ideologiya, melodika, ritmika, utopiya və antiutopiya

NASIROVA Konul

Baku Music Academy after Uzeyir Hajibeyli
Head of the Department of “Music Theory” at the
PhD in Art History, Professor

MUSICAL IDEALS OF THE ERA IN MAGOMAYEV'S WORK: UTOPIAS AND DYSTOPIAS

Summary

The article is dedicated to the analysis of Muslim Magomayev's opera *Nargiz* (1935) in the context of the musical ideals of the 1930s. It explores how utopian and dystopian images shaped by the influence of socialist realism are musically expressed. The opera is viewed as an artistic response to the official ideology of the era, glorifying revolution, collectivism, and the idea of a "bright future." However, elements of inner tension and contradiction within the musical dramaturgy reveal a more complex perception of reality and the presence of subtle dystopian undertones. Particular attention is given to the character of Nargiz, whose individual traits contrast with ideological pathos. The article presents the opera not only as an example of socialist aesthetics but also as a cultural phenomenon that reflects the deeper conflicts and contradictions of its time.

Keywords: socialist realism, opera, ideology in art, melody, rhythm, utopia and dystopia.

НАЗАРОВА НАРГИЗ

Бакинская Музыкальная Академия имени У. Гаджибейли
старший преподаватель

АШУГСКИЕ РИТМЫ ПО ПАРТИТУРЕ ОПЕРЫ «КЁРОГЛЫ» УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Героическая опера «Кёроглы» Узеира Гаджибейли раскрывает любовь композитора к ритмам ашугской музыки. Красочный мир ашугских ритмов можно проследить по номерам главного героя оперы – ашуга Кёроглы. В этой партии У.Гаджибейли раскрыл классические символы национального ашугского ритма. В частности, интересным представляется наличие разных вариантов группировки популярного национального ритма “Üç badam, bir qoz”. Ашугская ритмика отражает специфику азербайджанского танцевального ритма с ощущением галопа коня. О традиции народных скачек в сопровождении музыкантов упоминается в книгах

середины XX века. Именно эти скачки спланировали народных музыкантов разных направлений. Возможно, и даже вероятно, что очевидцем всех этих увлекательных народных празднеств был и У.Гаджибейли. Но однозначно, что народные празднества скачек послужили созданию синтеза танцевального инструментального исполнительства с ашугским. Сегодня эта история живёт в таких ашугских композициях, как «Ат юстю Кереми», «Урфаны» и т.д. Так, в прошлом ашугская музыка совместно с танцевальной музыкой исполнялась во время праздничных состязаний на конях. Отсюда, естественно, и прослеживается между ними ритмическая взаимосвязь. При этом должны обратить внимание на то, что ритмическая организация в ашугских музыкальных композициях регулируется искусством поэтической ритмо-интонации. Некоторые сведения о связи ашугского искусства с танцевальным сохранились в сборнике «Азербайджанские народные танцы» [1], где представлены и образцы ашугской музыки: «Диринги», «Шахсевэни», «Овшары». Помимо этого, в разделе от редактора, композитор С.Рустамов даёт последовательность ритмических фигур [1, 7], тем самым ещё более углубляя нас в классику ритмической закономерности танцевально-ашугского репертуара первой половины XX века.



Ритмическая формула первого такта получила широкое распространение под названием ритмическая фигура “Üç badam, bir qoz”. Она встречается в партитуре оперы «Кёроглы» в партиях разных героев. При этом должны подчеркнуть, что в ашугской музыке этот ритм известен как ритм «Гёзяллямя»:

1) Партия шута, II д.

Allegro

1. У Кер-ог-лы сая - ный етте, моты. у Кер-ог-лы
2. Вей, те а - дим ку - мен краб, риз. вей, те а - дим
3. Е, те толк, етти а ол - ны тире, мот. Е, те толк, мот
1. Кор-ог - лу - нун бир а - б - ваг. Кор-ог - лу - нун
2. Бир не - бе і - гі - гі - раг, бир не - бе
3. Бу - те гаі - сак ду - лун о - ма, бу - те гаі - сак

2) Танец, IV д.

TANEC RQGS

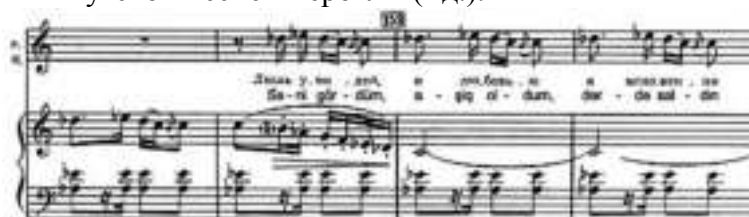
Allegro 120

3) Ашугская песня Кёроглы. IV д.



Кстати, хотелось бы здесь напомнить, что в книге «Основы азербайджанской народной музыки» У.Гаджибеили демонстрирует примеры характерных ритмических фигур тактов азербайджанской народной музыки в разделе «Ритмические особенности азербайджанской музыки» [7]. Но среди гаджибековских указаний отсутствует ныне самая популярная ритмическая формула азербайджанской музыки.

У.Гаджибейли использовал множество популярных классических ашугских ритмов в создании образа Кёроглы. Формула ашугского ритма «Дёймя Кярями» (имитация ритма галопа на коне) использована в «Ашугской песне» Кёроглы (I д.).



Ритмические ячейки «Гюллю гафия» даны в арии Кёроглы «Тебе предан я» (fis-сегях) из III д.



Ритмические ячейки «Аяг дивани» звучат в партии Кёроглы из IVд.:



Ритмические ячейки «Ат юстю Кереми» можно услышать в партии Кёроглы из IVд.:



Технику народных композиций У.Гаджибейли тщательно изучал на протяжении всей своей жизни и всё глубже погружался в неё с каждым новым своим произведением и во всех направлениях своей педагогической деятельности. Внимание к вопросам ашугской музыки нашли отражение в его научной статье «Искусство ашуга» [2]. Здесь он обращает внимание на такие жанры ашугской музыки, как Кереми, Короглу, и в частности, в виду поэтической ритмики отмечает такие разновидности, как дубейт, мухаммес, гафия, гасида. А в статье «Музыкальная культуры Азербайджана» композитор искренно выражает: «Написанная мной опера «Кероглу» основана главным образом на искусстве ашугов» [3].

Таким образом, в данной статье подчёркивая в партитуре оперы «Кероглу» ашугские ритмы «Деймя Кярями», «Урфаны», «Гюллю гафия», «Аяг дивани», «Ат юстю Кереми» и «Гёзлялямя», раскрываем классику ашугских ритмических фигур, которые вдохновляли У.Гаджибейли в первой половине XX века.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan xalq rəqsləri. Not yazısı: T.Quliyevin, Z.Bağirovun və M.İsmaylovun. Müqəddimə və redaktəsi S.Rüstəmovundur. B.: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1951, 25 s.
2. Hacıbəyli Ü. Aşıq sənəti. Elmi məqalə. <https://www.musicacademy.edu.az/az/tarikh/virtual-muzeyi/129-yaradiciligi/elmi-meqaleler/495-m%C9%99qal%C9%994.html>
3. Hacıbəyli Ü. Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti. Elmi məqalə. <https://www.musicacademy.edu.az/az/tarikh/virtual-muzeyi/129-yaradiciligi/elmi-meqaleler/499-m%C9%99qal%C9%998.html>
4. Kor-oğlu. Opera. Klavir. 427 s. <http://musakademiya.musiqi-dunya.az/noti/koroglu.pdf>
5. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşıq havaları. Ali məktəblər üçün dərs vəsaiti. Bakı: 2007. 60 s.
6. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. Bakı: Apostrof, 2011. 648 s.
7. Гаджибейли У.А. Основы азербайджанской народной музыки. Электронная книга: <http://musbook.musiqi-dunya.az/ru/pred.html>.
8. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург: Лань, 2002, 368 с.

Резюме

На протяжении всей своей жизни Узеир Гаджибейли пропагандировал азербайджанскую национальную идею в музыке. Он искал ключи к национальному в ладах, мелодии, гармонии и, конечно же, в ритмике. Узеир Гаджибейли перенёс в своё творчество классические ритмы азербайджанской народной музыки. И, в частности, опера «Кёроглу» У.Гаджибейли – это истинная творческая энциклопедия ашугских ритмов. В ритмических формулах партии главного героя – ашуга Кёроглы слышны ритмы ашугских композиций «Деймя Кярями», «Урфаны», «Гюллю гафия», «Аяг дивани», «Ат устю Кереми» и «Гёзлялямя».

Ключевые слова: У.Гаджибейли, опера «Кёроглу», ашугские ритмы, ритм «Деймя Кярями», ритм «Урфаны», ритм «Гюллю гафия», ритм «Аяг дивани», ритм «Ат юстю Кереми», ритм «Гёзлялямя».

NƏZƏROVA Nərgiz

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının baş müəllimi

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” OPERASININ PARTİTURASINA ƏSASƏN AŞIQ RİTMLƏRİ

Xülasə

Üzeyir Hacıbəyli bütün həyatı boyu musiqidə Azərbaycan milli ideyasını təbliğ edib. O, millinin açarlarını məqamlarda, melodiya, harmoniyada və təbii ki, ritmdə axtarırdı. Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin klassik ritmlərini öz yaradıcılığına köçürüb. Xüsusilə də Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası aşıq ritmlərinin əsl yaradıcılıq ensiklopediyasıdır. Baş qəhrəman Aşıq Koroğlu partiyasının ritmik düsturlarında “Döymə Kərəmi”, “Urfani”, “Güllü Qafiyə”, “Ayaq divani”, “At üstü Kərəmi” və “Gözəlləmə” aşıq bəstələrinin ritmləri eşidilir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, “Koroğlu” operası, aşıq ritmləri, “Döymə Kərəm” ritmi, “Urfani” ritmi, “Güllü qəfiyə” ritmi, “Ayaq divani” ritmi, “At üstü Kərəmi” ritmi, “Gözəlləmə” ritmi.

ASHUG RHYTHMS IN THE SCORE OF UZEYIR HAJIBEYLI'S OPERA KOROGHLU

Summary

Throughout his life, Uzeyir Hajibeyli promoted the Azerbaijani national idea in music. He looked for keys to the national in modes, melody, harmony, and, of course, rhythm. Uzeyir Hajibeyli transferred classical rhythms of Azerbaijani folk music to his work. And, in particular, the opera "Koroğlu" by U. Hajibeyli is a true creative encyclopedia of ashug rhythms. In the rhythmic formulas of the main character's part - ashug Koroglu, one can hear the rhythms of ashug compositions "Deyme Kerami", "Urfani", "Gullu gafiya", "Ayag divani", "At ustü Keremi" and "Gozelleme".

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, opera *Koroghlu*, ashug rhythms, "Döymə Kərəm" rhythm, "Urfani" rhythm, "Güllü qəfiyə" rhythm, "Ayaq divani" rhythm, "At üstü Kərəmi" rhythm, "Gözəlləmə" rhythm.

ОСИПОВА ЕЛЕНА

*Туркменская национальная консерватория им.М.Кулиевой
кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Теории музыки»*

РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ В ТУРКМЕНСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Туркменская народная музыка включает фольклорный пласт и произведения устно-профессионального творчества, которые создавались мастерами инструментального и вокального исполнения и в настоящее время представляют национальное классическое музыкальное наследие.

Народно-профессиональная музыка устной традиции развивалась на территории современного Туркменистана в нескольких направлениях: музыка для гаргы-тюдук (духовой инструмент), сочинения, предназначенные для солирующего дутара (струнно-щипковый инструмент), произведения для гиджака (струнно-смычковый инструмент), песни бахши. Настоящее сообщение посвящено обзору инструментальной музыки с позиций развития в ней традиций музицирования, сложившихся столетиями и получивших свое новое претворение в творчестве современных композиторов-мелодистов.

Одним из древнейших туркменских инструментов является тюдук, существовавший в двух разновидностях: дилли-тюдук – атрибут деятельности чабана, и гаргы-тюдук.

Тюдуковое искусство в Туркменистане можно обозначить как смешанный вид народного творчества. Большой пласт мелодий для тюдук исполняется непрофессиональными музыкантами, используется в качестве сопровождения семейно-бытовых жизненных процессов. Из среды тюдукчи-любителей вышли музыканты, у которых исполнение на столь простом инструменте стало искусством. Сами народные мелодии приобрели иной статус устно-профессионального музыкального творчества, став одним из жанров, в котором композиционное моделирование получило свое дальнейшее развитие.

Так как тюдук чаще всего изготавливает сам исполнитель, а исполнители разные, то и инструмент у каждого получается свой, с индивидуальными качествами. В связи с этим, высота звукорядов разных тюдуков не совпадает, у кого-то немного выше, у кого-то немного ниже. Поэтому, одна и та же мелодия, исполненная разными тюдукчи или же одним тюдукистом, но на разных инструментах, будет звучать каждый раз по-новому. Мало того, каждый исполнитель трактует мелодию по-своему, приукрашивая ее, сокращая или, наоборот, увеличивая за счет повторов или импровизационных моментов. В конечном итоге получается вариант какой-либо известной мелодии.

В статье тюдуковая музыка рассматривается как один из жанров туркменской народной музыки, в котором мелодические модели фольклорного пласта нашли свое развитие и обогащение³⁹.

³⁹ Следует сразу отметить, что многие вопросы, касающиеся тюдукового искусства в Туркменистане, обозначены и решены в исследовании М. Сапармурadowой [3].

Анализируя пьесы с точки зрения использования мелодических моделей, характерных для фольклорных образцов, находим несколько типов изложения темы: репетиции на одном звуке, кружащее движение с центром определенного тона, нисходящее и восходящее движение. Каждый из принципов изложения имеет место быть в народных песнях. Однако собрание нескольких видов мелодических оборотов в рамках одного произведения усложняет изложение и характерно для инструментального типа мелодики в произведениях устно-профессионального творчества.

Анализ тьюдуковой музыки показывает, что в основе организации модальных звукорядов лежит тетрахорд. Он опирается на первичные квартовые и секундовые интонации. Исходя из этого, можно констатировать, что модальные структуры в туркменской народной тьюдуковой музыке представляют лады с секундовым сопряжением тонов. Пользуясь всемирно принятой классификацией диатонических ладов, обозначим характерные для туркменской тьюдуковой музыки ладовые структуры, тождественные ионийскому, миксолидийскому, эолийскому, фригийскому, дорийскому, лидийскому ладам⁴⁰.

Богатство интонационного развития тьюдуковых мелодий органически связано с модуляционным строем произведений. Уже в ранних образцах непрофессионального пласта тьюдуковой музыки можно наблюдать внутри ладовый контраст на уровне малых структурных единиц: первое предложение в ладе минорного наклонения, второе – в мажоре, или наоборот. Как правило, звукорядный состав данных ладов идентичен: фригийский – миксолидийский, эолийский – ионийский. В сочинениях более позднего периода прослеживается терцовый принцип смены ладов, независимо от их наклонения. Однако, при всей широте модуляционных планов для туркменской тьюдуковой музыки характерна стабильность ладомелодических связей.

Тьюдуковое искусство современного Туркменистана связано с первичным основанием и развитием на территории Марыйского велаята. Оно сохранило формы своего бытования и получило дальнейшее распространение в Лебапском и Ахалском велаятах. В древности Мерв являлся одним из центров Великого шелкового пути, местом, где соприкасались культуры разных народов. В отличие от других близлежащих территориальных регионов жители Мерва вели оседлый образ жизни, сохраняя и преумножая культурные традиции. Создав уникальный национальный инструмент – гаргы тьюдук, выработав индивидуальную манеру звукоизвлечения, музыканты древности ассимирировали в данном виде творчества прогрессивные музыкальные достижения других народов с национальным фольклорным материалом.

Дутар - неотъемлемая часть многовековой музыкальной культуры туркменского народа.

Ремесло дутарных дел мастеров передавалось по наследству, из поколения в поколение. Для изготовления инструмента используется тутовое дерево, возраст которого должен быть не менее пятидесяти лет. Как отмечает исследователь С.Утегалиева: «Определенные сорта и виды деревьев, используемых в музыкальной практике, являются потенциальными носителями тембра. Произрастая в конкретной природно-климатической зоне, они ей соответствуют и являются ее порождением» [5:27].

Мастера пользуются для расчётов точными измерительными приборами, но некоторые уста (мастера) с многолетним опытом, используют, как и их предки, обычную линейку, полагаясь на точность глаза. Изготовление инструмента – ручная работа. Даже металлические колки, на которые натягиваются струны, мастера предпочитают отливать сами. Струны – единственная покупная деталь. Струны в современных дутарах металлические, но иногда используется шёлк или нейлон.

Лидер туркменского народа Гурбангулы Бердымухамедов в книге «Музыка мира, музыка дружбы и братства», указывая на уникальность дутара, пишет: «Герои бесценных произведений искусства нашего народа с дутаром в руках и с музыкой в душе являются подлинными образцами истинной красоты» [1:124]. 13-18 декабря 2021 года в ходе 16-й сессии Межправительственного комитета по охране нематериального культурного наследия ЮНЕСКО, состоявшейся в Париже, единогласно было принято решение включить в Репрезентативный список нема-

⁴⁰ Данной точки зрения придерживаются исследователи Ч.Джумаев, М.Сапармурадова.

териального культурного наследия человечества ЮНЕСКО ремесло изготовления дутара, исполнительское музыкальное искусство на нём и искусство бахши.

Туркменская народная дутарная музыка является музыкой моноинтонационной. Мелодическое развертывание каждого раздела формы опирается на одну исходную попевку. Вариантно-вариационное изменение начального мотива-зерна во многом обуславливают процесс интонационного развития. Изменения эти могут быть более или менее глубокими: порой они касаются лишь собственно интервального облика попевки, не нарушая ее ладового оформления, масштабов и метроритмической структуры. Иногда затрагивают и внутреннюю интонационно-ладовую, ритмическую, масштабно-тематическую сущность мотива.

Интонационное развертывание на протяжении напева осуществляется через:

- буквальное повторение; изменение приемов исполнения при буквальном повторении мотива;
- орнаментально-вариантное изменение без смены устоя и полууста и метрических нарушений;
- варьирование без смены опорного, но с изменением полуопорного звука, включающего, иногда, ритмические и метрические изменения;
- варьирование со сменой устоев и полуустоев, приводящих к ладовому изменению;
- специфическое варьирование, приводящее к расширению масштаба и звуковысотного контура попевки посредством вкрапления мелодических оборотов, построенных на опорных звуках попевки.

Обозначенные принципы развития тематического материала в каждом отдельном случае проявляются по-разному. В одних дутарных пьесах представлен пример объединения принципов ритмического варьирования и изменения ступенчатого строения мотива. В других – сложное тематическое преобразование включает весь комплекс выявленных принципов развертывания материала. Рассмотрим каждый метод подробнее на примере экспозиционных тематических разделов. Возможны первоначальные ритмические трансформации отдельных звуков, их орнаментально-фигурационное украшение. Примером может служить пьеса «Ýandym, Leýli». Метод орнаментально-вариантного изменения присутствует в пьесах «Gelemen», «Üç agaç», «Tarmadym I», «Tarmadym II».

Во многих случаях используя одинаковую мелодию представители одной и той же исполнительской традиции дают разную трактовку темы в эмоциональном, формообразующем, тематизирующем аспектах. В исполнении старшего поколения⁴¹ пьесы звучат в более академическом, эмоционально стабильном варианте. Каждое новое проведение темы завершается традиционной каденцией, снимающей напряжение внутреннего развития. Молодое поколение исполнителей вносит в развитие композиций черты, не свойственные туркменской традиции. Один из ярких современных композиторов-мелодистов О. Аннанепесов создает сочинения, пронизанные стремлением к внутреннему напряжению. Используя вариантный метод развития тематического материала, исполнитель в каждом новом разделе обращается к новой интонации темы, тем самым раскрывая мелодию во всем ее многообразии. Краткие каденционные формулы не снижают эмоциональный уровень, а лишь способствуют обозначению нового этапа развития. Не отрицая сложившегося веками традиционного типа развития музыкального материала в произведениях устно-профессионального инструментального творчества представитель более молодого поколения обогащает традицию знанием законов тематического развития и талантливого использования этих знаний.

Значимость роли исполнителя, его профессионального уровня сказывается не только на исполнении народной мелодии, но и в трактовке образного строя, в принципах организации мелодического развития и композиции в целом.

Современный туркменский гижак – струнно-смычковый инструмент, в настоящее время существующий в двух разновидностях: национальный и оркестровый.

⁴¹ Классическое исполнение дутарной музыки в его различных локальных традициях связано с именами М. Тачмурадова, Ч. Тачмамедова, П. Сарыева, К. Якубова и др.

Национальный гиджак – трехструнный инструмент, настраиваемый по квартам. Диапазон от настроенной нижней до верхней струны составляет большую сексту через октаву. Исполнитель настраивает инструмент по средней струне, как правило, выполняющей функцию ведущей при исполнении музыкального произведения. При исполнении на национальном гиджаке используется смычок с расслабленным волосом. Вид смычка – прямой или дугообразный – значения не имеет. Постановка руки на смычке при исполнении на национальном гиджаке отличается захватом древка с внутренней стороны. По мнению гиджакчи такой захват удобен для выразительного исполнения мелодий кантиленного плана. Для исполнения технически сложных сочинений постановка руки на смычке аналогична виолончельной. Первоначально струны гиджака были шелковые. В настоящее время используются скрипичные струны.

Гиджак широко используется как ансамблевый инструмент. Он является непременным участником трио бахши-дutar-гиджак, распространенным на территории Ахалского, Балканского, Лебапского и Дашогузского велаятов (областей) Туркменистана. В инструментальном трио гиджак ведет солирующую мелодию, исполняемую бахши. В Марыйском велаяте бахши поет без участия гиджакчи. Помимо ансамблевого амплуа гиджак является и солирующим инструментом, на котором исполняются переложения народных дутарных мелодий, оригинальные сочинения для гиджака и образцы мировой классики.

Репертуар гиджака, дублирующий сочинения народных дутарных мелодий и песен бахши, а также оригинальные мелодии, не отличается какими-то специфическими особенностями.

Обзор туркменской народной инструментальной музыки позволяет констатировать, что устно-профессиональный пласт, обращаясь к национальному наследию развивается в русле существующих традиций. Как отмечает исследователь Н. Янов-Яновская: «Осознавая различия между данными понятиями (наследие-традиция), заметим, однако, что грань между ними очень подвижна, гибка, подчас трудно обнаружима, особенно в условиях устного творчества (как в нашем случае) – в силу диалектического единства канона и импровизации. И все же есть некие эталонные образцы, некогда предложенные конкретными мастерами – авторами (применительно к музыкальному искусству «именные традиции»), и отталкивающиеся от них варианты воспроизведения, бытующие в большом историческом пространстве. По сути традиция – это жизнь наследия в последующих эпохах вплоть до наших дней» [6:89]. Современные исполнители – сазанда, не отрицая традиции создания произведений, максимально раскрывая канонические принципы формообразования, обогащают свои сочинения новыми, не характерными для традиционного искусства, приемами развития тематического материала. Таким образом расширяются возможности развития тематического материала внутри канона со всей строгостью его структурного строения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Gurbanguly Berdimuhamedow*. Medeniýet halkyň kalbydyr. – A.: TDNG, 2014. – 264 s.
2. *Gurbanowa J.* Türkmen dutar sazlarynyň gurluş aýratynlyklary.// XXI asyr-ylm asyrydyr. Beýik Saparmyrat Türkmenbaşynyň ýaş alymlarynyň arasynda yglan eden ylmy bäsleşiginiň ýeňijileriniň ylmy makalalary. Aşgabat, 2003. - s. 67-76.
3. *Saparmyradowa M. G.* Türkmen gargy tüýdük sazлары. Sung.öwr.yl.kand.diss. Golýazma.- Aşgabat, 2021ý.- 156s.
4. *Успенский В., Беляев В.* Туркменская музыка. Т. I. 2-е изд. - А., Ылым: 1979. - 381 с.
5. *Утегалиева С.И.* Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика. М., Музыка: 2013.- 470с.
6. *Янов-Яновская Н.* Национальные традиции современное симфоническое творчество (о становлении восточных композиторских школ)// Музыкальное, театральное искусство и фольклор. – Ташкент, ФАН: 1992. – С. 87-101.

Резюме

В статье представлен обзор туркменской народной инструментальной музыки, ее устно-профессионального пласта. На примере произведений данного направления рассматриваются традиционные приемы развития тематического материала. Анализируются тенденции, связанные с творчеством современных исполнителей и композиторов-мелодистов, когда, не отрицая традиции создания произведений,

максимально раскрыв канонические принципы формообразования, мастера обогащают свои сочинения новыми, не характерными для традиционного искусства, приемами развития тематического материала.

Ключевые слова: туркменская народная инструментальная музыка устно-профессиональной традиции, приемы развития тематического материала, канонические формы.

OSIPOVA Elena

Turkmen National Conservatory named after M. Kuliyeva
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory

THE DEVELOPMENT OF TRADITIONS IN TURKMEN FOLK INSTRUMENTAL MUSIC

Summary

The article provides an overview of Turkmen folk instrumental music, its oral - professional layer. Using the example of the works of this direction, the traditional methods of developing thematic material are considered. The trends associated with the work of modern performers and melodic composers are analyzed, when, without denying the tradition of creating works, the masters enrich their compositions with new methods of developing thematic material that are not typical for traditional art.

Keywords: Turkmen folk instrumental music of oral and professional tradition, methods of thematic material development, canonical forms.

PARLANOVA LEYLA

*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
"İnstrumental ifaçılıq" kafedrasının baş müəllimi*

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA FORTEPIANO ALƏTİNİN ROLU

Dahi Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqisində bir çox janrların təməlini qoyaraq, professional musiqi yaradıcılığının təşəkkülü və inkişafını öz mövqeyi baxımından təsdiqləmişdir. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı milli musiqi mədəniyyətimizin Avropa musiqisinin klassik ənənələri ilə qovuşmasında mühüm əhəmiyyətə malik olmuşdur.

Ü.Hacıbəyli Avropa musiqisinə xas olan ən müxtəlif forma və janrları milli musiqimizə gətirməklə, professional səviyyədə inkişaf istiqamətlərini ən yüksək mərhələyə çatdırmağa nail olmuşdur. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin böyük diqqətlə yanaşdığı sahələrdən biri də fortepiano ifaçılıq sahəsinin Azərbaycanda formalaşdırılması və inkişaf etdirilməsi ilə bağlı olmuşdur.

Hələ Qori Müəllimlər Seminariyasında təhsil aldığı dövrdə (1899-1904-cü illər) Ü.Hacıbəylinin Avropa alətləri ilə tanışlığı başlamışdı. Belə ki, burada təhsil aldığı illərdə Ü.Hacıbəyli violin və bari- tonda ifa etməyi öyrənmiş, musiqi nəzəriyyəsi ilə bağlı biliklərə malik olmuşdur. Lakin Ü.Hacıbəyli uzaqgörən şəxsiyyət kimi dərk edirdi ki, fortepiano ifaçılıq sahəsinin inkişaf etdirilməsi Azərbaycan musiqisinin professional səviyyəsinin təkmilləşməsində mühüm amil kimi əhəmiyyətlidir.

Qori Müəllimlər Seminariyasını bitirdikdən sonra təyinatla Hadrut şəhərinə gələn Üzeyir Hacıbəyli qısa müddət ərzində istedadlı gənc müəllim kimi böyük rəğbət qazanır. Hətta dərstdən kənar vaxtlarda belə, uşaqlarla məşğul olan Ü.Hacıbəyli onların musiqi istedadının, bacarıqlarının üzə çıxarılmasına çalışırdı. Elə bunun nəticəsidir ki, Üzeyir bəyin öz işinə ciddi münasibətini görən direktor məktəbə piano alətini almaqla, sakit kənd mühitində canlanma yaratmağa nail olur. Bununla bağlı, professor Fərəh Əliyeva yazır: *"Mahnı və rəqs, xalq istedadları onu daha çox maraqlandırır. Yaxşı səsi olan, rəqs etməyi bacaran gənclərlə dərstdən sonra məşğul olurdu. Məktəbin müdiri bir rus zabitindən piano alıb məktəbə gətirdi və dedi:*

- *Üzeyir bəy, bundan sonra siz şagirdlərə musiqi də öyrədə bilərsiniz.*
- *Məmnuniyyətlə, Andrey Petroviç.*
- *Həmin pianonun qalıqları indi rayon diyarşünaslıq muzeyində qorunub saxlanılır"* [3, s. 71].

Beləliklə, bu dövrdə Üzeyir Hacıbəylinin fəaliyyətində fortepiano aləti ilə yaxın təmas ilkin mərhələdə özünü göstərir.

Fortepiano aləti ilə növbəti yaxınlıq əlaqələri Üzeyir Hacıbəylinin musiqi təhsilini təkmilləşdirmək məqsədilə Peterburqa getdiyi dövrə təsadüf edir. Belə ki, Üzeyir bəy bir bəstəkar kimi öz bilik və

bacarıqlarını təkmilləşdirməyi və yeni musiqi bilikləri ilə öz professionallıq səviyyəsini zənginləşdirməyi düşünürdü. Bu məqsədlə, Ü.Hacıbəyli müstəqil şəkildə nəzəriyyə və fortepiano üzrə hazırlaşmağa başlayır. O, gündəlik həyat tərzində fortepiano ilə məşğul olmağa kifayət qədər vaxt ayırmağa çalışırdı. Bu barədə professor Fərah Əliyevanın kitabında yazılır: “... özümə müəllimə tapmışam. O, həftədə üç dəfə mənimlə məşğul olur. Və hər gün onun royalından istifadə edirəm, bunun üçün ona ayda 15 manat verməliyəm” [3, s. 207].

Peterburqda təhsil aldığı illərdə Ü.Hacıbəyli fortepiano dərslərinə xüsusi əhəmiyyət verirdi. Onun fortepiano alətində ifa bacarıqlarına yiyələnmək həvəsi və marağı da təsadüfi deyildir. Belə ki, Ü.Hacıbəylinin harmoniya sahəsində əldə etdiyi bacarıqların formalaşması fortepiano dərslərinin keyfiyyətindən asılı idi. Bu barədə professor F.Əliyeva Ü.Hacıbəylinin məktublarına istinadən yazır: “Musiqi dərslərin kifayət qədər uğurla gedir, zəif tərəfim – fortepianoda çalğıdır, hərçənd ki, bunda da nəzərə cərpacaq irəliləyişlər edirəm” [3, s. 210].

Buna görə də bəstəkar saatlarla fortepiano məşğələləri üzərində çalışır, özünün texniki imkanlarını mükəmməlləşdirmək uğrunda ciddi şəkildə fəaliyyət göstərirdi. Peterburq Konservatoriyasında fortepiano üzrə Ü.Hacıbəylinin müəllimi Vladimir Vladimiroviç Şerbaçov olmuşdur. Demək olar ki, onlar eyni yaşda idilər və buna görə də bir-biri ilə münasibətdə ümumi anlayış göstərirdilər. Ü.Hacıbəyli burada ümumi fortepiano kursunun proqramını mənimsəyərək, qammalar, etüdlər, pyeslər ifa etməklə, öz ifaçılıq bacarıqlarını formalaşdırır. Nə qədər çətin olsa da, Ü.Hacıbəyli saatlarla fortepianoda məşğələlər edir və ifaçılıq bacarıqlarını artırır. Bu barədə F.Əliyeva Ü.Hacıbəylinin vaxtilə M.Maqomayevə yazdığı məktublara əsaslanaraq yazır: “İndi mənim işim lap çoxdur: hər gün konservatoriyaya gedirəm, həftədə iki dəfə fortepiano, 2 dərəcə praktiki harmoniya və s. Hər dərs cavab verməliyəm, ona görə də hər dərsə hazırlaşmalıyam. Hər gün 6-7-8 saat çalışıram” [3, s. 244].

Təbii ki, burada yiyələndiyi bacarıqlar Bakıya qayıtdıqdan sonra onun yeni əsərlərinin yaranması zamanı artıq daha fərqli yanaşmalar göstərməsinə təsir edir. Nəzəri və praktiki biliklərə yiyələnməsi Ü.Hacıbəylinin musiqi düşüncəsi ilə yanaşı, fəaliyyətinin də püxtələşməsində əsas amil olur və eyni zamanda bəstəkarın yaradıcılığında yeni mərhələnin başlanmasını şərtləndirir.

Bununla yanaşı, Ü.Hacıbəylinin Azərbaycanda fortepiano mədəniyyətinin inkişaf etdirilməsi məqsədilə gördüyü işlər də əhəmiyyətlidir. Belə ki, 1920-ci ildə ilk musiqi məktəbi, musiqi texnikumunun yaradılması Azərbaycanda musiqi təhsili sahəsində fortepiano ifaçılıq sənətinin də inkişafına öz təsirini göstərmişdir. Ü.Hacıbəylinin 1920-ci illərdəki fəaliyyəti zamanı xalq musiqisinin öyrənilməsi istiqamətində apardığı işlərdə fortepiano alətinin də əhəmiyyəti qeyd olunmalıdır. Belə ki, 1927-ci ildə Ü.Hacıbəyli yaxın dostu və silahdaşı M.Maqomayevlə birlikdə bir çox xalq mahnılarını nota yazır və işləmələrini yaradır. Təbiidir ki, Ü.Hacıbəyli ilk xalq mahnıları toplusunu nəşr edən zaman onları fortepiano alətinin iştirakı ilə işləmişdir. Bu baxımdan fortepiano alətinə bəstəkarın yaradıcılığında tədricən yeni münasibət özünü göstərməyə başlayır.

1920-ci illərdə kütləvi mahnı janrında yazdığı nümunələrdə də fortepiano alətinin rolu özünü göstərir. Tədricən, Ü.Hacıbəylinin əsərlərində fortepiano partiyası təkmilləşir və bəstəkarın ifaçılıq bacarıqları püxtələşir.

1930-cu illərdə Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətləri üçün iki əsər – “Şur” və “Çahargah” fantaziyalarını yazır. Bu fantaziyalarda Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə fortepianonu daxil etməklə, Avropa musiqisinə xas olan fortepiano alətinin milli musiqinin xüsusiyyətləri ilə uyğun olması fikrini təsdiqləyir. Eyni zamanda Ü.Hacıbəyli bu əsərlərində ilk dəfə olaraq, Avstriya bəstəkarı V.A.Motsartın C-dur fortepiano sonatasının mövzusunə istinad edərək, şur və çahargah məqamları əsasında sonata formasında yeni əsər yaradır.

Ü.Hacıbəylinin fortepiano alətinin iştirakı ilə yazdığı növbəti əsəri “Aşıqsayağı” olur. Forte-piano, violin və violonçel üçün nəzərdə tutulmuş bu əsər trio janrında yazılmışdır. Bu əsərdə bəstəkar müşayiətdə aşıq musiqisi üçün səciyyəvi olan ostinat ritmik formullardan istifadə edərək, səslənmə tərzində milli xüsusiyyətləri canlandırmağa nail olmuşdur. Eyni zamanda ritmik formulun bədii intonasıya quruluşuna və muğam elementlərinə əsaslanan Ü.Hacıbəyli çox aydın və pastoral xüsusiyyətli əsər yaratmağa nail olmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” əsəri onun fortepiano alətinin imkanlarından geniş şəkildə istifadə etməsi baxımından əhəmiyyətlidir. Qeyd edək ki, Ü.Hacıbəyli əvvəlcə bu əsəri xalq çalğı alətləri or-

kestri üçün bəstələsə də, daha sonra onu fortepiano aləti üçün işləmişdir. Marş-rəqs tərzində yazılmış bu əsərdə Ü.Hacıbəyli fortepiano alətinin ifaçılıq xüsusiyyətlərini həm melodik xəttin inkişafında, həm də ritmik xırdalıqların göstərilməsi zamanı tətbiq etməyə nail olmuşdur. Forteplano alətinin ifaçılıq imkanlarına bələd olan Ü.Hacıbəyli uzun illər bu alətdə öyrəndiyi ifaçılıq bacarıqlarını yüksək peşəkarlıqla göstərməyə nail olmuşdur. Eyni zamanda bu əsərin zəngin musiqi materialı Azərbaycan pianoçularının püxtələşməsi istiqamətində və öz bacarıqlarını nümayiş etdirməsi baxımından da böyük əhəmiyyətə malikdir. Ü.Hacıbəyli əsas diqqəti əsərin obrazlı məzmununa, ritmik xüsusiyyətlərin qabarıq ifadə edilməsinə yönəltməklə, ifaçının qarşısında yeni imkanları açır.

“Cəngi” əsərinin unison üzərində başlaması sanki ifaçının əsərin ümumi xarakterinə yönəlməsi məqsədini daşıyır. Əsər boyu bədii obrazlılığın çoxcəhətli verilməsi, əsas musiqi obrazının intensiv şəkildə dinamik inkişafı “Cəngi”nin musiqi kompozisiyasına həyəcanlılıq və gərgin marşvari elementlərin mövcudluğunu bəxş edir. “Cəngi”də bədii obrazlılığın inkişaf xüsusiyyətləri dramatiklik və qəhrəmani ruhu əks etdirən emosionalılıqla birləşərək, registr qarşılaşmalarını da əhatə edir. Bəstəkarın bu yanaşmaları fortepiano alətinin ifaçılıq imkanlarının genişləndirilməsi ilə yanaşı, həm də gərgin marşvari elementləri özündə birləşdirir. “Cəngi”nin melodik xəttinin inkişafı bəstəkarın musiqi təfəkkürünə xas olan dramatikliyin artmasını, daxili dinamikanın lakonik ifadəsini özündə əks etdirir. Eyni zamanda tematizmin müxtəlifliyi, emosional əhval-ruhiyyələrin hərtərəfli çalarlarının açılması və dolğun hisslərin təsviri “Cəngi”nin ifaçılıq xüsusiyyətlərini müəyyən edir. “Cəngi”nin təfsir xüsusiyyətləri qəhrəmani ruhu qabartmaqla, harmonik dilin ifadəliliyini, xalq instrumental ifaçılığı ruhunda olan milli musiqi təfəkkürünün təsirini irəli çıxarır. Təkrarredilməz və orijinal xüsusiyyətlərin müasirliklə qovuşan milliliyi özündə əks etdirməsi fortepiano ifaçılığının inkişafı üçün zəmin yaratmışdır. Bəstəkar bu əsərdə pianoçunun həyəcanlarını və ifaçılıq xüsusiyyətlərini, eyni zamanda təfəkkür tərzinə xas olan vasitələri axtarıb taparaq üzə çıxarır.

Nümunə 1. Ü.Hacıbəyli “Cəngi”



Ü.Hacıbəylinin “Cəngi”sində olan passaj keçidləri, hər iki əlin müxtəlif registrlərdə qarşılaşdırılması bəstəkarın fortepiano ifaçılıq xüsusiyyətlərini mükəmməl şəkildə tətbiq etməsini şərtləndirir. Eyni zamanda səciyyəvi faktura üsulları, pianizm üsullarının virtuoz şəkildə tətbiqi də bəstəkarın əsər boyu texniki imkanların daha aydın şəkildə göstərilməsinə olan münasibətini ifadə edir. Əsərin yazıldığı illərdə Azərbaycanda fortepiano mədəniyyətinin inkişafına xüsusi əhəmiyyət verən Ü.Hacıbəyli “Cəngi”də fakturanın geniş diapazonunu əhatə edən ifaçılıq üsullarını mükəmməl şəkildə tətbiq etmişdir. Elə bunun nəticəsidir ki, bəstəkar əsərdə sağ və sol əl partiyalarını qüvvətli şəkildə qarşılaşdıraraq, fortepiano tənbr çalarlarını ifadə etməyə üstünlük vermişdir. Onun fortepiano alətində ifadə imkanlarını və ritmik xüsusiyyətlərini üzvi şəkildə qovuşdurması əsər boyu pianoçunun malik olduğu bacarıqların ifadə olunmasına yönəlmişdir.

“Sənsiz” və “Sevgili canan” qəzəl-romanslarında da fortepiano alətinin imkanlarından istifadə edilmişdir. Bu əsərlərdə fortepiano müşayiətindəki ritmik faktura, ostinatlıq qəzəlin bütövlüyünə imkan yaradır. Bəstəkarın qəzəl-romanslarında ardıcıl ritmik fonun saxlanması fortepiano müşayiətinin əsas istiqamətini təşkil edir. Qəzəl-romanslarında bədii obrazlılıq üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlər fortepiano alətinin imkanları ilə daha dərinlən açılmışdır. Belə ki, romans-qəzəllərdəki müxtəlif intonasionalıq, poetik aləmin fortepiano ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə uyğunlaşması xüsusilə diqqətəlayiqdir və fortepiano alətinin müşayiət funksiyasını dolğunlaşdırır.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında fortepiano alətinin rolu milli ifaçılıq sənətinin inkişaf istiqamətlərinin müəyyənəlməsi istiqamətində bu sahənin formalaşdırılması xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Azərbaycanda milli ifaçılıq sənətinin və pianoçuların inkişafına böyük inamla yanaşan Ü.Hacıbəyli müxtəlif janrlı əsərlərində mümkün olan səviyyədə fortepiano alətinin istifadə edilməsinə üstünlük vermişdir. Bu baxımdan bəstəkarın bu yanaşması fortepiano ifaçılıq imkanlarının, yüksək ifaçılıq mədəniyyətinin möhkəm bünövrə zəminində əsaslanmasına yönəlmişdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan Bəstəkar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi festivallarından elmi məqalələr / – Bakı: Mütərcim, – 2024. – 176 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.2. – 2017. – 584 s.
3. Əliyeva, F. Üzeyir Hacıbəyli – şəxsiyyət və cəmiyyət / – F.Əliyeva. – Bakı: “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, – 2014. – 368 s.
4. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası / – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007, – 264 s.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında fortepiano alətinin rolundan bəhs olunur. Məqalədə Ü.Hacıbəylinin fortepiano alətində ifaçılıq bacarıqlarına yiyələməsi istiqamətində apardığı gərgin fəaliyyəti işıqlandırılır və bəstəkarın əsərlərində fortepiano istifadə edilməsinə aydınlıq gətirilir. Məqalənin elmi yeniliyi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında fortepiano alətinin əhəmiyyətinin araşdırılması ilə bağlıdır. Məqalənin elmi əhəmiyyətini isə fortepiano alətinin bəstəkarın əsərlərində tətbiq edilməsinin müəyyənləşdirilməsi təşkil edir.

Açar sözlər: *Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, fortepiano, pedaqoji fəaliyyət, ifaçılıq*

ПАРЛАНОВА Лейла

Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств
старший преподаватель кафедры «Инструментальное исполнительство»

РОЛЬ ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В представленной статье рассматривается роль фортепиано в творчестве Узеира Гаджибейли. В статье освещается интенсивная работа У.Гаджибейли по совершенствованию навыков игры на фортепиано, а также объясняется использование фортепиано в произведениях композитора. Научная новизна статьи связана с исследованием значения инструмента фортепиано в творчестве Узеира Гаджибейли. Научная значимость статьи заключается в определении применения инструмента фортепиано в произведениях композитора.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, фортепиано, педагогическая деятельность, исполнительство

PARLANOVA Leyla

Azerbaijan State University of Culture and Art
Head teacher of the "Instrumental Performance" department

THE ROLE OF THE PIANO INSTRUMENT IN THE CREATIVITY OF UZEYIR HAJIBEYLI

Summary

This article examines the role of the piano in the works of Uzeyir Hajibeyli. The study highlights Hajibeyli's intensive efforts to develop piano performance skills and explores the use of the piano in his compositions. The scientific novelty of the article lies in the investigation of the piano's significance in Hajibeyli's creative output. The scholarly value of the article is based on identifying the application of the piano in the composer's works.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, piano, pedagogical activity, performance.

ПЛОТНИКОВА ОЛЬГА

*Кандидат искусствоведения, доцент
доцент кафедры «Истории и теории музыки»
Магнитогорская Государственная Консерватория
(академия) им. М.И.Глинки*

ПРЕЦЕДЕНТНОЕ ИМЯ КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД

Категория «культурный код», широко разработанная в трудах западноевропейских учёных (Р.Барт, Ж.Ж.Наттё, М.Фуко, У.Эко), является основополагающей в российской лингвокультурологии (Ю.М.Лотман, Ю.С.Степанов, В.Н.Топоров, В.Н.Телия) и музыкознании (Н.С.Гуляницкая, А.В.Денисов, И.С.Стогний и др.). В философской антропологии и когнитив-

ной лингвистике культурный код рассматривается как ключ к пониманию и идентификации национального типа культуры, трансформировавшегося из этнической культуры. В семиотическом аспекте национальный культурный код функционирует как знаковая структура, представляющая собой систему духовных и материальных ценностей, моделей, идей, норм поведения, архетипов и уникальных образов, присущих нации и транслируемых из поколения в поколение. Национальный культурный код образует смысловое «ядро» национального менталитета, отражает духовно-нравственные установки определённой нации, отшлифованные веками исторического развития, содержит информацию о национальном типе духовности и совокупность наиболее ценных компонентов социального и культурного наследия народа.

В качестве самоорганизующейся системы, динамической, вербально и невербально выраженной, национальный культурный код становится инструментом интерпретации художественной идеи произведения. Его знаки фигурируют в виде национальных мифологем и архетипов и закрепляются на различных уровнях художественного текста (вербальном, звуковом, образном, сюжетном), определяя национальную специфику художественной картины мира, отражённой композитором.

Одним из способов активации национального культурного кода является прецедентное имя, принадлежащее известной личности, литературному персонажу, герою сказок, вымышленному лицу и используемое как культурный знак или символ определённых качеств, событий, судеб. Прецедентный феномен не только активно участвует в формировании национальной картины мира, он способствует успешному межкультурному общению, межъязыковой коммуникации и укрепляет межнациональный диалог. А. В. Терещенко обращает внимание на то, что «система прецедентных имён – это мощный инструмент передачи «культурной памяти» народа от одного поколения к другому» [5, 82].

Сферой источником прецедентных имён становится мифология, фольклор, религия, литература, искусство, политика. Для азербайджанской культуры прецедентными являются имена Узеира Гаджибейли – основоположника азербайджанской композиторской школы, автора первой мугамной оперы «Лейла и Меджнун» и Абдулы–Муслима Магомет оглы Магомаева (Муслима Магометовича Магомаева–старшего) – деда «Орфея XX века», «бакинского соловья», «золотого голоса эпохи» Муслима Магометовича Магомаева, в честь которого в 1997 году был назван один из астероидов. Муслим Магомаев–младший, впитавший и отразивший душу двух культур, говорил: «Азербайджан считаю своим отцом, а Россию – своей матерью».

В русской культуре национальный характер и менталитет русского народа выражают прецедентные антропонимы: Александр Невский, Иван Сусанин. Одним из наиболее ярких образов российской и мировой истории становится выдающийся исторический и политический деятель Пётр Великий (1672–1725). Его прецедентное имя, отражающее национальный культурный код, высвечивает: русский мир на Западе в течение долгого времени ассоциировался с его личностью и реформами. Четырнадцатый ребёнок в семье Алексея Михайловича Романова и его второй супруги Натальи Кирилловны Нарышкиной; в десять лет был провозглашён царём при регентше Софье Алексеевне, в семнадцать лет начал править самостоятельно. Создав регулярную и боеспособную армию и флот, победил в Северной войне, отвоевав выход России к Балтийскому морю, прорубил «окно в Европу».

Несмотря на историческую презентацию петровского правления в поле российской политологической и философско–культурологической рефлексии в системе аргументаций *pro et contra*, в официальной российской историографии его принято считать «реперной фигурой исторического российского нарратива. Его именем определяется соответствующая историческая эпоха – петровская, и сама история России делится на допетровское и послепетровское время» [2, 352]. В настоящее время и на уровне государственной исторической политики, и в массовом общественном сознании доминирует взгляд на Петра I как выдающегося полководца, дипломата, гениального преобразователя, творца и символа новой России, прирастившего её могущество и сумевшего вывести её в мировые лидеры⁴².

⁴² М. В. Ломоносов в «Слове похвальном Петру Великому» возвещал: «Везде Петра Великого вижу в поте, в пыли, в дыму, в пламени. Он Бог, он Бог твой был, Россия...» [цит. по 1, 49]. А. С. Пушкин в стихотворении «Стансы» в

Фигура первого русского императора ошеломляла умы европейцев и при жизни, и после смерти. После начала Семилетней войны в 1756 году (военного конфликта, в который были вовлечены самые крупные европейские государства: Пруссия, Англия, Франция, Россия) в Европе распространялись антироссийские памфлеты, вдохновлённые прусским королём Фридрихом II Великим. В ответ на них Иван Иванович Шувалов – фаворит дочери Петра I, императрицы Елизаветы Петровны, заказывает французскому писателю, философу и просветителю Франсуа–Мари–Аруэ (Вольтеру) (1694–1778) историю жизни русского царя. И из Петербурга в Париж год за годом отправляются переводы и «экстракты» сотен документов петровского и более позднего времени. В их отборе и переводе на французский язык участвовали учёные Петербургской академии наук: М.В.Ломоносов, И.Тауберт и Г.Ф.Миллер. Несмотря на то, что были противники написания русской истории иностранцем (в частности, канцлер и дипломат А.П.Бестужев–Рюмин), всё же надеялись, что Вольтер создаст подробный исторический труд, направленный на прославление России.

Вольтер использовал лишь малую часть из того, что ему прислали. Он подготовил философскую, живо написанную работу для лёгкого чтения – два небольших тома карманного формата под названием «История Российской империи при Петре Великом», первым редактором которой стал **М.В.Ломоносов** (1711–1765). Несмотря на гнев петербургских коллег, звучавший в переписке с Вольтером: упрёки в «легкомысленности», коверкании названий и имён, первая монография о России времён царствования Петра I была издана в Женеве в 1759–1763 годах, вызвав огромный интерес за границей. В XVIII веке она вышла 42 раза на многих европейских языках: «Это был первый труд о Петре I, написанный иностранцем в благожелательном для России тоне, изящным литературным языком. Книга знакомила западноевропейского читателя с Россией, прославляла Петра и его деяния» [1, 46–47]. Для Вольтера Пётр I стал образцом и идеалом «просвещённого государя», поднявшего международный престиж своей страны на небывалую высоту, выдвинувшего Россию в ряд европейских держав и заставившего их считаться с «северным колоссом».

Кроме «Истории Российской империи при Петре Великом», в 1748 году из-под пера Вольтера вышли «Анекдоты о царе Петре Великом». Согласно умозаключениям французского философа божественный огонь, который нужно было вдохнуть в жизненные силы соотечественников, Пётр I отправился искать в Голландию. В 1697 году русский царь работал простым плотником под именем Пётр Михайлов в деревушке Саардам, поставлявшей корабли почти во все концы Европы. Там он изучал географию, геометрию, астрономию, научился пользоваться топором, компасом, работал над конструированием кораблей, выучил голландский и немецкий языки, держался равного тона в разговоре с людьми разных сословий. Эксцентричный исторический факт, как его называют сейчас «анекдот», оброс легендами и поразил воображение многих представителей литературы и искусства, став сюжетом многочисленных драматических и оперных произведений.

Список музыкальных сочинений, в которых появляется прецедентный феномен – фигура русского царя, весьма значительный. В нём есть и фамилии совсем малоизвестных композиторов, и фамилии великих музыкантов, которые у всех на слуху. Среди них: немцы, французы, итальянцы, австрийцы. Вот некоторые из них:

- опера «Пётр Великий» мэтра французской комической оперы второй половины XVIII века Андре Э. М. Гретри (1790);

- зингшпиль «Царь-плотник, или Достоинство женщины» немецкого композитора **К.А.фон Лихтенштейна** (1814);

- опера «Молодость Петра Великого» австрийского композитора и дирижёра Й. Вайгля (1814);

- опера «Пётр Великий, царь русский, или Ливонский плотник» выдающегося итальянского мастера *bel canto* Г. Доницетти (1819). Написана на сюжет пьесы А. Дювала;

1826 году утверждал: «Самодержавной рукой он смело сеял просвещение, не презирал страны родной, он знал её предназначенье. То академик, то герой, то мореплаватель, то плотник, он всеобъемлющей душой на троне вечный был работник».

– комическая опера «Пётр и Екатерина» французского композитора А.Адана (1829);
— водевиль «Бургомистр Саардама, или Два Петра» французских композиторов: Мельвилля, Ж.Буари и Ж. Мерле;

– комическая опера «Северная звезда» основоположника жанра большой французской оперы Дж. Мейербера (1854). Композитор использовал материал своей более ранней работы «Лагерь в Силезии», сюжет которой был построен на анекдотах из жизни Фридриха Великого;

– на основе французского водевиля «Бургомистр Саардама, или Два Петра» была написана опера **«Царь и плотник, или Два Петра»** немецкого композитора А.Лорцинга (1837).

Сюжетом последней названной оперы становится эксцентричная байка. Пётр I под именем Петра Михайлова, работает в Саардаме плотником. Его соотечественник, мастер Пётр Иванов влюблён в Марию, племянницу саардамского бургомистра. По городу ползут слухи: на судостроительной верфи – сам русский царь. На его розыски устремляются английский и французский послы и бургомистр. Английский посол и бургомистр принимают Петра Иванова за царя. Военный патруль должен арестовать любого иностранца, который не сможет доказать, что он не вербовщик, вывозящий голландских мастеров за границу. Француз и англичанин – вне сомнений. Петра Иванова принимают за настоящего царя. А вот Пётр I оказывается под подозрением. Срочные дела требуют его отъезда на родину. Пётр Михайлов (Пётр I) назначает Петра Иванова главным надсмотрщиком и помогает ему жениться на племяннице саардамского бургомистра.

Историческая и художественная ценность оперы А.Лорцинга несомненна. Одна из немногих исследователей его творчества А.Смулянская пишет: «В зингшпиле «Царь и плотник» комедийный талант композитора смог развернуться во всей полноте» [4, 28]. Комическая сценка репетиции кантаты, посвящённой русскому царю, отражает подобострастие саардамского бургомистра, написавшего текст по такому случаю. Восхищаясь собственным слогом, он просит народ петь текст кантаты со смирением и теплотой. Но народ, в чрезмерном усердии, поёт то слишком громко, то слишком высоко, то слишком низко, иногда между фраз вставляя слова из музыкального упражняния.

Русский характер Петра I раскрывают такие его качества как: патриотизм, простота обращения, связь с народом, острый ум, любознательность, искренность, справедливость, душевность и духовность.

Центральное место в характеристике носителя государственной власти занимает его Ария, написанная в куплетной форме. Идеей православной троицы – базовой основой русского мира и ментальности – верой, надеждой и любовью пронизан поэтичный романс. В первом куплете Пётр I предаётся воспоминаниям о детстве. Во втором – его думы о народе и мечты о величии своей страны. В третьем куплете появляются мысли о Боге, пред которым он предстанет ребёнком. Завершается ария словами сожаления о том, что никто никогда не узнает: каким же он остался в памяти народной.

Несмотря на то, что в музыкальном тематизме русская национальная атрибуция явно не выражена, в словесном тексте (А.Лорцинг является и автором текста либретто) появляются ключевые доминанты аксиологического кода русской культуры, выделенные Н.П.Мониной: соборность (интересы страны и народа превыше личных интересов), космизм (гармоничное сосуществование с миром, природой и Вселенной) и евразийство (соединение европейского и азиатского начала в рамках русского цивилизационного пути) [3, 111].

Автор 20 опер, основоположник немецкой комической оперы оказался в тени своих современников – двух великих немецких композиторов: К.М.Вебера с его «Фрейшюцом» и «Эвриантой», занявшего лидирующее положение в немецком музыкальном театре в 20–е годы XIX века, а затем и Р. Вагнера, в 40–е годы, создавшего оперы: «Летучий голландец», «Лоэнгрин» и «Тангейзер». Актёр, композитор, либреттист, певец, дирижёр, скрипач, виолончелист, всю жизнь работавший в маленьких провинциальных театрах, волею судьбы и после своей смерти оказался на задворках истории.

Таким образом, национальный культурный код, отражающий прецедентное имя первого российского императора, представлен богатым культурным и ассоциативным потенциалом не

только в общероссийском дискурсе, но и в европейском музыкально–театральном сообществе. Петр I как одна из наиболее ярких фигур национальной исторической памяти включён в национальную историческую картину мира и участвует в создании образа нации и народа, в том числе и на современном этапе развития российского общества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Антипин Л. Н., Макаренко В. М. М. В. Ломоносов о роли Петра I в модернизации страны // Экономика и управление в XXI веке: наука и практика. 2017. № 4. с. 42–52.
2. Багдасарян В. Э., Реснянский С. И. Образ Петра I в современном историографическом и общественном дискурсе // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: история России. 2022. Т. 21. № 3. с. 351–362.
3. Моница Н. П. Аксиологический код русской культуры // Общество и цивилизация. 2016. Т. 1. с. 111–114.
4. Смелянская А. Русалки, цари и революционеры Альберта Лорцинга // Старинная музыка. 2006. №№3–4 (33–34). с. 27–30.
5. Терещенко А. В. Прецедентные имена в современном русском и английском языках: статус, семантика, особенности функционирования // Вестник ТГПУ (*TSPU Bulletin*). 2016. 11 (176). с. 76–84.

ПЛОТНИКОВА Ольга

Кандидат искусствоведения, доцент
доцент кафедры «Истории и теории музыки»
Магнитогорская Государственная Консерватория
(академия) им. М.И.Глинки

Резюме

Проблема изучения механизма функционирования национального культурного кода в коммуникативном пространстве художественного текста актуальна в различных областях гуманитарного знания и имеет междисциплинарный характер. В качестве основания смыслопорождающей структуры национального культурного кода рассматривается прецедентный антропоним, сохраняющийся и транслируемый в национальной языковой картине мира. Предметом изучения становится прецедентное имя первого российского императора Петра Великого как прецедентный компонент исторической памяти России, позиционируемый в качестве национального культурного кода в оперном наследии западно-европейских композиторов конца XVIII–XIX веков. Обзор опер, в которых фигурирует Пётр I как персонаж, свидетельствует о животрепещущем интересе европейцев к личности последнего русского царя всея Руси. Трактовка его образа в опере «Царь и плотник, или Два Петра» А. Лорцинга, аккумулируя аксиологический код русской культуры и идеи православной троицы, становится ярким примером тому. Семантико-когнитивное моделирование прецедентного концепта отражает образ великой исторической личности не только в оперных сюжетах, но и в российской (русской) национальной картине мира, становясь инструментом духовной связи поколений.

Ключевые слова: национальный культурный код, прецедентное имя, Пётр I, «Анекдоты о царе Петре Великом» Вольтера, Пётр I – оперный персонаж, «Царь и плотник, или Два Петра» А.Лорцинга.

PLOTNIKOVA Olga

Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of History and Theory of Music
of the Magnitogorsk State Conservatory
(Academy) named after M. I. Glinka

A PRECEDENT NAME AS A NATIONAL CULTURAL CODE

Summary

The problem of studying the mechanism of functioning of the national cultural code in the communicative space of a literary text is relevant in various fields of humanitarian knowledge and has an interdisciplinary character. The precedent anthroponym, preserved and translated in the national linguistic picture of the world, is considered as the basis of the semantic structure of the national cultural code. The subject of the study is the precedent name of the first Russian emperor Peter the Great as a precedent

component of the historical memory of Russia, positioned as a national cultural code in the opera heritage of Western European composers of the late XVIII–XIX centuries. A review of the operas featuring Peter the Great as a character testifies to the burning interest of Europeans in the personality of the last Russian tsar of all Russia. The interpretation of his image in the opera «The Tsar and the Carpenter, or The Two Peters» by A. Lortzing, accumulating the axiological code of Russian culture and the ideas of the Orthodox Trinity, becomes a vivid example of this. Semantic and cognitive modeling of the precedent concept reflects the image of a great historical figure not only in opera plots, but also in the Russian national worldview, becoming an instrument of the spiritual connection of generations.

Key words: national cultural code, precedent name, Peter I, «Anecdotes about Tsar Peter the Great» by Voltaire, Peter I – opera character, «The Tsar and the Carpenter, or Two Peters» by A. Lortzing.

RZAYEVA ARZU

**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
"Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq" kafedrasının dosenti**

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN AZƏRBAYCANDA MUSIQİ TƏHSİLİNİN İNKİŞAFINDA ROLU

Azərbaycan professional musiqisinin klassiki, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin musiqi təhsili sisteminin formalaşmasında və inkişafında böyük rolu olmuşdur. Ü.Hacıbəylinin əsas məqsədi, mühüm məramı Azərbaycanda musiqi təhsilini Avropa ənənələrinə uyğunlaşdırmaq və professional tələblərə cavab verən musiqiçi kadrların yetişdirilməsi olmuşdur. Bu məqsədlə, Ü.Hacıbəyli musiqi təhsilinin inkişafına əvəzsiz töhfələr vermişdir. Ümumiyyətlə, Üzeyir bəy musiqi təhsili sisteminin xüsusiyyətlərinə dərinlən bələd idi və özü də vaxtilə bütün bu mərhələləri ardıcıl şəkildə keçərək, professional bəstəkar kimi formalaşmışdır.

Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsili sistemi ilə ilk tanışlığı 1899-1904-cü illərdə Qori Müəllimlər Seminariyasında olarkən başlamışdır. Seminariyada təhsil alan zaman o, violin və baritonda ifa etməyi öyrənmiş, elementar musiqi nəzəriyyəsi ilə məşğul olmuşdu. Eyni zamanda seminariyanın xorunda və orkestrində iştirak etməklə, bütün bu mərhələlərin hansı şəkildə keçirildiyini müşahidə etmişdi. Növbəti illərdə musiqi təhsilini davam etdirmək məqsədilə Ü.Hacıbəyli Moskvaya getmiş və fərdi musiqi kurslarında təhsil almağa başlamışdır. Bu dövrdə qarşılaşdığı müxtəlif çətinliklər, o cümlədən maddi vəziyyəti təhsilinin davam etdirilməsinə imkan vermədiyi üçün o, təhsilini yarımçıq saxlamağa məcbur olmuşdur. Lakin musiqi təhsili almaq arzusu, professional səviyyəyə malik olmaq istəyi Ü.Hacıbəyli yenidən təhsil almağa yönəldir. Buna görə də 1913-cü ildə Ü.Hacıbəyli Peterburq Konservatoriyasına daxil olur. Üzeyir bəy zəruri musiqi bacarıqlarını və bəstəkarlıq vərdislərini tam şəkildə tətbiq etməsi üçün musiqi təhsilinin əsas şərt olduğunu anlayırdı və buna görə musiqi təhsilinin mükəmməl, professional səviyyəyə çatması üçün çalışırdı. Xüsusilə, 1920-ci illərdən başlayaraq, Ü.Hacıbəyli ölkənin musiqi-ictimai həyatında fəal şəkildə iştirak edərək, musiqi təhsilinin əhəmiyyətini anlayır və bu işə böyük diqqət yetirirdi. Məhz Ü.Hacıbəylinin səyi nəticəsində 1920-ci ildə Azərbaycan dilində təhsil alan uşaqlar üçün ilk musiqi məktəbi, bir müddət sonra isə musiqi texnikumu təşkil edilir. 1921-ci ildə yaradılan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası ilk ali musiqi təhsili ocağı olmaqla yanaşı, həm də respublikanın mədəni həyatında bir çox təşəbbüsləri həyata keçirən mərkəz əhəmiyyəti daşıyırdı. Üzeyir bəy konservatoriyada çalışdığı illərdə tələbələrin musiqi təhsili sahəsində bilik və bacarıqlarının formalaşmasına, eyni zamanda tədris prosesi çərçivəsində konsert fəaliyyəti ilə məşğul olmasına xüsusi əhəmiyyət verirdi. Belə ki, Üzeyir bəyin təklifi ilə konservatoriyada ilk çoxsəsli xor təşkil olunmuşdu. Bu xorun fəaliyyəti çox uzun sürməsə də, konservatoriya və musiqi texnikumunda tez-tez Üzeyir bəyin musiqili komediyaları, klassik operalardan ayrı-ayrı səhnələr tamaşaya qoyulurdu. Konservatoriyada müxtəlif ixtisaslar üzrə təhsil alan tələbələr müntəzəm şəkildə respublikanın rayonlarında, müxtəlif müəssisələrdə zəngin konsert repertuarı ilə çıxış edərək, musiqi mühiti və səhnə həyatı ilə daha yaxından tanış olurdular.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında əvvəlcə rektor müavini, bir qədər sonra isə rektor vəzifəsinə təyin olan Ü.Hacıbəyli ömrünün sonuna – 1948-ci ilə qədər bu vəzifədə çalışmışdır. Üzeyir bəy bu təhsil ocağının formalaşmasına xüsusi diqqətlə yanaşırdı. Üzeyir bəyin musiqi təhsili sisteminə

fəaliyyətinin əsas hissəsi Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası ilə bağlı olmuşdur. O, Peterburq konservatoriyasında təhsil aldığı dövrdə musiqi təhsili sisteminin quruluşu ilə yaxından tanış olduğu üçün bütün bunları doğma vətəninə tətbiq etməyə çalışırdı. Konservatoriyaya daxil olmaq üçün qəbul imtahanlarının olması vacib şərt idi. İlk illərdə konservatoriyaya tələbə qəbulu fortepiano, vokal, orkestr, nəzəriyyə-bəstəkarlıq və şərq şöbəsi üzrə aparılırdı. Həmin dövrdə Üzeyir bəyin təşəbbüsü ilə yaradılan şərq şöbəsində milli musiqi alətlərində ifa etmə bacarıqları öyrədilirdi. Üzeyir bəyin xüsusi diqqət mərkəzində olan bu şöbənin təşkili birbaşa onun nəzarəti altında fəaliyyət göstərirdi. Şərq şöbəsində musiqi təhsilinin verilməsi əsasən iki istiqaməti əhatə edirdi. Bunlardan birincisi, ilk dəfə olaraq, not sistemi əsasında təhsilin verilməsi və tələbələrə not yazısını oxumaq bacarıqlarının inkişaf etdirilməsi idi. Digəri isə, milli ifaçılıq sənətinin şifahi ənənə əsasında aparılması idi. Ü.Hacıbəyli tar ifaçılıq sənətini not sistemi üzrə təşkil etməyə üstünlük vermişdir. Bu ənənəvi şifahi ifaçılıq sisteminin konservatoriyada tədrisini Üzeyir bəyin dəvəti ilə burada çalışan görkəmli tarzən Məlik Mənsurov tələbələrə öyrədirdi.

Azərbaycanda milli musiqiçi kadrların hazırlanması məsələsi də ən çox diqqət yetirilən məsələlərdən biri idi. Ü.Hacıbəyli düşünülmüş şəkildə məhz azərbaycanlı tələbələrə hazırlanması məqsədilə Azərbaycan Dövlət Türk Musiqi Məktəbinin yaradılmasına da nail olmuşdu.

Musiqi təhsili sistemində əlamətdar hadisə isə 1926-cı ildə məktəb ilə konservatoriyanın birləşdirilməsi və nəticədə, hər iki müəssisədə musiqi təhsili sisteminin vahid mərkəzdən, planlı şəkildə təşkil olunması oldu. Bu, eyni zamanda tələbə heyətinin də milli kadrlarla zənginləşməsinə yol açdı. Həmin dövrdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında ilk milli məzunların olması xüsusilə əlamətdar hadisə kimi dəyərləndirilə bilər. A.Zeynalli, S.Rüstəmov, F.Səmədova, Ə.Həsənov, X.Ağayeva və digərləri konservatoriyanın ilk buraxılış ixtisaslarını təmsil edirdilər.

Ü.Hacıbəyli direktor müavini vəzifəsində çalışsa da, konservatoriyanın təşkil olunmasında yaxından iştirak edir və demək olar ki, tam formalaşmış bədii rəhbər kimi mühüm vəzifələri yerinə yetirirdi. Onun musiqi təhsili sistemində ən çox diqqət yetirdiyi məsələlərdən biri də konservatoriyada Azərbaycan musiqisini öyrənən kursların yaradılması idi. Bu məqsədlə, 1925-ci ildə Ü.Hacıbəyli tədris prosesinə belə bir kurs daxil edir: “Şərq musiqisini öyrənən sinif”. Ü.Hacıbəylinin elmi-tədqiqatı ərsəyə gətirdikdən sonra bu fənn “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlanmağa başlayır. Musiqi təhsili sisteminin milli əsaslarla zənginləşməsinə çalışan Ü.Hacıbəyli kursun proqramının tərtib olunmasına, keçilən dərslərin keyfiyyətinin təmin edilməsinə xüsusi həssaslıqla yanaşırdı. Burada göstərdiyi fəaliyyət eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin milli musiqinin öyrənilməsi istiqamətində apardığı tədqiqat işinin məzmun baxımından zənginləşməsinə və yeni məlumatlarla dolğunlaşmasına da təsir göstərmişdir. Nəzərə çatdıraraq ki, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev və digər bəstəkarlara “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fənnini Ü.Hacıbəyli tədris etmiş və milli musiqinin xüsusiyyətlərinin mənimsənilməsində öz tövsiyələrini bildirmişdir.

Azərbaycanda musiqi təhsili sisteminin yaradılmasında Ü.Hacıbəylinin diqqət yetirdiyi məsələlərdən biri də xalq musiqisinin toplanması və nota salınması məsələsi idi. Elə bu məqsədlə Ü.Hacıbəyli tələbələrə bu işə cəlb edərək, onlarla Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə ekspedisiyalara, yaradıcı ezamiyyətlərə göndirilirdi. Burada əsas məqsəd musiqi folklorunun zəngin nümunələrinin toplanılması idi. Bütün bunların nəticəsi kimi, 1927-ci ildə M.Maqomayevlə birlikdə müəllifi olduqları “Azərbaycan türk el nəğmələri” kitabı ərsəyə gəlmişdir.

Qərbi Avropa və Şərq musiqi mədəniyyətinin qarşılıqlı şəkildə əlaqələndirilməsi də Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsili sistemində böyük əhəmiyyət verdiyi məsələlərdən idi. 1928-30-cu illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yenidən qurularaq, ali musiqi təhsili müəssisəsi kimi fəaliyyət göstərməyə başlaması Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsili sisteminin təkmilləşdirməsi istiqamətində mühüm əhəmiyyət kəsb etdi. Bu dəyişiklik tədris prosesinin daha da zənginləşməsinə və yeni imkanların yaradılmasına səbəb oldu. Bir müddət sonra isə, 1933-34-cü tədris ili çərçivəsində konservatoriyanın nəzdində “xüsusi istedadlı uşaqlar qrupu”nun yaradılması da vurğulanmalıdır. Sonralar Bülbül adına orta musiqi məktəbi kimi fəaliyyətini davam etdirən bu qrup milli musiqiçi kadrların hazırlanmasında mühüm rol oynamışdır. Hazırda da fəaliyyət göstərən bu məktəb ənənələrə dayaqlanan musiqi təhsili məktəblərindən biri kimi dəyərlidir.

1930-cu illərdə konservatoriyada hazırlıq şöbəsi funksiyası daşıyan fəhlə fakültəsinin də təşkil olunması qeyd olunmalıdır. Ü.Hacıbəyli rektor vəzifəsində işlədiyi dövrdə bu fakültənin tam yaradıcı və musiqi təhsili sisteminin qaydalarına uyğun şəkildə fəaliyyət göstərməsinə böyük diqqət yetirirdi.

Rektor vəzifəsində çalışdığı illərdə Ü.Hacıbəyli konservatoriyada tədris prosesi ilə bədii-musiqili mühitin birləşməsinə üstünlük verirdi və onun apardığı işlər məhz qarşılıqlı əlaqələrə əsaslanırdı. Ardıcıl və məqsədyönlü şəkildə aparılan tədris prosesi musiqi təhsili sisteminin daha da mükəmməlləşməsi üçün imkanlar yaradırdı. Üzeyir bəyin fəaliyyəti sayəsində musiqi təhsili sistemi respublikanın mədəni həyatına uyğun şəkildə inkişaf edirdi. Eyni zamanda o, konservatoriyadakı təhsil sisteminin mükəmməlliyinə nail olmaqla, onun əsas musiqi ocağı kimi tanınmasına da nail olmuşdur.

Azərbaycanda musiqi təhsili sistemində ən ağır dövr – 1941-45-ci illərə təsadüf edir. Ağır müharibə şəraiti, konservatoriyanın binasının hərbi hospitala çevrilməsi, tələbələrin əksər hissəsinin əsgəri borcunu yerinə yetirməyə getməsi musiqi təhsili sistemində bilavasitə öz təsirini göstərmişdir. Ağır müharibə şəraitində Ü.Hacıbəyli konservatoriyanın təhsil prosesini qoruyub saxlamağa cəhd etməklə yanaşı, həm də yaradıcı ruhun nizamlanmasına da çalışırdı. Həmin dövrdə cəbhənin müxtəlif bölgələrinə təşkil olunan müəllim və tələbələrdən ibarət musiqi kollektivləri arxa və ön cəbhədə əzmkarlığın bərqərar olması ilə nəticələnirdi. Təkcə onu demək kifayətdir ki, hərbi hamilik işində fəal iştirak edən müəllim və tələbələr 1500-dən artıq konsert vermişlər.

Bu illərdə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabını tamamlayan Ü.Hacıbəyli milli musiqi ilə bağlı digər kursun da yaradılması təşəbbüsü ilə çıxış edirdi. Konservatoriyada Azərbaycan şöbəsinin açılması Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə baş tutmuşdu və burada əsas məqsəd müxtəlif bölgələrdən musiqi təhsili almaq üçün tələbələrin hazırlıq kurslarına cəlb edilməsi idi. Böyük həvəslə bu işin tamamlanmasına Ü.Hacıbəyliyə son illərdə keçirdiyi ağır xəstəliyi imkan vermir. Buna görə də 1948-ci ildə şöbə bağlanır.

1940-cı illərdə Azərbaycan musiqi təhsilində bəstəkarlıq ixtisasının təkmilləşməsinə böyük diqqət yetirilirdi. Bu məqsədlə, Ü.Hacıbəyli azərbaycanlı tələbələrin Moskvaya göndərilməsinə nail olur və hesab edirdi ki, professional musiqiçilərin yetişdirilməsində bu təkmilləşdirmə mühüm rol oynaya bilərdi. Bu məqsədlə Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə bəstəkarlardan Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, pianoçulardan Nigar Usubova, Asya Zülfüqarova, Fəridə Quliyeva və digər istedadlı tələbələrin Moskva konservatoriyasına təhsil almağa göndərilməsi milli musiqiçi kadrların professionalıq səviyyəsinin yüksəldilməsi məqsədi daşıyırdı.

1944-cü ildə Tbilisi şəhərində keçirilən Zaqafqaziya respublikaları musiqi sənəti ongünlüyündə konservatoriyanın müəllim və tələbə heyətinin fəal iştirak etməsi də Üzeyir bəyin rəhbərliyi ilə musiqi təhsili sisteminin təkmilləşməsinin və musiqiçilərin ifaçılıq bacarıqlarının yüksəlməsinin əsas göstəricisi idi. Bu barədə “Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası”nda belə məlumat verilir: “*Ongünlüyün əsas təşkilatçılarından biri Hacıbəyli idi. 1947-ci ildə ADK kollektivi Nizaminin anadan olmasının 800 illiyi münasibətilə keçirilən tədbirlərdə fəal iştirak etmişdi*” [4, s.34]. Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının respublikanın hüduqlarından kənarda da tanınması, eyni zamanda onun fəaliyyətinin göstəricisi idi. Musiqi təhsili sisteminin inkişafına böyük əhəmiyyət verən Ü.Hacıbəyli konservatoriyanın pedaqoji heyətini də mükəmməl şəkildə təkmilləşdirməyə üstünlük verirdi. Bu məqsədlə Bülbül, Şövkət Məmmədova, Mayor Brenner, Boris Zeydman, Georgi Şaroyev, L.Rudolf kimi tanınmış pedaqoqları bu işə cəlb edirdi.

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan musiqi təhsili sisteminin inkişafı istiqamətində apardığı böyük və məqsədyönlü işlər milli musiqiçilərin yetişdirilməsi istiqamətində mühüm addım oldu. Ü.Hacıbəyli Azərbaycanda professional tələblərə cavab verən musiqi təhsili sistemi yaratmağa nail oldu. Onun bu təşəbbüsü milli musiqi təhsili sisteminin bütün ixtisaslar üzrə formalaşmasına böyük təkan oldu. Onun Azərbaycanda musiqi təhsilini yaratmaq modeli XX əsrin I yarısında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılması, azərbaycanlı tələbələrin Moskva və Peterburq konservatoriyalarında təhsil almağa göndərilməsi, milli musiqinin tədrisi ilə bağlı fənlərin tədris prosesinə tətbiq olunması ilə nəticələndi. Bu baxımdan Avropa ənənələrinə əsaslanan professional musiqi təhsili sisteminin Azərbaycanda tətbiq olunması məhz Üzeyir Hacıbəylinin fəaliyyəti nəticəsində formalaşaraq, inkişaf yoluna qədəm qoymuşdu.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan Bəstəkar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi festivallarından elmi məqalələr / – Bakı: Mütərcim, – 2024. – 176 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.2. –2017. – 584 s.

3. Əliyeva, F. Üzeyir Hacıbəyli – şəxsiyyət və cəmiyyət / – F.Əliyeva. – Bakı: “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, – 2014. – 368 s.
4. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası / – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007, – 264 s.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin musiqi təhsilinin inkişafında rolundan bəhs olunur. Ü.Hacıbəylinin əsasını qoyduğu Azərbaycan musiqi təhsili sisteminin əsas inkişaf istiqamətlərinin müəyyənləşdirilməsi məqalənin aktualıq səviyyəsini müəyyən edir. Məqalənin elmi yeniliyini isə Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsili sahəsində tətbiq etdiyi yeniliklərin və əsas prinsiplərinin müəyyənləşdirilməsi təşkil edir. Məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının təşkil olunmasında fəaliyyəti, tədris sisteminə daxil etdiyi fənlərin əsas xüsusiyyətləri, milli musiqiçi kadrların yetişdirilməsində rolu müəyyən edilir. Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsili sistemində tətbiq etdiyi məsələlərə aydınlıq gətirilməsi isə məqalənin elmi əhəmiyyətini təşkil edir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, pedaqoji fəaliyyət, musiqi təhsili, metodika.

РЗАЕВА Арзу

Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
доцент кафедры «Методика и специальная педагогическая подготовка»

РОЛЬ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме

В представленной статье рассматривается роль основоположника азербайджанской профессиональной музыки Узеира Гаджибейли в развитии музыкального образования. Выявление основных направлений развития азербайджанской системы музыкального образования, основоположником которой является У.Гаджибейли, обуславливает актуальность статьи. Научная новизна статьи заключается в выявлении новшеств и основных принципов, применяемых У.Гаджибейли в области музыкального образования. В статье раскрывается деятельность Узеира Гаджибейли по организации Азербайджанской Государственной Консерватории, основные черты включенных им в образовательную систему предметов, его роль в подготовке национальных музыкальных кадров. Научное значение статьи заключается в разъяснении вопросов, которые применял У.Гаджибейли в системе музыкального образования.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, педагогическая деятельность, музыкальное образование, методика.

RZAYEVA Arzu

Baku Music Academy named Uzeyir Hajibeyli
Associate Professor at the Department of
“Methodology and Special Pedagogical Training”

THE ROLE OF UZEYIR HAJIBEYLI IN THE DEVELOPMENT OF MUSIC EDUCATION IN AZERBAIJAN

Summary

This article examines the role of Uzeyir Hajibeyli, the founder of Azerbaijani professional music, in the development of music education. The relevance of the study lies in identifying the key directions in the development of the Azerbaijani music education system, founded by Hajibeyli. The scientific novelty of the article is in uncovering the innovations and core principles applied by Hajibeyli in the field of music education. The article explores his efforts in establishing the Azerbaijan State Conservatory, the essential features of the subjects he incorporated into the educational system, and his role in training national music professionals. The academic significance of the study lies in clarifying the educational approaches introduced by Hajibeyli within the framework of music education.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, pedagogical activity, music education, methodology

ÜZEYİR BƏY HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA YENİ DRAMATURJİ JANRLAR, MƏZMUN VƏ İFADƏ ÇALARLARI

Dahi Üzeyir Hacıbəyli dünya mədəniyyətinə böyük sənət əsərləri bəxş edən görkəmli Azərbaycan bəstəkarıdır. Böyük iftixarla deyə bilərik ki, onun ölməz əsərləri bu gündə ən qiymətli sənət əsərləridir. O, bir yazıçı kimi öz fəaliyyəti dövründə olduqca fədakar olmaqla yanaşı, dövrünün ictimai-siyasi hadisələrinə qatılır və bu yolda xalqın xeyrinə yollar axtarır onun maariflənməsinə çalışırdı. O, olduqca xalqın hikmət xəzinəsinə bələd olmaqla bərabər xalqın milli ləyaqətini qorumağa çalışırdı.

Musiqi mədəniyyətimizə yeni janrlar və çalarlar bəxş edən Ü.Hacıbəyli qarşılaşdığı bütün çətinliklərə baxmayaraq öz fəaliyyətini daha əzmlə aparmağa çalışırdı. O, nəinki geri çəkilmir xalqın güzəranının yaxşılaşması uğrunda mətbuatda milli ruhda çıxışlar edərək ucaldı öz millətini daha dərinləndirən sevdə. Üzeyir bəy Hacıbəyli xalq yaradıcılığı, xalq musiqisi və xalq hikmətlərindən ilham alan bir yaradıcı kimi, məsəl, zərbi məsəllər, atalar sözlərindən bəhrələnməşdir. Folklor üslubunu dərinləndirən mənimsəmiş, topladığı xalq incilərindən ilham almışdır.

Keçən əsrin əvvəllərində xalqımızın savadlı jurnalistə, yazıçıya, professional musiqi nümayəndəsinə böyük ehtiyacı var idi. Həmin dövr dahi bəstəkar jurnalistə, dramaturqa və ictimai xadimə xalqın qabaqcıl fikirləri ziyalıları böyük ehtiramla yanaşırdı. Həmin dövr böyük bəstəkar müxtəlif janrlı əsərləri ilə mədəniyyət və ədəbiyyat, aləmində yeni imzalar artır və xalqın gələcəyi uğrunda yorulmadan çalışan gənc jurnalist, yazıçı və bəstəkar kimi tanınır.

Uşaq illərini Şuşada keçirən Üzeyir Hacıbəyli xalqın söz xəzinəsinə və musiqisinə dərin maraqla yanaşır və ustad sənətkarların ifalarını sanki öz yaddaşına yazırdı. Sözsüz ki, onun dahi bir bəstəkar kimi yetişməsində Şuşanın mədəni mühiti başlıca rol oynamışdır. Onun özünə qarşı tələbkarlıq hələ onda gənclik illərindən diqqət çəkirdi. Hər an belə yeni-yeni məlumatlar axtarışında olan dahi bəstəkar nəinki boş yerinə əmək sərf etmir hətta günü-gündən yaradıcılıq fəaliyyətini artırır.

Ü.Hacıbəyli İlk təhsilini Şuşada rus-tatar məktəbində başa vurduqdan sonra Qori müəllimlər seminariyasında təhsilini davam etdirməyə başlayır. Seminariyada təhsil aldığı müddətdə oranın yeni mühiti və digər xalqların qabaqcıl fikirləri gəncləri ilə tanışlığı onun düşüncələrini daha da aktivləşdirir. Belə bir vaxtda dahi bəstəkarı öz xalqın gələcəyini düşünür və ilk növbədə o xalqın cəhalətdən ayrılması yolunu maariflənməkdə tapırdı. Bu haqda dahi Ü.Hacıbəyli seminariya illərində yazdığı yazılarında da qeyd edirdi. O, xalqın doğma ana dilində təhsilini düşünür və gələcəkdə ana dilində kitablar yazmağı fikirləşirdi. Seminariyada təhsil aldığı müddətdə bir neçə alətdə çalmağı öyrənməklə yanaşı, musiqi nəzəriyyəsi fənləri ilə də məşğul olur [3.s.7].

Qori seminariyasını bitirib Şuşanın yaxınlığında Cəbrayılın Hadrud kənd məktəbində bir müddət müəllimlik edən Üzeyir Hacıbəyli, eyni zamanda "Kaspi" qəzetinə "U" imzası ilə məqalələr çap etdirirdi.

O,1905-ci ildə Hadrudan Bakıya qayıdır və "Həyat" qəzetində məqalələr dərc etdirir. Bu dövrdə bakıda cərəyan edən ictimai-siyasi hadisələrə qatılır gənc Üzeyir. Çox keçmir ki, Bakıdakı ictimai həyatın axınına düşür və onda yeni ideyalar yaranır [6, s.10-12].

Böyük bəstəkar kiçik yaşlarından Azərbaycan nağıllarından, lətifələrindən, bayatı və mahnılardan, atalar sözləri və məsələlərdən bəhrələnməşdir. Balaca ikən Üzeyir Şuşanın Bəyliq eşiyindən, Qapandibi qələbəliyində, Bazar başından Meydanadək sıra ilə düzülən baqqal,əllaq, sərraf, papaqsı, çək-məçi, dərzi dükanlarının qarşısında toplaşan el müdriklərinin söylədiklərini eşitmiş və balaca da olsa bu müdrik kəlamları onu düşündürmüş və yaddaşına həkk olmuşdur.

Artıq XX əsrin əvvəllərində Bakıda yeni bir dövr başlanır, gənc Üzeyir bu yeni dövrün ən aktiv nümayəndəsi kimi mübarizəyə qoşulur. Belə bir təlatümlü dövrdə onun yaradıcılıq hünərinin başqa bir sahəsini göstərən bədii publisistikası öz siyasi kəsəri, satirik təsvir üsulları, öz məzəli dili, xalq yumoru ünsürləri ilə oxucunu heyran qoyurdu.

Həddindən dahi bəstəkarın son dərəcə özünə qarşı tələbkarlığı, hər vaxt yeni-yeni məlumatlar əldə etmək istəyi onda narahatlıqlar yaradırdı. O, bəzən çox nümayişkənə çıxışlar edirdi. Onun bir mini-

atürünü nəzərdən keçirərkən bu yazıda onun bədii təfəkkürü, dünyagörüşü haqqında kifayət qədər məlumat vardır. Onu yaxından tanıyanlar onun son dərəcə hazırcavablığına və xoş söhbətinin təsirinə heyran olurdular. Hələ tələbəlik illərində dostu Terequlovun dəlcləliyinə şəir qoşmuş və ömrünün sonuna kimi bəmərə söhbət, hazırcavablıq Ü.Hacıbəyli xarakterinə xas bir xüsusiyyət kimi davam etmişdir.

Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının ən mühüm xüsusiyyətləri gülüşlə bağlı olduğu kimi böyük bəstəkarın musiqili komediyalarının, felyeton, satirik hekayə və miniatürələrinin də mayası şən gülüşlə yığılmışdır. O, böyük gülüş ustası idi. Bu gülüşləri həyatda müşayət edir sonra özünün yazı üslubuna xas bir şəkildə xalqa elə təqdim edirdi.

Ü.Hacıbəyli XX əsrin birinci yarısında müxtəlif janrlarda yazdığı əsərləri ilə yeni məzmun və ideyalar, bədiiilik çalarları gətirdi. Molla Nəsrəddin kimi müxtəlif həyat səhnələrinə fəal məzmunlardan və ideyalardan qiymət verirdi.

O, açıq məktunlarının birində yazırdı “Bir qədər keçdi, irtica qüvvələr hər tərəfə pərdə çəkdi, ölkədə dözülməz şərait yarandı, mətbuat azadlığı yoxa çıxarıldı zülmə edən aciz müəllimlərin üstünə 100 atlı kazak çağırıldı ki, müəllimlər inqilabi ruhda mahnılar oxuyurlar. O, Molla Nəsrəddinə nəzər saldı və Mirzə Cəlilə baxdı, M.Ə.Sabirin yazılarına, ideyalarına baxanda gördü ki, onun bu nümayişkarə çıxışı sözünü ürəyində qoya bilər. Vəziyyəti belə görən Ü. Hacıbəyli necə deyərlər çomağın o başını çevirdi və bundan sonra o mətləb anladan-anlada, eyham və kinayələrlə, məsxərəyə qoyub gülməyə başladı. Ü.Hacıbəyli şit gülüşü sevmirdi. Onun gülüşü mənalı, rəğbətli, yumorlu gülüş idi. O, ürəkdən, ucadan güldürdü və həyatın eybəcərliklərindən qəzəblə yazırdı. Operettalarında olduğu kimi xalq kütlələrinin danışq dili Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının başlıca qida mənbəyi, əsas üslub xətti olmuşdur [4, s.14].

Üzeyir Hacıbəyli ilk dəfə olaraq Azərbaycanda professional musiqinin əsasını qoymuş və bu sahədə köklü dönüş yaratmışdır.

Hələ XIX əsrin əvvəllərində şifahi xalq musiqi sənəti şəklində mövcud olan Azərbaycan Xalq musiqi xəzinəsindən yüksək bacarıqla yararlanaraq dünya mədəniyyəti içərisində şöhrət tapan əsərlər yaratdı. O, uzun müddətli axtarışları sayəsində Şərq və Qərb musiqi sistemini müəyyənləşdirdi.

Dahi Ü.Hacıbəyli uşaqlıq illərində Qarabağda eşitdiyi-gördüyü xatirələri öz operalarında əks etdirərək əsərlərinin motivini də xalq hikmətləri və xalq yaradıcılığından bəhrələnərək yaradırdı

Musiqi tədqiqatçısı Firidun Şuşinski Azərbaycanın istedadlı müğənnisi Məcid Behbudovun yaradıcılığı haqqında açıqlama verərək qeyd edir ki, Məcid Behbudəli oğlu Behbudov Şuşa şəhərində anadan olmasına baxmayaraq bir müddət Qarabağın Boyat kəndində yaşamış və atasının vəfatından sonra Şuşa şəhərinə qayıdaraq, burada varlı bir tacirin yanında arşın malı satmağa başlamışdır.

Gənc Məcid varlı ailələrin malikanəsinə mal satmağa gedərkən xalq musiqisi nümunələri üstə oxuyar və xoş səsi ilə müştərilərin diqqətini cəlb edərdi. Belə bir vaxtda maraqlı bir hadisə baş verir. Məcid arşın malı satarkən, varlı ailələrin gözəl qızlardan birini görüb sevmiş və həmin qız da onunla qoşulub qaçmışdır. Bu hadisə həmin dövrdə nəinki Şuşaya bütün Qarabağa yayılmışdır.

Operettda haqqında görkəmli sənət incimiz Rəşid Behbudovun qızı Rəşidə xanım o vaxtkı hadisələr haqqında eşitdiklərini belə xatırlayırdı: Həqiqətən də “babam Məcid-bəy Behbudalı qeyri-adi səmə malik, gözəl xalq mahnıların ifaçısı olmuşdur. O, artıq 30 yaşında peşəkar bir müğənni kimi tanınmışdır. Öz atasına kömək edərək boxçasına ipək yığıb, Şuşanın küçələrini gəzir mal satarkən baş verən hadisə və onun səciyyəvi boxçalı obrazı Üzeyir Hacıbəylinin yaddaşına elə həkk olunur ki, dahi bəstəkar onu öz operettasının süjetində istifadə edir.

Şuşanın o dövrki həyatından doğan belə hadisəni Ü.Hacıbəyli yaddaşına elə həkk edilir ki, bu da onun sonralar yaradıcılığına aid olan şah əsərinin sırasına çevrilmişdir [5.s.217].

Görkəmli bəstəkar xalq musiqisi haqqında fikirlərində gənc bəstəkarlara da xalq musiqisindən bəhrələnərək əsərlər yazmağı tövsiyə edərək bildirirdi: “Bəstəkar xalqın öz doğma ana dili ilə danışmalıdır. Bunun üçün gənc bəstəkarlarımız xalq musiqi dilinin bütün qanunlarını düzgün mənimsəməli və aydın bir dildə danışmalıdır. Xalq öz arzularını, düşüncələrini doğma folkloru əsasında arzulayır. Buna görə də xalq musiqi dilinin bütün qanunlarını öyrənməli sadə bir dillə yazmağa çalışmalıdırlar. Bəstəkarın bu fikirləri 1940-cı ildə ömrünün kamillik çağı yazmış olduğu məqaləsində öz əksini tapmışdır. Dahi bəstəkarın bu operettanın yazılmasından bir əsrdən çox vaxt keçmişdir və musiqili komediyada işlənən hər bir kəlməsi artıq xalqımızın dilində zərbi məsələ kimi işlənəlməkdədir. Bir sözlə Üzeyir gülüşü, hazırcavablığı xalqımıza gülüş çələngi bəxş etmişdir.

Əsərin musiqi dili isə xalqın qəlbinə hoparaq sadə insanlardan musiqiçilərə kimi çox asan dillə başa düşülür və zövqlərini oxşamışdır. Bu əsər Ü. Hacıbəyli yaradıcılığının şah əsərlərindən biridir. Əsərdə bəstəkar xalq musiqisinə əsaslanaraq musiqi dilinin formalaşması və inkişafı baxımından əsas addımdır.

“Arşın mal alan” musiqili komediyasını Ü. Hacıbəyli 1913-cü ildə Sank-Peterburqda konservatoriyada oxuyarkən yazmışdır. Dahi bəstəkar operettanın süjetini Qarabağda Şuşa şəhərinin həyatından götürmüş və qələmə alıb səhnələşdirmişdir.

Operettanın ik premyerası 1914-cü il oktyabr ayının 25-də Bakıda H.Z.Tağıyevin teatrında olmuşdur.

“Arşın mal alan” operettası populyarlığına və şöhrətinə görə heç bir musiqi əsəri ilə müqayisə etmək olmaz. Operetta indiyə kimi 75-dən çox dilə, tərcümə olunmuş və 76-ölkənin 187 teatrında tamaşaya qoyulmuşdur.

Operettanın səhnə həyatından 100 ildən artıq bir vaxt keçsə də ona tamaşaçı rəğbəti daha da artır. Bunun əsas səbəbi süjetin xalq həyatından alınmış epizodlara söykənməsidir. Operetta ekranlaşdırıldıqdan sonra daha da məşhurlaşmış dünya kino teatrlarında tamaşaçıların ən sevimli filmlərindən birinə çevrilmişdir.

Komediya Nyu-York, Paris, London, Sofiya, Berlin, İstanbul, Tehran, Qahirə, Varşava və Pekin kimi şəhərlərin teatrlarında nümayiş etdirilir. Operetta ABŞ-nin 13 ştatında, Gürcüstanın 16, Bolqarıstanın 17, Polşanın 17 (1500 dəfə), Rusiyanın 28, Çinin 8 şəhərində oynanılır.

1972-ci ildə “Melodiya” firması komediyanın rus, türk və fars dillərində qrammofon yazısını edir [2.s.12].

Teatrşünas Azər Sarabski tərəfindən aşkar edilən materiallardan aydın olur ki, hələ Ü.Hacıbəyli operettanı 1913-cü ilin sentyabr ayında bitirmişdir. ehtimal etməyə imkan verir. Operetta ayrıca olaraq Üzeyir gülüşü xalq tərəfindən son dərəcə sevilərək tamaşa edilir. Bu əsər görkəmli rus bəstəkarı Aleksandr Qlazunov tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. A.Qlazunov əsəri çox bəyənmiş və onu bütün Rusiyada ilk operetta adlandırmışdır. “Arşın mal alan”a verilən bu cür yüksək qiymətdən sonra Üzeyir bəy əsərin partiturasını və librettosunu Bakıya, dostlarına göndərir.

Operetta Bakıya göndərməzdən əvvəl böyük uğur qazanır. Çox qısa zamanda bir sıra Qafqaz dillərinə, həmçinin gürcü, kürd, ləzgi, rus və sair dillərə tərcümə edilir. Bakı premyerasından sonra musiqili komediya bütün Qafqazda və Orta Asiyada nümayiş etdirilməyə başlayır. İlk dəfə rus dilinə komediya Üzeyir Hacıbəylinin kiçik qardaşı Ceyhun və Fətəli Axundov tərəfindən (Mirzə Fətəli Axundovun qohumu) tərcümə edilir.

1919-cu ildə operettanın Türkiyədə, İstanbulda qastrol o qədər uğurlu keçir ki, azərbaycanlı artistlər bir neçə ay Türkiyədə əsəri oynamaq məcburiyyətində olurlar.

2012–2013-cü illərdə YUNESKO təşkilatının əsasının qoyulması ilə bağlı tədbirlər siyahısına, həmçinin “Arşın mal alan” komediyasının 100-illiyinin keçirilməsi də daxil edilmişdi.

UNESKO-nun baş qərargahındakı Türksoy, həmçinin Azərbaycanın, Qazaxstanın UNESKO-nun daim nümayəndələrinin təşkilatçılığı ilə Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettasının 100 illik yubleyinə həsr olunmuş bayram tədbirləri keçirilmişdir.

2013-cü ildə Azərbaycanda operettanın yubleyinə həsr olunmuş sərgi keçirilir və burada 200-dən çox eksponat nümayiş etdirilir

Azərbaycan xalqının maariflənməsi sahəsində dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli çoxşaxəli yaradıcılığı ilə həm professional musiqi tariximizin təməlini qoymaqla bərabər, dövrü mətbuatda saysız-hesabsız əsərləri yer almışdır. Onun həm bir bəstəkar kimi, həm də yazıçı, jurnalist kimi, felyetonları, satirik miniatürləri də məzmun və ideya, ifadə tərzinə görə fərqlənirdi. Xalqın maarifləndirilməsi yolunda xalq hikmətləri ilə zəngin saysız-hesabsız motivləri ilə söz xəzinəsinə yeni çalarlar gətirmişdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Hüseynov A. “Arşınmal alan bu gün də qəlbləri fəth edir” Bakı: Azərbaycan qəzeti. 2011.1 may s.7
2. Həsənova C. “Ü.Hacıbəyovun “Arşın mal alan” musiqili komediyasında milli ladların təzahür formalarına dair”. Bakı: Musiqi Dünyası jurnalı.2006, №3/4 s.12.
3. Məmmədli Q. “Üzeyir Hacıbəyov 1895-1948 və yaradıcılıq salnaməsi”. Bakı: Yazıçı, 1984 s.7
4. Aslanov M. “Ü.Hacıbəyli, Ordan-burdan” Bakı: yazıçı, 1981,s.14
5. Şuşinski F. “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” Bakı: Yazıçı, 1985, s. 217.
6. Hacıbəyli Ü. “Seçilmiş əsərləri iki cildə I cildə”.Bakı: Şərq-qərb. 2005,s.10-12

Xülasə

Üzeyir bəy Hacıbəylinin yaradıcılıq yolunun son dərəcə zənginliyi qədim mədəniyyət və incəsənət beşiyi olan Şuşa mühitindəki aldığı təhsilin nəticəsi idi.

O, dərc etdirdiyi məqalə, satirik miniatürlərində, felyetonlarında xalq hikmətlərinə söykənmiş və bu səbəbdən də xalqı onu asan başa düşürdü.

Üzeyir gülüşü, onun nümayişkanə çıxışı və başqalarından fərqli bir jurnalist bacarığı dərc etdirdiyi məqalələrində yeni fikirlər haqqında məlumat verir.

Məqalədə dahi Ü.Hacıbəylinin hələ gənc ikən təhsil aldığı Qori müəllimlər seminariyasında qazandığı müvəffəqiyyət Üzeyiri razı salmırdı. O, hər gün xalqının maariflənməsi və cəhalətdən ayrılması yollarını axtarırdı. Belə məqsədlə axtarışda olan Üzeyir daha ciddi, daha məhsuldar işləyirdi. O, xalqını hər zaman ehtiyacdən yüngülləşdirmək üçün yeni yollar axtarışında idi.

Üzeyir bəy son kursunda ikən imtahan üçün "Mən gələcəkdə nə iş görəcəyəm" mövzusunda yazdığı inşada, "mən məktəblərimiz üçün ana dilində tədris olunmaqdan ötrü dərs kitabları tərtib edəcəyəm" yazmışdı. Əsil vətəndaş üçün xalqına – millətinə bundan böyük diqqət ola bilməzdi.

Gənc Üzeyirin hələ 1913-cü ildə tələbəyəm yazdığı "Arşın mal alan" musiqili komediyası onun şah əsərləri sırasında yer alır.

Müəllif operettada səslənən gülüş səhnələrini, zərbi məsələləri Üzeyir bəyin xalqına ərnağan etdiyi gülüş çəlgisi kimi qiymətləndirir. Üzeyir bəy operettanın süjetini Şuşa şəhərinin həyatından götürmüşdür.

"Arşın mal alan" komediyasının 100-illiyində- 2013-cü ildə operetta ilə bağlı olaraq, 200-dən çox eksponat nümayiş etdirilirdi.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, yeni dramaturji janrlar; operettalarda dramaturji üslub, tamaşa, xalqın maariflənməsi, Şuşa mədəniyyət ocağı, jurnalist.

RZAYEVA Benovsha

Nakhchivan State University

Faculty of Arts, PhD in Art Studies, Associate Professor

NEW DRAMATURGICAL GENRES, CONTENT, AND EXPRESSIVE NUANCES IN UZEYIR BEY HAJIBEYLI'S WORKS

Summary

The immense richness of Uzeyir Bey Hajibeyli's creative path was the result of the education he received in the cultural and artistic cradle of Shusha. In his published articles, satirical miniatures, and feuilletons, he relied on folk wisdom, making his works easily understandable to the public. Uzeyir's humor, his expressive style, and his distinctive journalistic skills introduced new ideas in his articles.

This article discusses how the great Uzeyir Hajibeyli was not fully satisfied with his achievements during his studies at the Gori Teachers' Seminary. He constantly sought ways to enlighten his people and free them from ignorance. With this purpose in mind, Uzeyir worked more seriously and productively, always searching for new methods to alleviate his people's struggles.

During his final year at the seminary, he wrote an essay titled *"What Will I Do in the Future?"* for his exam, where he stated: *"I will prepare textbooks in the mother tongue for our schools."* There could be no greater dedication to one's people and nation than this.

One of his masterpieces, the musical comedy *"Arshin Mal Alan"*, was written in 1913 when he was still a student. The author evaluates the humorous scenes and witty proverbs in the operetta as a "garland of laughter" gifted to his people. Uzeyir Bey based the plot of the operetta on the daily life of Shusha.

On the 100th anniversary of *"Arshin Mal Alan"* in 2013, over 200 exhibits related to the operetta were displayed.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, new dramaturgical genres, dramaturgical style in operettas, theater, public enlightenment, Shusha cultural center, journalism.

РЗАЕВА Бановша

Нахичеванский Государственный Университет

Факультет Искусства

доктор философии по искусствоведению, доцент

НОВЫЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ, СОДЕРЖАНИЕ И ОТТЕНКИ ВЫРАЖЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ УЗЕЙР БЕКА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

Исключительное богатство творческого пути Узейр бека Гаджибейли является результатом его образования в среде города Шуша, которая славится как колыбель древней культуры и искусства.

Статьи, миниатюры, фельетоны, которые были опубликованы им опирались на народную мудрость, и по этой же причине свой народ легко понимал его.

Юмор Узеира, его демонстративное выступление и журналистская способность, которые отличаются от других, дают представление о новых идеях в опубликованных им статьях.

В статье также отмечается, что гениальный Узеир Гаджибейли не был удовлетворен успехами, которые он достиг в Горийской учительской семинарии, где учился еще в юности. Он, каждый день искал способы просвещения и избавления своего народа от невежества. Узеир, который преследовал эту цель, работал более серьезно и продуктивно. Он всегда был в поисках путей избавления своего народа от нужды.

В сочинении на тему «Чем я буду заниматься в будущем?», которое он написал на последнем курсе, им было написано: «Я составлю учебники на родном языке для преподавания в наших школах». Для истинного гражданина не могло быть большего внимания к своему народу – нации.

Музыкальная комедия «Аршин мал алан», которая была написана еще в 1913 году – в студенческие годы молодым Узеиром, вошла в число его шедевров. Юмористические сцены, поговорки, которые были исполнены в оперетте, оцениваются как букет юмора, подаренный Узеиром своему народу. Сюжет оперетты был взят Узеиром из жизни города Шуша.

К 100-летию юбилею комедии «Аршин мал алан» – в 2013 году было представлено более 200 экспонатов, связанных с опереттой.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, новые драматургические жанры, драматургический стиль в опереттах, представление, просвещение народа, культурный центр Шуша, журналист.

RZAYEVA MEHPARƏ

**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi,
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent**

ÜZEYİR HACIBƏYLİYƏ İTHAF – OBRAZIN ŞƏRHİ

““Bəşəriyyət tarixində elə sənətkarlar və şəxsiyyətlər var ki,... onlar özləri üçün anadan olmayıblar, bəlkə bütün xalqa və hətta ümum insaniyyətə xeyir gətirmək və tərəqqisinə səbəb olmaq üçün yaranıblar. Bu cürə adamlar nəinki sağlığında, ... öləndən sonra da camaata mənfəət veriblər” – Üzeyir Hacıbəyli.

Azərbaycanın dahi bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin dediyi bu sözləri ilk növbədə bəstəkarın özünə aid etmək olar...” [2,s.4].

Mütəfəkkir alim Üzeyir şəxsiyyəti haqqında bəlli həqiqətlər ayrı-ayrı elm və mədəniyyət xadimlərinin, yazıçıların, şairlərin, bəstəkar və rəssamların, heykəltəraş və incəsənət ustalarının əsərlərində qorunub saxlanılır. İncəsənətin müxtəlif sahələrində Üzeyir bəyin “portret” obrazı canlandırılmışdır. “Portret rəssamlıq incəsənətinin janrı olsa da, ədəbiyyatda və musiqi incəsənətində də özünəməxsus ifadə vasitələri ilə zəngin bədii portretlər qalereyası yaradılmışdır. “rəngkarlıq portret”, ədəbiyyatşünashlıq ədəbi portret”, “musiqişünashlıq musiqi portreti” anlayışlarını tətbiq edir. Musiqişünashlıq musiqi portretinə metafora kimi deyil, anlayış, hətta janr kimi yanaşır.” [1,s.3]. Bəstəkarlarımızın əsərlərində əbədiləşmiş, bədii sənət dünyasında əbədilik qazanmış, Ü.Hacıbəyli obrazı vətəni və xalqı, böyük əməlləri və nailiyyətləri, xalqının ona sevgisi ilə canlandırılmışdır. Üzeyir dühası, musiqisi nəinki bəstəkar əsərlərində eləcə də poeziyada: Səməd Vurğun “Böyük bəstəkar”, “Eşq olsun sənətkara”, Süleyman Rüstəm “Alqış, yenə alqış”, Rəsul Rza “Nəğmələr doğulanda”, Bəxtiyar Vahabzadə “Əşyalar danışır”, Məmməd Rəhim “Sənətkar ölməz”, Əliəğa Kürçaylı “Mənim musiqim”, Qabil “Royal”, Fikrət Qoca “Səkkiz əsr sonra”, Ramazan Xəlilov “Ulu ad “ və bu kimi onlarla əsərlərdə görkəmli sənətkarın iç dünyası, qələmə aldığı, yaratdığı obraz-ideyalar şəriyyat dili ilə vəsf edilmişdir:

Qartal kimi qanadlanıb fəzaları aşarsan.

Bir ülvyyət aləminin qucağında yaşarsan.

O aləmin zinətidir ayın, günün camalı,

Rübabında qanad açır insanlığın kamalı.

Zaman görmüş, dünya görmüş müqəddəs bir

Vətənin Övladısan!.. Şərəfindir, şöhrətidir bu sənin.

*Hər dil açıb danışdıqca yaratdığın nəğmələr.
 Günəş kimi bayraq çəkib xəyalıma min səhər...
 Min səhər ki, onun hüsnü şeir qədər gözəldir.
 Yaratdığın o günəşlər, o çəmənlər gözəldir
 Gözəlliğin heykəlidir sənətində canlanan.
 Vətən mülkü alqış deyir bu sənətə hər zaman!
 Dil açdıqca rübabının o mə'nalı telləri.
 Ürəyində min ney tutub Azərbaycan elləri...
 Nəğmələr gəzir çəmənləri gözəllərin dilində,
 Sevdasına qanad verir bülbülün də, gülün də...
 Nə zaman ki, ümman olub dalğalanır ürəyin,
 Mən duyuram mənasını min müqəddəs diləyin,
 Sən ki, həyat aşığısan... qoy bu eşqin var olsun...
 Nəsillərdən-nəsillərə adın yadigar olsun!
 Qartal kimi qanadlarub fəzaları aşarsan,
 Bir ülvyyətlə aləminin qucağında yaşarsan,
 O aləmin zinətidir ayın, günün camalı,
 Rübabında qanad açır insanlığın kamalı.*

Səməd Vurğun.

Üzeyir bəyin yaradıcılığı, Azərbaycan mədəniyyətinə bəxş etdiyi töhfələrin miqyası və təsirinin gücü rəssamlıqdan da yan keçməmişdir. Neçə-neçə məşhur Azərbaycan rəssamı unudulmaz şəxsiyyətin şəxsi və yaradıcı dünyasını rəsm əsərlərində rənglərin sehri ilə təcəssüm etdirmişlər. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin ev-muzeyi sanki rəsm qalereyasıdır. Muzeydə Azərbaycanın görkəmli rəssamlarının Üzeyir Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığına, daxili obrazının açılmasına həsr etdikləri rəngkarlıq nümunələrinə rast gəlmək mümkündür.



"Ü.Hacıbəyov tələbələri ilə". Rəssamın fragmenti. Rəssam - V.Səmədova. Hacıbəyovun ev-muzeyi

"У.Гаджибеков и его ученики". Фрагмент картины. Художник - В.Самедова. Дом-музей У.Гаджибекова

"U.Hajibeyov and his pupils". Fragment of the picture. Painter - V.Samedova. The Hajibeyov Museum-house

Musiqi rəssamların gözü ilə dedikdə bu tablolar düşüncəmizdə canlanır: O.Şıxaliyev "Portret", M.Abdullayev "Şirin bəyin xanım", "Ü.Hacıbəyli və S.Vurğun", "Xeyir dua Xurşud Banu Nətəvan və Ü.Hacıbəylinin atası", Ə.Əliyev "H.Cavid və Ü.Hacıbəyli", "Fransız generalı Şarl de Qoll və Ü.Hacıbəyli Bakıda "Koroğlu" operasında", "M.Rəsulzadə və Ü.Hacıbəyli", "Rostropoviç ailəsi Hacıbəyovun qonağıdır", V.Səmədova "Ü.Hacıbəyli tələbələri ilə" və onlarla başqa əsərlər.



M.Abdullayev "Xeyir dua Xurşud Banu Natəvan və Ü.Hacıbəylinin atası"



Ə.Əliyev "Rostropoviç ailəsi Hacıbəyovun qonağıdır"

Bütün bu qeyd olunan sənət nümunələri istər şəriyyat, istərsə də rəsm əsərləri onu sübut edir ki, Üzeyir bəyin irsi nəinki onun əsərlərində, tələbələrində və xələflərində, eyni zamanda bədii obraz və rənglərlə xalqın şüurunda yaşayır.

Bəstəkarlar nəslinin bir çox nümayəndələri yaradıcılıqlarında dahi şəxsiyyətə hörmət və ehtiramlarını bildirmək üçün ona həsr etdikləri əsərlərində bütün sevgilərini musiqi dili ilə səsləndirə bildimislər: Fikrət Əmirov "Elegiya", Süleyman Ələsgərov "Düşüncə" pyesi, "Eşq olsun sənətkara" balada, C.Quliyev "Dastan" simfoniyası, Musa Mirzəyev "Böyük ustada ithaf" poeması, Rauf Hacıyev "Kamera orkestri üçün Poema", Əsrəf Abbasov "Poema", Vasif Allahverdiyev "Muğamsayağı", Ərtoğrul Cavid – Üzeyir bəyə ithaf olunmuş 9 variasiya, Rüfət Ramazanov "Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf" simli orkestr üçün əsəri, Bəxtiyar Kərimov "Şərqi əks-sədasi", Qalib Məmmədov "Üzeyir dastanı", Məmməd Quliyev "Üç portret" vokal silsiləsi və s.

Məqalədə bir sıra bəstəkarlarımızın Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf olunmuş əsərlərində obraz-ideya şərhinin təhlilinə keçməzdən əvvəl maraqlı məlumatlara diqqət yetirmək istərdim:

"2021-ci ildə Şanlı qələbəmizə və Ü.Hacıbəyli irsinə həsr olunmuş "Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf" adlı müsabiqə keçirilmişdir. Dahi bəstəkarın irsinin geniş təbliğ olunması məqsədilə keçirilən müsabiqəyə 26 ölkədən 50 bəstəkar qatılmışdır.

Yanvar ayında elan olunan müsabiqə Nyu-Yorkda fəaliyyət göstərən Milli Musiqi və Qlobal Mədəniyyət Cəmiyyətinin təşkilatçılığı, Amerika-Azərbaycan Musiqi Fondunun iştirakı, Mədəniyyət Nazirliyi, Diasporla İş üzrə Dövlət Komitəsi və Azərbaycanın ABŞ-dakı Səfirliyinin dəstəyi ilə reallaşmış və 23 sentyabrda isə Beynəlxalq Muğam Mərkəzində “Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf” beynəlxalq bəstəkarlıq müsabiqəsi qaliblərinin təltif olunması mərasimi və yekun konserti keçirilmişdir.

Gecədə Prezident Administrasiyası Humanitar siyasət, diaspor, multikulturalizm və dini məsələlər şöbəsinin müdiri Fərəh Əliyeva, mədəniyyət naziri Anar Kərimov, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti Firəngiz Əlizadə, xarici qonaqlar, mədəniyyət və incəsənət xadimləri iştirak etmişdir. Müsabiqədə I yeri Kolumbiya bəstəkarı Marius Diaz, II yeri azərbaycanlı bəstəkar Türkan Qasımzadə, III yeri Böyük Britaniya bəstəkarı Matyu Parritt qazanmışdır.

Üzeyir Hacıbəyli adına xüsusi diplomlara avstriyalı bəstəkar Ariya İsmaili, türkiyəli Orkun Tekelioğlu, kanadalı Parisa Sabet, ölkəmizdən Tahir İbişov, qazaxıstanlı Galymzhan Sekeyev və İsraildən Bracha Bdil layiq görülmüşlər. “Ən gənc bəstəkar” mükafatı isə ölkəmizdən Zərrin Şükürə verilmişdi” [7].

Maraqlı cəhət budurki, müsabiqədə iştirak edən bəstəkarlar “Üzeyir Hacıbəyliyə İthaf” əsərlərində görkəmli şəxsiyyətin qüdrətini sevgi ilə bədii obrazın şərhində göstərə bilmişlər. Bu əsərlərdə bəstəkarın ictimai xadim, publisist, xeyriyyəçi və ən nəhayət xalqının sevimli oğlu kimi obrazları musiqi dili ilə yaddaşlara həkk olunmuşdur.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi bir çox bəstəkarlar yaradıcılıqlarında bu və ya digər əsərlərini professional musiqimizin banisi Üzeyir Hacıbəyliyə həsr etmişlər. Məqalə çərçivəsində onlardan bir neçə nümunəsi üzərində dayanmaq istərdik.

İlk olaraq görkəmli bəstəkarımız Fikrət Əmirovun 1964-cü ildə qələmə aldığı Üzeyir Hacıbəyliyə İthaf “Elegiya” poemasına nəzər yetirək. Əsər 1948-ci ildə unison skripka, violonçellər və iki fortepiano üçün qələmə alınmış və ilk dəfə 1949-cu ildə Ü.Hacıbəylinin vəfatının ildönümündə səsləndirilmişdir. 1964-cü ildə isə bəstəkar əsəri kamera orkestri üçün yenidən redaksiya etmişdir və həmin ildə də N.Rzayevin rəhbərliyi ilə Azərbaycan kamera orkestri tərəfindən ifa olunmuşdur.

F.Əmirov Üzeyir Hacıbəyova olan sevgisini və dərin hörmətini musiqi dili ilə ifadə etməyə nail olmuşdur. F.Əmirovun ithaf əsərində Üzeyir bəyin obrazının açılmasında musiqi vasitələrinin, müəllifin ideya şərhinin mahiyyətini duymaq və tədqiq etmək olduqca maraqlıdır. Lirik, düşüncə dolu, sakit xarakterli “İthaf”da qaboyun solo, mövzusunun ifadəliliyini və gözəlliyini xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

14.

“Üzeyir Hacıbəyovun xatirəsinə ithaf Elegiya “sının əsas obrazlar dairəsi işıqlı lirikadan təşkil olunmuşdur. Fortepiano partiyasındakı təmkinli akkordlar, violonçel partiyasında Bayatı-Şiraz ladına əsaslanan səkkizliklərin müntəzəm hərəkəti buna imkan yaradır. Tədricən inkişafa qoşulan köməkçi səslər və kontrapunkt fakturanı mürəkkəbləşdirir, polifonik çoxsəslilik elementləri daxil edilir, musiqinin məğzinə səciyyəvi motivlər əlavə olunur. Kadensiyalar, eləcə də mövzunun təkrar keçidi zamanı özünəməxsus “ərimə” üsulu böyük rol oynayır, melodiyanın hansısa bir motivi gözlənilmədən itib yox olur, digəri isə sanki fikirli halda dalğın-dalğın təkrar olunur. F.Əmirov “Elegiya”ya Ü.Hacıbəylinin əsərlərindən iki orijinal melodiya daxil edərək – “Koroğlu” operasından məhəbbət mövzusu və “Arşın mal alan” musiqili komediyasından Əsgərin mövzusunı – Bayatı-Şiraz ladına maksimal dərəcədə yaxınlaşdırmışdır.”[3,s.40].

Əsərdə səciyyəvi melodik gedishlər, rəvan müşayiət, ostinatolu-ritmik formul, ağır temp, dinamika Üzeyir bəyin obrazının tərənnüm olunma assosiasiyası doğurur. Fikrət Əmirov əsərin obraz-ideya şərhinin həllində janr transformasiyasının köməyi ilə bir obrazı başqa şəkildə ifadə etməyə qadir olan peşəkar ustalığa malik sənətkar kimi çıxış edir. O, bu üsulla Üzeyir bəyin şəxsiyyətinin müxtəlif tərəflərini açmağa çalışmışdır. Nikbinlik və həyatsevərlik əsərin əsas obrazlarıdır, tədricən artan gərginlik dahi mütəfəkkirin düşüncə və fikirləridir. “Elegiya” Üzeyir bəyə ithaf olunmuş ən parlaq sənət nümunəsidir.

Məqalədə nəzər yetirdiyimiz maraqlı əsərlərdən biri də C.Quliyevin Üzeyir Hacıbəyliyə həsr etdiyi “Dastan” simfoniyasıdır. Bəstəkarın söylədiyi kimi o, simfoniya daxilində sanki bir dastan yaratmışdır. Əsərdə Üzeyir bəyin obrazı bəstəkarın fərdi musiqi intonasiyalar aləmi ilə canlandırılmışdır. Üzeyir bəyin işıqlı, saf fikirlərinə, gələcəyə mübariz əməllərinə qarşı duran nadan və cahil dünya ifşa olunmuşdur. “Üzeyir bəyə həsr etdiyi simfoniya mənəviyyətsizlik mövzusunı simfoniya janrında təcəssümünü verərkən instrumental teatrın köməyindən də sərf-nəzər etməyib” [4,s.47]

Ü.Hacıbəyliyə ithaf olunmuş maraqlı sənət nümunələrindən biri də, kamera musiqisi sahəsində müəllimi İ.Hacıbəyovun ənənələrini davam etdirən müasir bəstəkarlar nəslinin nümayəndəsi Vasif Allahverdiyevin “Muğamsayağı” əsəridir. Əsər taxta nəfəsli kvartet və nağara üçün nəzərdə tutulmuşdur.

V.Allahverdiyev Üzeyir bəy şəxsiyyətinin musiqi portretini yaradan zaman ona dahi bəstəkar mövqeyindən deyil, məhz öz yaradıcılıq prinsipləri baxımından, türkçülük məhfumunun işıqlandırılması nöqteyi-nəzərindən yanaşmışdır. “Muğamsayağı” əsərində milli alətlərlə Avropa alətlərinin maraqlı sintezini yaradaraq fərqli səslənməyə nail olmuşdur. V.Allahverdiyevin əsərində bədii obrazın açılması, müasir ənənələr çərçivəsində və milli köklərə əsaslanmış şəkildə həyata keçirilmişdir. Onun alətlərin tembr imkanlarını dərinlən duyması xüsusilə diqqəti cəlb edir. V.Allahverdiyevin əsərlərində milli xalq çalğı alətlərini istifadə etməsi və ya simfonik orkestrdə onların səsləniş tərzini yaratması, eləcə də xalq musiqisinin intonasiyalarını səsləndirmək üçün müxtəlif alətləri birləşdirərək müəyyən tembr çalarları əldə etməsi nəzərə cəpırır. Simfonik orkestrin imkanlarına və alətlərin tembr xüsusiyyətlərinə bələd olması bəstəkara xas olan səciyyəvi cəhət kimi üzə çıxarılır ki, bu da onun müəllimi İ.Hacıbəyov ənənələrinin davamçısı olduğunu təsdiqləyir.

Müasir bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrindən Rüşət Ramazanov da yaradıcılığında Üzeyir bəyə həsr olunmuş əsər qələmə almışdır. Bəstəkarın “Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf” simli orkestr üçün musiqi əsəri orijinal musiqiyə məxsus sənət nümunəsidir. Əsərdə epik-fəlsəfi başlanğıc üstünlük təşkil edir. Ümumiyyətlə bəstəkarın yaradıcılığında simli orkestr üçün yazılmış əsərlərin kifayət qədər olması diqqəti cəlb edir. Xatırladaq ki, R.Ramazanov ilk musiqi təhsilini violin ifaçısı kimi başlamışdır. Özünün də qeyd etdiyi kimi: “*Violində ifa etmə bacarığı gələcəkdə bəstəkar yaradıcılığında eşitmə qabiliyyətinin mükəmməlliyinə, müxtəlif alətlərin daha dərinlən hiss edə bilmə bacarığına bir-başə yardımçı olmuşdur*”[5, s.67]



Əsərlərində obraz təfsiri eyni zamanda bəstəkarın yaradıcılıq məzmunu və mühüm üslub xüsusiyyətləri ilə sıx bağlıdır. Bu baxımdan R.Ramazanovun “Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf” əsərində obrazın açılması onun fərdi yaradıcılıq süzgəcindən keçərək əks etdirdiyi ideya-bədii şərhdə cəmləşir.

“Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf” simli orkestr üçün musiqi əsəri orijinal musiqiyə məxsus sənət nümunəsidir. Əsərdə müəllif dahi sənətkara hiss etdiyi sevgi, hörmət və ehtiram hissələrini çatdırmağa çalışmışdır. R.Ramazanovun yaradıcılıq dəsti-xəttinin fərdiliyini nümayiş etdirən bəstəkarlıq sahələrindən biri də, orkestr yazısıdır. Əsərdə parlaq orkestr yazı üslubu, bəstəkarın fərdi xüsusiyyətlərindən biri kimi çıxış edir. “Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf” əsəri, R.Ramazanovun yeni yaradıcılıq axtarışlarının təcəssümüdür.

Yekun olaraq qeyd edə bilərik ki, istər musiqidə, istər rəssamlıq və ya poeziyada vəsf olunan Üzeyir bəy dühası, onun şəxsiyyətinin daxili işığının, müdrikliyinin, həyat fəlsəfəsinin şərhidir. Hər bir sənətkar yaratdığı Üzeyir bəy obrazında musiqi dünyasının dünənini, bu gününü və sabahını şərh edir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Abduləliyev A. “ Tarixi şəxsiyyətin musiqi portreti” Musiqi dünyası 4/53, Bakı, 2012
2. ” Ü.Hacıbəyli”/ Biblioqrafiya, Bakı, 2015
3. Salmanlı N. “ F.Əmirovun kamera-instrumental əsərlərinin janr-üslub xüsusiyyətləri. Bakı, Mütərcim, 2016
4. Dadaşzadə Z. “Zamansızlığı pərvaz etmək xoşbəxtliyi”/ Musiqi dünyası 3/84.bakı,2020
5. Rzayeva M. “Müasirlərimiz:bəstəkar Rüşət Ramazanov” Bakı. SkyE, 2021,176 səh.
6. <http://uzeyir.musiqi-dunya.az/az/poetry.html>
7. <https://report.az/medeniyyet-siyaseti/>

Xülasə

Məqalədə görkəmli şəxsiyyət, Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf olunmuş əsərlərdə obraz –ideya şərhinin həlli məsələlərinə toxunulmuşdur. İncəsənətdə dahi şəxsiyyətə həsr olunmuş müxtəlif sənət nümunələri misal olaraq göstərilmişdir. Ü.Hacıbəyliyə ithaf olunmuş rəsm, poeziya və musiqi sahəsində qələmə alınmış əsərlərdə hər bir sənətkar öz dəsti xəttinə, düşüncə tərzinə görə obrazın açılmasını musiqi dili ilə canlandırma bilmişdir.

Məqalədə F.Əmirov, V.Allahverdiyev, R.Ramazanov kimi müxtəlif nəsil bəstəkarların, S. Vurğun, S.Ələsgərov, B.Vahabzadə kimi şairlər, rəssamlardan Ə.Əliyev, O.Şıxaliyev, V.Səmədova və başqalarının əsərlərinə nəzər yetirilmişdir. Bundan əlavə Ü.Hacıbəyliyə ithaf olunmuş poeziya və rəsm nümunələri də təqdim olunmuşdur. Hər bir incəsənət nümunəsində Üzeyir bəyin obrazı müxtəlif yanaşma tərzləri ilə obrazın şərhində işıqlandırılmışdır.

Açar sözlər: Ü.Hacıbəyli, bəstəkar, musiqi, ithaf, obraz, rəsm, poeziya.

РЗАЕВА Мехпара

Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
ведущий научный сотрудник
научно-исследовательской лаборатории,
доктор философии по искусствоведению, доцент

ПОСВЯЩЕНИЕ УЗЕИРУ ГАДЖИБЕЙЛИ – ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА-ИДЕИ.

Резюме

В статье затрагиваются вопросы решения интерпретации образов и идей в произведениях, посвященных выдающемуся деятелю, основоположнику азербайджанской профессиональной музыки Узеиру Гаджибейли. В качестве примеров приводятся различные произведения, посвященные гению искусства. В работах, посвященных У.Гаджибейли в области живописи, поэзии и музыки, каждый художник сумел воплотить раскрытие образа через язык музыки, в соответствии со своим стилем и образом мышления.

В статье рассматривается творчество композиторов разных поколений, таких как Ф.Амиров, В.Аллахвердиев, Р.Рамзанов, поэтов, таких как С.Вурğun, Б.Вахабзаде, и художников, таких как А.Алиев, О.Шихалиев, В.Самедова и других. Кроме того, были представлены образцы поэзии и картин, посвященных У.Гаджибейли. В каждом произведении образ Узеир бека подчеркивается в трактовке образа с разных сторон.

Ключевые слова: У. Гаджибейли, композитор, музыка, посвящение, образ, живопись, поэзия.

RZAYEVA Mehpara
Baku Music Academy named after U. Hajibeyli
leading researcher at the research laboratory of the
Doctor of Philosophy in Art History Associate Professor

DEDICATION TO UZEIR HAJIBEILI - INTERPRETATION OF THE IMAGE-IDEA

Summary

The article touches upon the issues of interpreting images and ideas in works dedicated to the outstanding figure, the founder of Azerbaijani professional music Uzeyir Hajibeyli. Various works dedicated to the genius of art are given as examples. In the works dedicated to U.Hajibeyli in the field of painting, poetry and music, each artist managed to embody the disclosure of the image through the language of music, in accordance with his style and way of thinking.

The article examines the work of composers of different generations, such as F.Amirov, V.Allahverdiyev, R.Rzamazanova, poets such as S.Vurgun, S.Aleskerov, B.Vahabzade, and artists such as A.Aliyev, O.Shikhaliyev, V.Samedova and others. In addition, examples of poetry and paintings dedicated to U.Hajibeyli were presented. In each work, the image of Uzeyir bey is emphasized in the interpretation of the image from different sides.

Key words: U.Hajibeyli, composer, music, dedication, image, painting, poetry.

RÜSTƏMOVA SEVİNÇ
Gəncə Dövlət Universitetinin
"Musiqi fənləri" kafedrasının baş müəllimi,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MUĞAM OPERALARININ AZƏRBAYCAN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ YERİ VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində xalq mahnı və rəqslərinin, aşiq musiqisinin və muğam sənətinin, bəstəkar yaradıcılığı ilə paralel olaraq inkişafı, adı çəkilən janrlar arasında təsir və əlaqələrin yaranmasına yol açmışdır. Bunun ən parlaq nəticəsi bəstəkar yaradıcılığında muğam operalarının və daha sonrakı illərdə muğamla bağlı yeni janrların yaranmasıdır.

Qeyd edək ki, Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişaf tarixi ilə tanışlıq göstərir ki, opera sənətinin ölkəmizdə təşəkkülü və inkişafı muğam tipli və ümumavropa tipli operaların yaranması ilə səciyyələnir. Azərbaycanın ənənəvi musiqisinin opera janrına təsir etməsi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında yeni tipli operaların yaranmasına qüvvətli təkan idi.

Dahi Azərbaycan bəstəkarı, musiqişünas-alim, dramaturq, publisist, ictimai xadim Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948) "Leyli və Məcnun" muğam operasını yazmaqla, nəinki Azərbaycanda, Şərqdə ilk operanı yaratdı. İlk dəfə 1908-ci ildə səhnələşdirən bu əsərlə Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin əsası qoyuldu.

"Leyli və Məcnun" operasının librettosu M.Füzulinin eyniadlı poeması əsasında Üzeyir və Ceyhun Hacıbəyli qardaşları tərəfindən yazılmışdır.

İlk tamaşa 1908-ci il yanvarın 12-də (25-də) Bakıda, Hacı Zeynalabdin Tağıyevin teatrında olmuşdur. Birinci redaktədə 5 pərdəli, 6 şəkilli, sonrakı quruluşlarda 4 pərdəli, 6 şəkilli opera bu gün də öz aktuallığını qoruyub saxlayır, böyük uğurla dünya səhnələrində nümayiş etdirilir.

Dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin poemasının süjeti əsasında yaranmış opera əsl insani hisslərin gözəlliyini tərənnüm edir. Üzeyir bəy "Leyli və Məcnun" operasının musiqisində Füzuli poemasının lirik və romantik ruhunu böyük ilhamla tərənnüm etmişdir. "Leyli və Məcnun" operasında musiqi poeziyanı rəvnəqləndirir, poeziya isə musiqini yüksəldir. Müxtəlif əsərlərdə yaşamış iki böyük sənətkar əbədi məhəbbəti ifadə edən bir əsərdə qovuşmuşlar.

Opera janrının xüsusiyyətindən irəli gələrək Ü.Hacıbəyli əsərin librettosunu yazarkən Füzuli poemasının mətnini xeyli ixtisara salmışdır. Operanın ilk tamaşasında professional ifaçı qüvvəsinin olmamasından irəli gələrək, dirijor pultunun arxasında məşhur dramaturq Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev dayanmışdı. Ü.Hacıbəylinin Qori seminariyasındakı yoldaşlarından bir çoxu, orkestrdə çalır, xor-

da oxuyurdular, bəstəkar özü də orkestrdə skripka çalırdı. İlk tamaşanın rejissoru Hüseyn Ərəblinski, Məcnun rolunun ifaçısı Hüseynqulu Sarabski (1879-1945) idi. O, uzun illər bu rolun gözəl və əvəzsiz ifaçısı olmuşdur.

Tədqiqatlarda qeyd edildiyi kimi, *“İlk Azərbaycan operasının əsas və xarakter xüsusiyyəti həm də ondan ibarətdir ki, bu əsərdə Ü.Hacıbəylinin özünün bəstələdiyi musiqi ilə xalq musiqisini bir-birindən ayıran səddi tapmaq mümkün deyildi”* [6, s. 8].

Sənətşünaslıq doktoru, professor Fərəh Əliyeva haqlı olaraq yazır: *“Operanın bir janrı kimi əsas kateqoriyaları – səs dramaturgiyasının dinamikliyi, çevikliyi, vokal ifanın aparıcılığı, inkişaf etmiş musiqi dramaturgiyası, müəllif iradəsi və yaradıcılığı “Leyli və Məcnun”da ilk nümunə və təşəbbüs üçün qeyri-adi ideal tarazlıqdadır”* [1, s.58-61].

“Leyli və Məcnun” operasının yaranması, əhəmiyyəti, təkcə Azərbaycan musiqi tarixində deyil, eyni zamanda bir sıra Şərq xalqlarının müasir professional musiqi mədəniyyətinin yaranmasında da, mühüm yer tutur. Görkəmli qazax bəstəkarı K.Kujamyarovun sözləri bu fikrin əyani təsdiqidir: *“Üzeyir Hacıbəyli haqqında danışarkən nəinki Azərbaycanda, həm də bütün Şərqdə professional musiqinin ilk başlanğıcını xatırlayıram. Onun yaradıcılığı professional elementlərlə milli musiqinin vəhdətini yaratmaq yolunda bizim hamımıza nümunədir. Elə buna görə də, Üzeyir musiqisini bütün sənətsevərlər dərin məhəbbət və rəğbətlə qarşılayırlar. Azərbaycan xalqının sevimli sənətkarı Ü.Hacıbəylinin böyüklüyü də məhz bundadır”* [5, s. 58-61].

“Leyli və Məcnun” operasının müvəffəqiyyətindən ruhlanan Ü.Hacıbəyli 1909-cu ildən 1915-ci ilə qədər daha beş muğam operası – 1909-cu ildə “Şeyx Sənan”, 1910-cu ildə “Rüstəm və Söhrab”, 1912-ci ildə “Şah Abbas və Xurşidbanu” və həmin ildə “Əsli və Kərəm”, 1915-ci ildə “Harun və Leyla” operalarını yazmışdır. Bu operaların librettosunu o, xalq dastanları əsasında, Rüstəm və Söhrab operasını isə Ə.Firdovsinin “Şahnamə”si əsasında yazmışdır.

Bəstəkarın xalq əfsanəsi əsasında yazdığı ikinci “Şeyx Sənan” operası 1909-cu ildə *“ilk dəfə Nikitin qardaşlarının sirkində oynanılmış və əsas rolları – Şeyx Sənan rolunu Hüseynqulu Sarabski, Xumar rolunu Tamara Boqatko ifa etmiş, Rejissor Hacıbaba Şərifov, dirijor isə Üzeyir bəy özü olmuşdur. ...burada milli musiqi alətlərindən daha çox simfonik orkestrin ifasına yer verilmiş, operada ariyalar, ansambllar, duetlər və s. musiqi nömrələri işlənilmişdir”* [7, s. 65].

Bəstəkarın görkəmli şair-filosof Əbülqasım Firdovsinin “Şahnamə” poemasının motivləri əsasında yazdığı “Rüstəm və Söhrab” 4 pərdəli operası Hacı Zeynalabdin Tağıyevin Teatrında 1910-cu il noyabrın 12-də (25-də) ilk dəfə səhnəyə qoyulmuşdur. Söhrab rolunda Hüseynqulu Sarabski çıxış etmiş, operanın dirijoru bəstəkarın özü olmuşdur.

“Şah Abbas və Xurşid Banu” və “Əsli və Kərəm” operaları 1912-ci ildə tamaşaya qoyulmuşdur. 4 pərdəli “Şah Abbas və Xurşid Banu” operasının ilk tamaşası martın 10-da (23-də) Bakıda, Nikitin qardaşlarının teatr-sirkində keçirilmişdir. Operanın sujet xəttini bəstəkar xalq nağılları və xalq rəvayətlərindən götürmüşdür.

Bəstəkar 4 pərdəli, 6 şəkili “Əsli və Kərəm” operasının librettosu eyniadlı məhəbbət dastanı əsasında yazmışdır. İlk tamaşa 1912-ci il mayın 18-də (31-də) Bakıda, Mailov qardaşlarının teatrında keçirilmişdi. Opera elə ilk ifadan böyük uğur qazanmış və digər bəstəkarlar tərəfindən də aşiq dastanları əsasında operaların yaranmasına təkan vermişdir. Aşiq dastanları mövzuları Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşiq Qərib”, Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operalarında əks olunmuşdur. Təsədüfi deyildir ki, “Əsli və Kərəm” operasını bəstəkar özü “muğam-dastan operası”, tanınmış musiqişünas-alim Elmira Abbasova isə “aşiq operası” adlandırmışlar [1, s.133].

Tədqiqatçıların apardığı araşdırmalarda qeyd edilir ki, Ü.Hacıbəyli “Harun və Leyla” beş pərdəli operasının klavirini 1915-ci ildə tamamlamış, lakin tamaşaya qoyulmamışdır, *“operanın klaviri əsərin tamaşasına qədər məhv edilmişdir”* [9].

Ü.Hacıbəylinin muğam operalarının tədqiqinə bir sıra elmi əsərlər həsr olunsada, bu istiqamətdə daha geniş araşdırmaların aparılmasına ehtiyac duyulur.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Əliyeva F. Azərbaycan muğam operası tarixindən. // “Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. 18-20 mart 2009-cu il. Bakı, Şərq Qərb, 2009, s.127-131.
2. Fərəcov S. Əgər onlar da tamamlansaydı, yaşasaydı. // “Musiqi dünyası” jurnalı, №1, 1999, s. 21-24.

3. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. /XX əsr Azərbaycan musiqi elminin abidələri. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illiyi münasibətilə. İdeya müəllifi, tərtibçi və məsul redaktor T.Məmmədov. Bakı, Şərq-Qərb, 2019, 360 s.
4. Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. Tərtibçi K.Kərimov. Bakı, TEAS Press Nəşriyyat evi, 2022, 788 s.
5. Qarabağlı S. Şərqin 95 yaşlı ilk operası // "Musiqi dünyası" jurnalı. № 1-2 (15), 2003, s. 58-61.
6. Üzeyir Hacıbəyli: Bibliografiya. Tərtib edənlər: R.Orucəliyeva, H.Haşımov və başq.; elmi red. və ön sözün müəll. Z.Səfərova; ixt. red. və burax. məsul K.Tahirov; red. G.Səfərləliyeva; M.F.Axundov ad. Azərbaycan Milli Kitabxanası. Yenidən işlənilmiş və təkmilləşdirilmiş II nəşri. Bakı, 2015, 539 s.

Saytoqrafiya

7. Abdullayeva Ş. "Üzeyir Hacıbəylinin Şeyx sənən operası", "Təfəkkür" elmi xəbərlər jurnalı, 2015, 1(7), s. 64-73. <https://www.academia.edu/39202158>
8. Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünasları. URL: <http://abm.musiqi-dunya.az>
9. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası. / URL: <http://uzeyirbook.musiqi-dunya.az>.

Xülasə

Nəinki Azərbaycanda bütün Şərqdə ilk opera olan Ü.Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasının 1908-ci ilin yanvarında tamaşaya qoyulması olduqca mühüm tarixi əhəmiyyətə malik hadisə idi. Bu operadan sonra yeddi il ərzində bəstəkar bir-birini ardınca daha beş muğam operasını yaratmışdır. "Şeyx Sənan" (1909), "Rüstəm və Söhrab" (1910), "Şah Abbas və Xurşidbanu" (1912), "Əsli və Kərəm" (1912), "Harun və Leyla" (1915). Bəstəkarın muğam operalarının süjetləri klassik Azərbaycan və Şərq ədəbiyyatından, nağıl və dastanlarından götürülmüşdür. Bütün muğam operalarının librettosunu bəstəkar özü yazmışdır.

Açar sözlər: Azərbaycan, musiqi, muğam, opera, bəstəkar, sintez

РУСТАМОВА Севиндж

Гянджинский Государственный Университет
старший преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины»,
кандидат искусствоведения

МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ МУГАМНЫХ ОПЕР УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Резюме

Постановка в январе 1908 года оперы У.Гаджибейли "Лейли и Меджнун", которая была первой оперой на всем Востоке, имела большое историческое значение не только в Азербайджане. После этой оперы композитор в течение семи лет создал еще пять мугамных опер: "Шейх Санан" (1909), "Рустам и Сохраб" (1910), "Шах Аббас и Хуршидбану" (1912), "Асли и Керем" (1912), "Гарун и Лейла" (1915). Сюжеты мугамных опер композитора взяты из классической азербайджанской и восточной литературы, сказок и эпосов. Либретто всех мугамных опер написаны самим композитором.

Ключевые слова: Азербайджан, музыка, мугам, опера, композитор, синтез

RUSTAMOVA Sevinc

Ganja State University
Senior Lecturer at the Department of "Music Disciplines",
PhD in Art Studies

THE PLACE AND IMPORTANCE OF UZEYIR HAJIBEYLI'S MUGHAM OPERAS IN AZERBAIJANI MUSICAL CULTURE

Summary

The staging of Uzeyir Hajibeyli's opera Leyli and Majnun in January 1908, which was the first opera in the entire East, held great historical significance not only for Azerbaijan.

Following this groundbreaking work, the composer created five more mugham operas over the next seven years: Sheikh Sanan (1909), Rustam and Sohrab (1910), Shah Abbas and Khurshid Banu (1912), Asli and Kerem (1912), and Harun and Leyla (1915).

The plots of these mugham operas are drawn from classical Azerbaijani and Eastern literature, folktales, and epics. The librettos for all the mugham operas were written by the composer himself.

Keywords: Azerbaijan, music, mugham, opera, composer, synthesis

НАБЛЮДЕНИЯ ЗА СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКОЙ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Как известно, в 1839 году Ференц Лист, возможно, «главный пианист XIX века», дал первый в истории фортепианного исполнительства сольный концерт. Постепенно практика клавирабендов получает широкое распространение. Переоценить значение этого события невозможно. В.Стасов пишет о римском концерте Листа: «Всего замечательнее в этом/.../ концерте было то, что Лист всё время играл один, не было, кроме него, никакого другого музыкального исполнителя или певца. Это была тогда совершенная новость». [1, с.410]. Привычный сегодня для всех сольный концерт по сути своей является художественной заявкой, своего рода претензией музыканта. Развивая эту мысль, можно сказать, что это отдельное творчество артиста – концертного исполнителя. Как и в режиссуре, здесь авторский текст выступает в качестве первоначального импульса, основы интерпретации. В противном случае записанное на носитель некое эталонное исполнение исключало какие бы то ни было разночтения. По счастью, это не так. На самом деле это тема большого разговора, мы же затронули её, поскольку она непосредственно связана с основным нашим повествованием.

Итак, начиная примерно со второй половины позапрошлого века феномен клавирабенда в процессе развития, наконец, приобрёл свой традиционный вид, а именно: известную и привычную для всех форму сценического ритуала. Последний характерен тем, что состоит из двух отделений, антракта; выступающий ведёт себя согласно неписаным законам сценической этики, то есть торжественно, солидно, едва ли не официально; особая сценическая одежда (мужчины во фрачной паре, женщины также в концертном наряде) и т.п.

Причём, как правило, выступающий как бы соблюдает незримую дистанцию. Описанный здесь клавирабенд, ощутимо отличается от салонной культуры. Так, Л.Гаккель пишет именно о «ритуализации» филармонического концерта, как и искусства в целом, об «атрибутах исполнения» – позволим себе назвать это процессом формализации отрасли. [3, с.60]. В салоне же взаимоотношения «пианист-слушатель» непосредственны, они как бы вытекают из характерного для салона «выступления-музичирования, выступления-общения с единомышленниками» [2, с.60].

Возвращаясь к традиционному филармоническому концерту, заметим, что примерно с середины прошлого века концерт постепенно превращается для исполнителя в личное высказывание, причём перед большой аудиторией, достигая порой высот проповеди, «с необходимостью предполагающей уже не салонную раскованность и доверительность, а наоборот, – собранность и концентрацию творческих усилий. С.Рихтер – пожалуй, высшее воплощение концертанта такого типа» [2, с.86]. Композиторы поручают фортепиано как инструменту важные содержательные задачи (линия, идущая от Л. ван Бетховена). Пианисты же, со своей стороны, выбирают концертные программы в соответствии с художественными задачами, которые они видят перед собой. Таким образом, можно сказать, что в описываемый период клавирабенд воспринимался как в высшей степени ответственное, серьёзное, а в каких-то случаях элитарное мероприятие. При этом сформировался некий стандарт гастрольной программы, включавший в себя полифоническое произведение, сонату венского классика, музыку в стиле романтизма, в дальнейшем классику XX века. Бывали и монографические программы. Практика показывает, что их предпочитают недавние (а иногда и давние) лауреаты состязаний, подобных конкурсам Ф.Шопена. Постепенно уходили в прошлое, так сказать, «чисто» виртуозные программы. Однако все эти типы программ объединяла как описанная выше форма подачи, так и то, что музыка, звучащая со сцены, была написана очень давно. Были, конечно, энтузиасты музыки современных композиторов, но они выступали с программами, составленными исключительно

из подобной музыки, в том числе в фестивалях современной музыки (мы не говорим здесь об исключениях), что лишней раз характеризовало эпоху как время узкой специализации. Возникла ситуация кризиса во всех перечисленных срезах концертной жизни: с одной стороны, традиционная академическая музыка и «освященные временем» традиционные академические трактовки, почти запрещающие индивидуальные интерпретации (не в последнюю очередь в силу своей подачи). Они всё больше отдалялись от пришедшего в филармонию, неподготовленного любителя музыки, но и с другой стороны музыка, написанная в техниках композиции XX века, начиная с экспрессионизма, так же отдалялась на сей раз от неподготовленных профессионалов (Л.Гаккель справедливо прибегает к определениям вроде «элитарное сознание», «догматизм» мышления А.Шёнберга) [4,с.122]. Ясно, что концертанты и арт-менеджмент чувствовали необходимость и неизбежность каких-то перемен. И таковые случались, причём, в разных направлениях.

Автор термина «Middle culture». В.Сыров говорит о ситуации, «где стирается барьер между элитарным и массовым... позволяя человеку вновь обрести целостность и полноту бытия [5, с.42]. Ю.Верёвкина в упомянутой статье объединяет современные концертные формы в шесть основных групп: по признакам внешнего облика исполнителя(1), места проведения концерта(2), состава исполнителей(3), принципа построения концертной программы(4), способов театрализации музыкального выступления(5) и применяемым техническим средствам(6). Уже сам этот перечень говорит о постепенном, но неуклонном отходе от привычного для всех «вечера фортепианной музыки». И это тоже свидетельствует о кризисе старых концертных форм в условиях постмодернизма. Собственно, процесс этот начался раньше, с оттоком из концертных залов их основных посетителей – представителей среднего класса, а также молодёжи, что, с одной стороны, было вызвано ставшей чаще звучать авангардной музыкой, а с другой – молодёжными бунтами 60-х гг. прошлого века [6, с.113]. Одним из следствий этого процесса стало явление «Middle culture», стремящееся разнообразить представление академической музыки широким кругам любителей музыки, сделать его более живым, приблизить музыканта к публике, сократить очевидный разрыв между ними. Другое следствие – новый всплеск интереса музыкантов к аутентизму, который на наших глазах превратился в самостоятельную линию концертной жизни. Наконец, ещё одно следствие процессов, о которых здесь говорится, – вызывающий пока много вопросов некий новый подход к составлению концертных программ.

В последние годы мы наблюдаем, если можно так выразиться, расшатывание устоев, на которых покоилась традиционная программа концерта, изнутри путём включения в неё неакадемической, а также прикладной музыки, например, музыки к кинофильму «Список Шиндлера», музыки К.Караева к театральным постановкам), джазовой (но не джазированной!) музыки. Новое увлечение – изыскание из архивов никогда не исполнявшихся сочинений композиторов, которые, возможно, и представляют музейный интерес, однако вообще не отражают сформировавшийся впоследствии зрелый почерк автора.

Весь этот пёстрый конгломерат, бесконечно далёкий от эстетической концептуальности, от тонкого художественного вкуса, да и профессионализма порой, выносятся на академическую эстраду. Эти процессы ждут своего осмысления и, возможно, оценки. Видим ли мы в этом проблему? Безусловно. Причём, она имеет разные аспекты. В целом это следствие «воронки постмодерна», вбирающей в себя самые разнообразные стилевые, временные, жанровые явления. При этом музыка постмодернизма, в числе прочего, демонстрирует явные признаки взаимной диффузности перечисленных выше явлений, размывая тем самым прежние границы между ними. Скорее всего, концертные программы в своей, как бы это сказать, всеядности (более консервативное перо написало бы «неразборчивости»), видимо, и стали проявлением аналогичных процессов в исполнительстве. Однако если в лучших опусах, скажем, полистилистика, будучи органична, может обогатить художественное содержание произведения, то в исполнительстве она часто оборачивается эклектикой. Тут на передний план выходят два основных аспекта. Во-первых, как говорилось выше, распростились с традиционным построением программы клавирабенда, исполнители в массе своей не предложили пока новой концепции (мы здесь говорим об основном потоке концертной жизни, не рассматривая отрядные исключения, в

основном, в рамках фестивалей). Стремление же потратить сразу всем, как известно, ничем хорошим окончиться не может, поскольку приводит к колоссальным художественным потерям. Другой аспект ещё серьёзней, ибо затрагивает основу академического пианизма, само «искусство игры на фортепиано» (Г.Нейгауз). Если в рамках одного концерта пианист играет, скажем, бетховенскую сонату, следом за ней прикладную музыку (не транскрипцию как самостоятельное сочинение, а анонимное переложение), завершает же выступление джазовой композицией, то в каждом из этих случаев он прибегает к соответствующим средствам выразительности, соответствующим типам пианизма. Пианизм венского классицизма с его очевидной ампиричностью – и неакадемический вид пианизма джазовый пианизм. В этих, можно сказать, полярных разновидностях пианизма разнится всё: общая звуковая культура, туше, звуковедение, динамика, аппликатура, сценическое поведение, сфера бытования наконец. В Азербайджане к этому порой добавляется азербайджанский народный пианизм как единственная в мире музыкальная разновидность «наивного» искусства. Нам не встречались случаи равно органичного исполнения в каждом отдельном случае, что закономерно, теряет в художественном отношении и условный Бетховен, и условный Нино Рота, и условный Эрролл Гарнер. Вряд ли в случае исполнительского искусства упомянутая выше диффузия может оказаться столь же плодотворной, как в композиторском творчестве.

Период недавней пандемии добавил красок, не всегда удачных, в фортепианное исполнительство в виде online выступлений, в разы снизив меру ответственности и требовательного отношения к себе пианистов. Об этом свидетельствуют записи «звёзд You Tube», во множестве прокламирующих свой зачастую мало-профессиональный уровень. Сюда же отнесём online – конкурсы, немедленно снизившие планку профессиональных критериев.

Настала ли пора давать оценку описанным тенденциям? Во всех случаях профессиональный, требовательный подход поможет сделать правильные выводы, дабы не быть пассивными наблюдателями процессов внутри исполнительского искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. В.В.Стасов.Избранные сочинения.т.3,М.,1952.
2. «Концертное обозрение: Ленинград, 1986, сентябрь-октябрь».«Советская музыка»,1987, № 6,с.77-87.
3. А.Хитрук. Проблемы «новой личности» или нового творчества. «Советская Музыка», 1986, № 3,с.59-61.
4. Л.Гаккель. Фортепианная музыка XX века.Л.²,1990.
5. Ю.Верёвкина. Академическая музыка в непривычных условиях...Южно-Российский музыкальный альманах, 2012, № 1,с.42-47.
6. И.Лебедева. В поисках утраченной духовности. «Советская музыка», 1986, № 4, с.112-114.

Резюме

В статье рассматривается одна из важных проблем фортепианного исполнительства, связанная с концертной практикой. Здесь подчёркивается, что пианисты для сольных концертов выбирают концертные программы в соответствии с поставленными перед собой художественными задачами. Автор приводит шесть основных групп современных концертов. Выражается обеспокоенность по снижению уровня профессионального пианизма.

Ключевые слова: интерпретация, концертное исполнительство, традиционный вид, аудитория, лауреаты конкурсов, клавирабенд.

RZAYEVA Laləxanım

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“İxtisas fortepiano” kafedrasının professoru,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

MÜASİR KONSERT TƏCRÜBƏSİNİN MÜŞAHİDƏSİ: SUALIN QOYULMASINA DAİR

Xülasə

Məqalədə fortepiano ifaçılığının mühüm problemlərindən biri olan konsert təcrübəsi müzakirə olunur. Burada vurğulanır ki, fortepiano ifaçıları solo konsertlər üçün proqramları özlərinə qoyduqları bədii tapşırıqlara

uyğun seçirlər. Müəllif müasir konsertlərin altı əsas qrupların təqdim edir. Peşəkar fortepiano ifaçılarının səviyyəsinin düşməsi ilə bağlı narahatlıq ifadə olunur.

Açar sözlər: interpretasiya, konsert ifaçılığı, ənənəvi forma, auditoriya, müsabiqə laureatları, klaviyabənd.

RZAIEVA Lalahanym

Baku Music Academy named after U. Hajibeyli

Professor of the Department of "Special Piano,"

Candidate of Art History

OBSERVATIONS ON MODERN CONCERT PRACTICE: TO THE FORMULATION OF THE QUESTION

Summary

The article discusses one of the important issues of piano performance related to concert practice. It emphasizes that pianists choose concert programs for solo performances based on the artistic tasks they set for themselves. The author identifies six main categories of modern concerts. Concern is expressed regarding the decline in the level of professional pianists.

Keywords: interpretation, concert performance, traditional form, audience, competition winners, clavierabend.

РЗАЕВА УЛЬКЯР

Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибейли,

докторант

О МУЗЫКЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКИХ КИНОФИЛЬМОВ

Азербайджанский кинематограф в русле переходного периода истории 1990-ых отличался разнообразием индивидуальных концепций, жанров и видов, новым пониманием самого искусства кинематографа как такового. Изменение идеологической сферы, признание самоценности и индивидуальной интерпретации событий современности, расширение горизонтов культурных контактов – все это определяло особенности кинематографа 1990-ых годов.

О специфике исторических фильмов 1990-ых годов пишет исследователь С.Байрамов: *“Здесь пропорции между исторической достоверностью и художественной правдой должны быть выверены с такой точностью, чтобы не возникало противоречия между фактом и вымыслом. И в азербайджанском кино немало произведений, где блистательно решена эта проблема”* [2, 5].

Духом народной трагедии в истории Азербайджана отмечен кинофильм “Крик”, посвященный военной истории Азербайджана. Фильм был снят в 1993 году режиссером Джейхуном Мирзоевым, сценарий принадлежит перу Вагифа Мустафаева. Композитор фильма Джаваншир Кулиев. В центре кинофильма находится ходжалинская трагедия. Кинофильм «Крик» повествует о кровавых событиях Ходжалы.

Взаимосвязи временных и пространственных искусств отразились здесь в их органичном синтезе. Единство драматургии, режиссерского, актерского мастерства, изобразительного и музыкального искусства воплотились в кинофильме в своей оптимальной степени.

Конкретизация эпохи на уровне зрительного ряда обусловила реальность фильма. Огромную роль сыграла музыка Джаваншира Кулиева.

Сразу отметим, что специфика национального интонирования, ритм, типы тематизма, гармонический язык, структурные модели – все это, являясь чертами стиля композитора Дж.Кулиева, отразилось и в музыке кинофильма. Стиль Джаваншира Кулиева отличается ярким воспроизведением ладовой семантики, используемой в качестве музыкальной драматургии его произведений. Напомним такие его произведения, как “Семь пьес с интерлюдиями в мугамных ладах” или Второй квартет. Опора на знаковые музыкальные формулы придает произведениям Дж.Кулиева индивидуальность, раскрывая оригинальное постижение композитором национального музыкального языка. Именно это качество стилистики композитора играет решающую роль в кинофильме «Крик».

Музыка кинофильма соткана из ярких, национально значимых мелодических моделей. Именно степень узнаваемости данных лексем позволяет воспринимать фильм целостно во всей полноте его содержания. Жанровые интонации, ладоинтонационные обороты народной музыкальной стихии сочетаются со стилевыми моделями творчества композитора.

Драматургический сюжет кинофильма рождает музыку, в которой слились и скорбные, и героические, и лирические слагаемые.

Основу кинофильма составляет смена драматических ситуаций, имеющих свои драматургические позиции. Отметим экспозицию образных контрастов, нарастание конфликтных событий, развязку. Киномузыка при этом скрепляет концепцию фильма, усиливает характеристики основных героев. Главным является тот факт, что функционирование музыки в драматургической системе кинофильма подчеркивает всю глубину контраста героя с окружающим миром.

Драматургические коллизии кинофильма определяют его музыкальное оформление. Интенсивность тематического развития отражает динамику становления драматургии фильма.

Освоение исторической тематики через кинематограф потребовало соответствующего музыкального оформления. Реконструкция эпохи, предпринятая на экране кинематографическими средствами, получает такую поддержку как музыка Джаваншира Гулиева. Индивидуальность композитора – автора музыки к кинофильму – коррелировала с замыслом авторов фильма.

Киномузыка фильма – от замысла до музыкального воплощения идеи, сценария, режиссерской интерпретации, художественного оформления отражает трагедию и высокий дух азербайджанского народа. Определяющим ориентиром в становлении киномузыки фильма является взаимосвязь всех составляющих элементов кинокартины. Все сюжетные линии фильма осмыслены с привлечением музыкального начала.

В данной киноленте зрительная и музыкальная образные системы развиваются параллельно в органическом единстве. Ведущее значение киноряда и музыкальное сопровождение кинофильма коррелируются в течение фильма, уступая друг другу попеременно приоритет в становлении кинопроизведения.

Музыкальный стиль Джаваншира Гулиева отличается содержательностью и лаконизмом. Данная черта его стиля проявила себя и в киномузыке композитора. Музыка кинофильма «Крик» – это глубокое ощущение сущности трагической катастрофы азербайджанского народа. Сквозь призму души композитора перед зрителем проходят трагические события истории Азербайджана.

Музыкально-драматургическое решение кинофильма выстроено на трёх линиях – это характеристика образа Исмаила, главного героя фильма, конфликт с враждебными силами, и трагедия азербайджанского народа.

Киномузыка фильма основывается, прежде всего, на целостности замысла в развитии киносюжета, а полнота интерпретации замысла кинофильма в музыке зависима, как известно, от верности следования содержательным приоритетам фильма. Так, киномузыка фильма «Крик» гибко переключает контрасты, акцентируя разные уровни действия.

Отбор и внутренняя оптимизация стилистически характерных музыкальных средств определяется и замыслом кинофильма «Крик», и пониманием верных драматургических акцентов композитором. Именно поэтому в кинофильме достигнуто полное единство зрительных и музыкальных векторов.

В рассматриваемой киноленте музыка, с одной стороны, стимулирована сюжетной драматургией, с другой стороны, представляет собой одно из важных драматургических средств.

Возникает впечатление, что композитор анализирует содержательный, визуальный текст кинофильма, исследует его структуру, образную семантику. Более того, образное решение драматических событий кинофильма опирается на семантику музыкального ряда. Музыкальный ряд кинофильма углубляет значимость происходящих событий, более того, служит определенным подтекстом к нему. Глубокая содержательность кинофильма, значимость этических идей получает совершенное воплощение и в музыке фильма.

В рассматриваемом кинофильме музыка представляет собой глубокий пласт выразительной системы фильма и является полноправным его компонентом.

Музыка, отражающая героизм, высокий дух азербайджанского народа перед лицом трагедии отражена в двух эпизодах фильма «Крик». Один из эпизодов композитор Дж.Кулиев озаглавил «Qarabağ marşı». Марш звучит в исполнении большого симфонического оркестра и хора. Слова были выбраны Дж.Кулиевым из народной поэзии, использовались баяты.

«Qarabağ marşı» отличается четкостью образной, драматургической организации. Более того, тема марша приобретает особый смысл в контексте кинофильма «Крик».

В марше подчеркнуты и героические черты характера азербайджанского народа и, одновременно, глубокая скорбь по убитым и замученным жертвам Ходжалы.

Музыкальная драматургия фильма отражает основную идею – от страданий, трагических событий к преодолению и победе народного духа. Подчеркнем, что сегодня после освободительной карабахской войны, этот кинофильм получает новое звучание.

Гармоничный синтез зрительного и музыкального рядов создаёт особую атмосферу кинофильма. В рамках мастерства актерской игры, кинематографическое пространство фильма, его сюжетное разворачивание, киномузыка позволяют острее воспринимать фильм. Авторское видение композитором сути кинофильма, к которому он создаёт музыку, обеспечивает возможность синтеза зрительного и музыкального пространства.

Единство музыки фильма и воплощение образов, развитие драматургии кинофильма проявило себя в произведении киноискусства в максимальной степени. Творческий союз двух выдающихся деятелей азербайджанской художественной культуры Джейхуна Мирзоева и Джаваншира Кулиева выразил себя в создании кинофильма, получившего широкий резонанс в обществе.

Образ мира, который функционирует в кинофильме, определяет все поступки человеческой деятельности главного героя. Органичному восприятию кинофильма способствует музыка композитора Джаваншира Кулиева. Музыкальная мотивированность сцен организует не только сквозные процессы, но и целостность фильма. Яркая выразительность киномузыки фильма определяется стилем, мастерством, индивидуальностью ее композитора Джаваншира Кулиева. Звукоструктура киномузыки определяет драматургический смысл киноленты и закрепляет те визуальные представления, которые коррелируются с музыкой.

В основе киномузыки фильма лежит несколько выразительных, контрастных по сути комплексов, которые по мере продвижения кинофильма коррелируются друг с другом.

Таким образом, соответствующая драматургия кинофильма приводит к тому, что отсутствует инерция восприятия музыки, ибо всякий раз нарушается новыми элементами музыкального ряда. Последнее закономерно приводит к динамизации визуального пространства фильма. Благодаря выразительности музыкального слагаемого кинофильма, рождается яркость образов, полнота ощущений, постижение мировоззренческого уровня кинофильма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Архафт Ш. Взаимодействие музыки и кино в азербайджанской культуре. Культура и общество, в. II. – Баку: Элм, 1995, с. 2-16.
2. Байрамов С.И. Проблемы изобразительного творчества в художественном кино//Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Баку, 2000, 24 с.
3. Ключкова Е.Ю. Функции музыки в современном кинематографе. – М.: Академия медиаиндустрии, 15 апреля, 2017 г.
4. Носкевич, Я. Художественное и внехудожественное в процессах социального функционирования кинематографа и в структуре фильма. / Методологические проблемы современного искусствознания. Сборник научных трудов. Вып. IV. Л.: 2017, ЛГИТМ и К, с.91-105.

Резюме

Предлагаемое вниманию исследование обращено к рассмотрению роли музыки в художественном кинофильме “Крик”. Фильм был снят в 1993 году режиссером Джейхуном Мирзоевым, сценарий принадлежит перу Вагифа Мустафаева. Композитор фильма Джаваншир Кулиев. Подчеркивается специфика военно-исторического жанра фильма, где наблюдается функционирование нескольких пластов музыкальной выразительности. В основе киномузыки фильма лежит несколько выразительных, контрастных по сути комплексов, которые по мере продвижения кинофильма коррелируются друг с другом.

Музыка становится ключевым элементом, обогащающим образ главного героя Исмаила, демонстрирующим конфликт с враждебными силами и усиливающим глубину трагических Ходжалинских событий.

Целью настоящего исследования является утверждение того факта, что функционирование музыки в драматургической системе азербайджанского военно-исторического фильма «Крик» скрепляет концепцию фильма, усиливает характеристику основного героя, подчеркивает всю глубину контраста героя с окружающим миром.

Ключевые слова: кино, музыка, военно-исторический фильм, режиссер, композитор, восприятие, драматургия.

RZAYEVA Ülkar

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
doktorantı

AZƏRBAYCAN HƏRBİ-TARİXİ FİLMLƏRİNİN MUSIQISI HAQQINDA

Xülasə

Təqdim olunan tədqiqat “Fəryad” bədii filminə musiqinin rolunun araşdırılmasına həsr olunmuşdur. Film 1993-cü ildə rejissor Ceyhun Mirzəyev tərəfindən çəkilmiş, ssenarisi isə Vəqif Mustafayevə məxsusdur. Filmin musiqisinin müəllifi bəstəkar Cavanşir Quliyevdir. Tədqiqatda filmin hərbi-tarixi janrına xas xüsusiyyətlərə diqqət yetirilir və burada musiqi ifadəliliyinin bir neçə qatının fəaliyyəti izlənilir.

Filmin musiqisinin əsası, mahiyyətə bir-birindən fərqli, ifadəli və ziddiyyətli komplekslər üzərində qurulub və seçilən bir neçə musiqi kompleksi təşkil edir ki, bu komplekslər filmin dramaturji inkişafı boyunca qarşılıqlı əlaqəyə girərək müəyyən semantik və emosional əlaqəlilik yaradır. Musiqi əsas obraz olan İsmayılın daxili aləmini və düşmən qüvvələrlə mübarizəsini nümayiş etdirərək, Xocalı faciəsi ilə bağlı hadisələrin faciəvi dərinliyini daha da gücləndirən açar elementə çevrilir.

Bu tədqiqatın məqsədi ondan ibarətdir ki, musiqinin Azərbaycan hərbi-tarixi filmi olan “Fəryad”ın dramaturji sistemindəki fəaliyyəti filmin konsepsiyasını birləşdirən, əsas qəhrəmanın xarakterini gücləndirən və onun ətraf aləmlə kəskin ziddiyyətini vurğulayan əsas amil kimi təsdiqlənsin.

Açar sözlər: kino, musiqi, hərbi-tarixi film, rejissor, bəstəkar, qavrayış, dramaturgiya.

RZAYEVA Ulkar

Baku Music Academy named Uzeyir Hajibeyli
Doctoral Student PhD Candidate

ON THE MUSIC OF AZERBAIJANI WAR-HISTORICAL FILMS

Summary

The present study focuses on the role of music in the feature film The Cry. The film was directed by Jeyhun Mirzoyev in 1993, with a screenplay written by Vagif Mustafayev. The composer of the film is Javanshir Kuliev. The study highlights the specific nature of the war-historical genre, where several layers of musical expressiveness are at work. The film's score is based on several expressive and inherently contrasting musical complexes, which gradually correlate with each other as the film progresses.

Music becomes a key element, enriching the portrayal of the main character, Ismail, illustrating his conflict with hostile forces, and deepening the tragic impact of the events in Khojaly.

The aim of this study is to assert that the function of music within the dramaturgical structure of the Azerbaijani war-historical film The Cry reinforces the film's concept, enhances the characterization of the protagonist, and underscores the profound contrast between the hero and the world around him.

Keywords: film, music, war-historical film, director, composer, perception, dramaturgy.

SADIQOV KƏNAN

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının doktorantı

TAR İFAÇILIĞI VƏ ÇALĞI ÜSULLARININ TƏDQIQI PROBLEMLƏRİ

Azərbaycan tarının öyrənilməsinə dair bir çox elmi araşdırmalar aparılmışdır. Onun konstruktiv özəllikləri, ifaçılıq sənətinin tədqiqi, ustad-tarzlərin fəaliyyəti, ansambl və orkestr tərkibində funksiyası, repertuarının təhlili, tarixi inkişaf mərhələləri və digər istiqamətlərdə qiymətli mənbələr yer almaqdadır. Eləcə də tarın ifaçılıq texnikalarının – mizrab və barmaq üsullarının araşdırılması daim diqqət mərkəzində olmuşdur. Xalq çalğı üsulları ilə yanaşı, müasir mərhələdə meydana gələn yeni ifa

texnikalarının öyrənilməsi də xüsusi maraq doğurur. Yazımız tara məxsus ifaçılıq üsullarının tədqiq olunması və elmi mənbələrdə qarşılaşdığımız problemlərin üzə çıxarılması məqsədini daşıyır. Bu səbəblə həmin məlumatları özündə əks etdirən elmi mənbələrə istinad edir və tar ifaçılıq təcrübəsi əsasında qarşılıqlı nəzər yetiririk.

Azərbaycan tarının səciyyəvi çalğı üslubu əvvəlcə xalq musiqi yaradıcılığı ilə formalaşmış, tədricən Qərb musiqi təfəkkürünə yol açmışdır. XX əsrin əvvəllərində notlu çalğının tətbiqi ilə tar ifaçılığında yeni mərhələ başlamışdır [8]. Beləliklə, tar ifaçılığında Qərb musiqisinə məxsus terminlər meydana gəlmişdir. Əslində həmin ifa üsulları tar sənətində (xalq musiqi çalğısında) texniki cəhətdən var idi. Məsələn, “tremolo”, “mordent”, “trel”, “vibrasiya”, “glissando”, “forşlaq” kimi üsulların tətbiqi texniki cəhətdən tarzənlərə məlum idi. Buradakı əsas fərq isə onların ifa üslubu, səsləndirilmə tərzü və istifadə şəkli ilə bağlıdır. Notlu çalğının tətbiqində Üzeyir Hacıbəyli və Səid Rüstəmovun fəaliyyəti xüsusi önəm daşıyır. XX əsrin əvvəllərindən etibarən tarzənlərin Qərb musiqisi və janrlarına yiyələnməsi baxımından müəyyən islahatlar keçirilmişdir [13]. Nəzərə almaq lazımdır ki, həmin tarixi dövrdə yeni terminlərin öyrənilməsi aktual məsələ olduğundan vəsaitlər buna nəzərən işlənilmişdir. Xalq musiqi terminləri və ifaçılıq üsulları isə hamı tərəfindən məlum olmuşdur. Günümüzdə isə həmin terminlər unudulmaqda və ya Qərb terminləri ilə əvəz edilməkdədir. Xüsusən də xalq musiqi ifaçılığına bələd olmayan gənc musiqiçilər, tədqiqatçılar və bəstəkarlar yalnız elmi mənbələrə əsaslanmaqla bu məlumatları əldə etməyə çalışırlar. Lakin elmi mənbələrə nəzər yetirərkən bir sıra araşdırma problemləri ilə qarşılaşırıq:

- İfaçılıq üsulunun dəqiq şərh olunmaması;
- Eyni texnikanın müxtəlif mənbələrdə fərqli əks edilməsi;
- Elmi mənbə ilə ifaçılıq təcrübəsi arasında uyğunsuzluq;
- Xalq musiqi terminlərinin Qərb terminləri ilə əvəz edilməsi və ya uyğunlaşdırılması;
- Tarın ifaçılığına dair bütün məlumatların vahid mənbədə toplanılmaması;
- Çalğı texnikalarının not-ışarə sisteminə cəlb edilməsi istiqamətində, eləcə də notasiyada tətbiqinə dair kifayət qədər araşdırmanın olmaması.

Tar alətinə dair aparılan araşdırmalarda bir çox mizrab və barmaq üsullarının adına rast gəlirik [2; 4; 5; 6; 7; 9; 10; 11; 13; 14; 15]:

- Sağ əl – mizrab üsulları: üst, alt, döymə, cəngi, tərs, üst-alt, alt-üst, rux (rux, ruh), iti, qarışıq, tizək, santur, çırtıq, çahar, qoşa, gülriz, zəngbari, zəngi-şütür, dəmli, əndər, ləng, darama, əlif, qövsvari, kürzi, gürz, dırnaq, narın, hal, qal, xırda, sazkarı, nikriz, çəkavək, zirəfkənd, kiçik çanaq mizrabı, atma xum mizrab, ilişik.

- Sol əl – barmaq üsulları: qapama, lal barmaq, zəngülə, gül vurma, sürüşdürmə, dartma və ya titrəmə, titrətmə, xum (xun), gərmə, dartma sim, əngüştəkarı, dəskari (dəstəkarı), barmaq gəzişməsi, cırmaq, diringə cırmaq, ayırma sim.

Həmin mənbələrə ətraflı nəzər yetirdiyimiz zaman adı çəkilən çoxsaylı mizrab və barmaq üsullarının tətbiqinə dair izahlarla tanış oluruq. Lakin bəzi üsullar müxtəlif mənbələrdə fərqli şərh olunmuş və ya adları müxtəlif qeyd edilmişdir. O cümlədən ifaçılıq təcrübəsi ilə izahlar arasındakı uyğunsuzluq da diqqəti cəlb edir. Növbəti sətirlərdə həmin mənbələrdə qarşılaşdığımız bəzi məsələlərə nəzər yetiririk. Bununla yanaşı bir neçə mənbəni qarşılaşdırır və tar ifaçılıq praktikası ilə müqayisəli şəkildə araşdırırıq.

“Alt mizrab – mizrab simlərə aşağıdan yuxarı vurulur (stakkatoya uyğundur)” [2, s.203]. Məlumdur ki, üst və alt mizrab texnikası digər alətlərdə də mövcud olduğu kimi simə yuxarıdan və aşağıdan zərbə vurulmasını bildirir və alətin ilkin çalğı texnikasını təşkil edir. Stakkato (ital. *staccato* – ayrılmış, qırılmış) isə ifaçılıq üsulu olub, səslərin qırıq-qırıq, bir-birindən pauzalarla ayıraraq ifa olunmasını nəzərdə tutur, notların üstündə nöqtələrlə qeyd olunur [3, s. 278]. Bu ifaçılıq üsulu üst və ya alt mizrabla tətbiq edilə bilər. Belə olduğu halda tarın ən başlıca texnikasının stakkato ilə uyğunlaşdırılması qeyri-müəyyənlik yaradır.

Dörd müxtəlif mənbədən lal barmaq üsulu barədə:

a) “Lal barmaq – sol əlin barmaqları ilə xüsusi tərzdə simlərə yumşaq vurulması və ya ilişdirilməsi ilə səsin alınmasıdır (mordentə uyğundur)” [2, s. 206]

b) “Lal barmaq – Simli musiqi alətlərində sol əlin barmaqları vasitəsilə simin səsləndirilməsi” [14, s. 20]

c) “Lal barmaq – Simli musiqi alətlərində mizrabın və ya yayın iştirakı olmadan simin səsləndirilməsi” [7, s. 47]

d) “Əhməd müəllimin ifasında mizrab zərbəndən sonra barmaqların sim üzərində hərəkəti (yəni lal barmaq) xüsusi yer tutur. O, muğamı çalan zaman hiss olunmadan başqa səsə keçir və həmin səs axıcı melodiyasında ikinci və üçüncü barmaqları (mizrab zərbi olmadan) pərdələr üzərində gəzişdirərək buna nail olurdu” [12, s. 48]

Lal barmaq üsulunda əsas və köməkçi olmaqla iki səs iştirak edir. Tək zərbənin gücü hesabına (simin titrəyişi müddətində) növbəti səs mizrabsız ifa edilməsi üsuludur. Bu zaman əsas səs mizrabla ifa edilir, növbəti (köməkçi) səs isə həmin titrəyiş hesabına yalnız barmaq qoymaqla əldə edilir. Adətən, enən səs sıralarında, təkrarlanan qoşa səslərdə, texniki-virtuoz gəzişmələrdə bəzək yaratmada xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Mordent (ital. *mordente* – iti, dişləyən) isə əsas, köməkçi və yenidən əsas səsin cəld hərəkətlə növbələşməsindən ibarətdir. Səslənmə köməkçi səsdən də başlaya bilər, lakin mütləq əsas səsdə tamamlanır [1, s. 362-364]. Tar çalğısında əsas səslər üst mizrabla, köməkçi səs isə alt mizrabla ifa edilir. Bu və ya digər cəhətlərdən aydın olur ki, lal barmaq və mordent üsulları həm səslənmə, həm də texniki baxımdan bir-birindən ayrılırlar. Digər mənbələrdə qeyd olunan “sol əlin barmaqları vasitəsilə” və “mizrabın iştirakı olmadan” ifadələrinin isə lal barmaq texnikasını dəqiqliklə əks etdirmədiyini düşünürük. Dördüncü mənbə digərlərinə nisbətən daha detallı məlumat verir və lal barmağın texnikasını dəqiq izah edir.

Üç müxtəlif mənbədə santur mizrab barədə:

a) “Santur mizrab – üst-alt-üst mizrabların ardıcıl vurulması” [6, s. 49]

b) “Santur mizrab – üst-alt-üst mizrabların ardıcıl vurulması (tempinə görə tremolodan zəifdir). Bəzən göstərilən ardıcılıq dəyişir: mizrab yuxarıdan-yuxarıdan-aşağıdan və ya aşağıdan-yuxarıdan-yuxarıdan vurulur. Sonuncu halda birinci zərbə mizrabla deyil, dırnaqla həyata keçirilir” [2, s. 205]

c) “Santur mizrab üç şəkildə özünü göstərir: IIIV, IIIIV, VIII” [5, s. 50-51]. Burada santurun VIII növündə birinci zərbənin dırnaq vasitəsilə vurulduğu qeyd olunur və çırtıq mizrab üsulu ilə uyğunlaşdırılır.

İfaçılıq təcrübəsində santur mizrabın üst-üst-alt növü xüsusi rol oynayır. Belə ki, simdən simə keçid zamanı və applikatura dəyişikliyində daha səmərəli santur ardıcılığı hesab edilir. Birinci mənbədə bu növü öz əksini tapmır. İkinci və üçüncü mənbələrdə isə onun VIII növü də əlavə edilir. Həmin mizrab ardıcılığı, xüsusən də dırnaqla ifa xüsusiyyəti çırtıq mizrab üsuluna uyğun gəlir. Bununla yanaşı ifaçılıqda VIIV və VIIIV mizrab ardıcılığına rast gəlirik. Bu səbəblə daha dəqiq təsnifat aparmaq üçün günümüz praktikasını ətraflı təhlil etmək lazım gəlir.

Qoşa və gülriz mizrab üsulları barədə:

a) “Qoşa mizrab – mizrabın simə yuxarıdan və aşağıdan (faza tersiya intervalında qısa forşlaqla başlayır) iki dəfə vurulması. Mizrabi gulriz – qoşa mizrabın oxşarıdır, amma mizrab simə həmişə yuxarıdan vurulur, forşlaqlar frazanın əvvəlində növbəti tondan bir sekunda aşağı götürülür” [2, s. 205-206]

b) “Qoşa mizrab ştrixində mizrab simə üstədən və ya altından qoşa, yəni iki-iki vurulur. Gülriz mizrabı ştrixində mizrab simə üstədən qoşa vurulur” [6, s. 49]

Qoşa mizrab həm melodik xəttin ifasında, həm də əsas səsdən əvvəl cəldliklə (ifa cəldliyinə görə forşlaqa bənzəyir) tətbiq edilir. Qoşa mizrabdan öncə “forşlaq” ifası və ya qoşa səs arasında və sonrasında lal barmağın istifadə edilməsi ifaçıdan asılı olub, qoşa mizrab üsulunda özünü göstərməyə də bilər. Digər tərəfdən, qoşa mizrabla gülrizin eyniləşdirilməsini düzgün hesab etmirik. Çünki qoşa mizrab üst-üst, alt-alt, üst-alt və ya alt-üst ardıcılığına əsaslanır. “Gülriz” sözü melodiya “gül vurmaq”, “naxış vurma” anlamında işlədilir [10, s. 90]. Muğam ustası Valeh Rəhimov bildirir ki, gülriz üsulu təkə mizrabın iki-iki ardıcılığı ilə yox, həm də mizrabın işlədilmə şəkli və sağ əl funksiyası ilə bağlı ifa üsuludur. Həmin ifa texnikası olmadan gülriz səslənə bilməz.

“Döymə mizrab – mizrabın simə sürətlə yuxarıdan vurulması” [2, s. 204]. Döymə mizrab üsulu üst mizrabın xüsusi növü olub, zərbənin endirilmə bucağı ilə özünü göstərir. Bu zaman mizrab simə doğru diaqonal şəkildə, döyəclənərək vurulur. “Cəngi mizrab” adı ilə də yayılmışdır [10, s. 84]. Burada isə mizrabın sürətlə vurulması kimi izah edilmiş və texnikanın əsas cəhəti göstərilməmişdir.

Üç müxtəlif mənbədən dartma texnikası barədə:

a) “Dartma və ya titrəmə – eyni zamanda simin barmaqla pərdə üzərində sıxılması və barmağın sağa və sola silkələnməsidir (vibrasiyaya uyğundur)” [2, s. 206]

b) “Dartma sim simi pərdəyə sıxan barmağı aşağı–yuxarı əsdirmək və yuxarı simə doğru, əks istiqamətdə hərəkət etdirməklə əldə edilir” [6, s. 50]

c) “Dartma sim üsulunda mizrab zəng simlərə toxunur, simlər isə sol əl barmaqları ilə mizrabın iştirakı olmadan ifa edilir” [5, s. 54-55]

Titrətmə üsulunda barmağın sağa və sola silkələnməsi tar ifaçılığı üçün səciyyəvi deyil. Ud ifaçılığında buna daha çox rast gəlmək mümkündür. Bu zaman sim boyunca barmaq sağa və sola silkələnir ki, səslənmədə “titrəmə” əmələ gəlir. İkinci mənbədə titrətmə üsulu barədə tar çalğısı üçün daha dəqiq izah verilir. Lakin burada “dartma sim” adı ilə göstərilməsi çəşqinlik yaradır. Çünki dartma sim üsulu qeyd etdiyimiz üçüncü mənbədə başqa şəkildə öz izahını tapır. Texniki cəhətdən titrətmə üsulunda da simin dartılması nəzərdə tutulur ki, bu məqsədlə “dartma sim” adlandırılması anlaşılar.

Dörd müxtəlif mənbədə dinamik çalarlar barədə:

a) “Hal mizrab – böyük xəyəyə yaxın yerdə çalğı; tutqun, kobud səs verir” [2, s. 210]

b) “Böyük xəyəyə yaxın yerdə çalmaqla. Bu vaxt tar cingiltili səs verir” [6, s. 50]

c) David Məmmədbəyov Əhməd Bakıxanovun ifaçılığı barədə qeyd edir: “Elə nəfəslər də olur ki, onları uca səslə yox, əksinə, yumşaq və ifadəli səslə çalmaqla musiqiyə xüsusi məlahət verilir. Bunu tarzən hal mizrabın köməyiylə yerinə yetirir. Hal mizrab – sağ əlin kiçik çanaqda və ya ona yaxın vəziyyətdə işlədilməsindən alınan ştrixdir” [9, s. 25]

d) “Əhməd Bakıxanovun muğam ifaçılığının məziyyətlərindən biri də “hal” mizrab üsuludur. O, bu yolla yumşaq və ifadəli çalmaqla bərabər, gözəl harmonik fon yaradırdı. Bu üsulla çalarkən mizrabı simlərin üzərində altdan yuxarı dairəvi şəkildə sürüşdürərək onları bir-birinə qarışdırır, beləliklə, muğamın səs palitrasını zənginləşdirirdi” [12, s. 53-54].

Böyük xəyəyə yaxın vəziyyətdə ifanın “tutqun, kobud” və ya “cingiltili” səs verməsi bir-birilə uyğunluq təşkil etmir. “Cingiltili” şərh burada zəng simlər qədər olmasa da müəyyən çalar baxımından özünü doğrulda bilər ki, həm də eyni anda tutqun, kobud səs alınması da özünü göstərir. Üçüncü mənbədə izah edilən hal mizrab üsulu (kiçik çanaq üzərində ifa) digər mənbələrdə “narın mizrab”, “kiçik çanaq mizrabı” kimi adlandırılır [2, s. 210; 10, s. 113]. Dördüncü mənbədə isə hal mizrab yumşaq, ifadəli çalğı ilə əlaqələndirilir və mizrabın istifadə şəkli tamam fərqlənir. Abbasqulu Nəcəfzadə qeyd edir: “Qədim risalələrdə dinamik işarələr bu şəkildə adlanırdı: forte – hal, piano – qal. Azərbaycan ifaçılıq sənətində də qədimdə hal və qal adlanan deyimlərdən çox istifadə etmişlər. Bu deyimlər ifaçılıqda dinamik çalarların əldə edilməsini bildirən bir çalğı üsuludur. Hal – güclü, forte, qal isə piano çalmaq deməkdir” [11, s. 30]. Bu mənada “hal” üsulunun müxtəlif şəkildə izah olunması anlaşılandır. Həmin terminlər çalğıda fərqli dinamik çalarların əldə edilməsini nəzərdə tutmuş, birbaşa hərfi mənaları ilə bağlı olmamışdır. Dəqiq adlandırma aparmaq üçün isə elmi mənbələrin bir araya gətirilməsi və günümüz ifaçılıq təcrübəsinin nailiyyətləri ilə qarşılaşdırılması lazım gəlir.

Bununla yanaşı bir sıra mənbələrdə xalq musiqi terminlərimiz Qərb musiqi terminləri ilə eyniləşdirilir və ya adları dəyişdirilir (Misal olaraq, “tremolo” ilə iti mizrab, “trel” ilə zəngülə, “pizzicato” ilə cırmaq, “mordent” ilə lal barmaq). Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığından bəhs edərkən xalq musiqi terminlərimizin istifadə edilməsini daha məqsəddə uyğun hesab edirik.

Əsas məqsədimiz tar ifaçılıq üsullarından bəhs edən mənbələrin aşkar edilməsi və qarşılaşdığımız məsələlərin işıqlandırılması olmuşdur. Bu səbəblə bir-biri ilə uyğunlaşmayan mənbələr və ya müxtəlif mənbələrdə fərqli şərh olunmuş çalğı üsulları nəzərdən keçirilmiş, eləcə də ifaçılıq təcrübəsi ilə müqayisəli şəkildə araşdırılmışdır. Razıyıq ki, həmin elmi tədqiqatların hər biri tar ifaçılığına dair aparılmış və daim istinad edilən, qiymətli mənbələrdir. Lakin üzə çıxardığımız məsələlər tar ifaçılıq üsulları barədə daha geniş araşdırma aparılmasını zəruri məsələ edir. Azərbaycan xalq çalğı alətləri içərisində tara dair bir çox mənbələr olduğu halda saz, qanun, udun çalğı texnikaları barədə daha az mənbəyə rast gəlirik. Bu səbəblə ifaçılıq üsullarına dair müasir araşdırmaların aparılması – aktual və az istifadə olunan çalğı texnikalarının aşkar edilməsi, çağdaş ifa metodları və tərzlərinin üzə çıxarılması, adı olmayan və ya bir neçə adla tətbiq edilən texnikaların bir araya toplanılması və tədqiq olunması xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Daha sonra isə həmin ifa üsullarının notasiyada tətbiqi və not–işarə sisteminin müəyyən edilməsi lazım gəlir. Ümid edirik ki, tədqiqatımız gənc musiqiçi, musiqişünas və bəstəkarlara, o cümlədən bu sahədə aparılan gələcək araşdırmalara faydalı olacaqdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. A dictionary of music musicians (A.D. 1450-1880) by eminent writers, English and foreign: in 4 volumes (Vol. 2) / edited by George Grove. London: "Macmillan and Co.", 1880. 769 p.
2. Abdullayeva S. A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq–orqanoloji tədqiqat). Bakı: "Adiloğlu", 2002. 454 s.
3. Bədəlbəyli Ə. B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: "Şərq-Qərb", 2017. 470 s.
4. Əbdülqasimov F. Ə. Bəhram Mansurovun muğam sənəti. "Musiqi dünyası" jurnalı, 2001, № 1-2 (7), s. 115-116
5. Əbdülqasimov V. Ə. Azərbaycan tarı. Bakı: "İşıq", 1989. 95 s.
6. Ələsgərov S. Ə., Abdullayeva S. A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə. Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri tələbələri üçün dərslik. Bakı: "Maarif", 1996. 176 s.
7. İzahlı muğam lüğəti. Bakı: "Apostrof", 2013. 117 s.
8. Kərimov M. Ə., Novruzov A. M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri: not ifaçılığının tarixi. Musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik. Bakı: "Ecoprint", 2017. 192 s.
9. Məmmədbəyov D. İ. Muğam ustası Əhməd Bakıxanov. Bakı: "Azərnəşr", 1966. 40 s.
10. Nəcəfzadə A. İ. Ud çalğı aləti Azərbaycan qaynaqlarında (tədqiqat və lüğət). Bakı: "Xəzər Universiteti", 2019. 160 s.
11. Nəcəfzadə A. İ., Məmmədəliyev V. M. Muğam. Ali musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. Bakı: "Ecoprint", 2017. 160 s.
12. Rəhmətov Ə. M. Əhməd Bakıxanov. Bakı: "İşıq", 1977. 140 s.
13. Rüstəmov S. Ə. Tar məktəbi. Bakı: "Azərnəşr", 1935. 32 s.
14. Səfərova Z. Y. Qədim Azərbaycan musiqi terminləri lüğəti (S. Urməvi, Ə. Marağai və M. M. Nəvvabın risalələri əsasında). Bakı: "Təbriz", 1997. 56 s.
15. Vəkilov H. Azərbaycan tarı və onun ifaçılıq problemləri haqqında təkliflər. Metodik vəsait. Bakı: "Mars Print", 2007. 58 s.

Xülasə

Azərbaycan tarı və onun ifaçılığının öyrənilməsi daim tədqiqatçıların diqqət mərkəzində olmuşdur. Xüsusən də çalğı texnikalarının – mizrab və barmaq üsullarının araşdırılması çoxsaylı elmi mənbələrdə yer almışdır. Lakin bəzi üsullar müxtəlif mənbələrdə fərqli şərh olunmuş və ya müxtəlif adlarla qeyd edilmişdir. O cümlədən ifaçılıq təcrübəsi ilə mənbə arasında müəyyən anlaşılmazlıq diqqəti cəlb edir. Tədqiqatımızın əsas məqsədi tar ifaçılıq üsullarından bəhs edən mənbələrin təhlil edilməsi və sözü gedən məsələlərin işıqlandırılmasıdır. Bu səbəblə bir neçə mənbə qarşılaşdırılır və tar ifaçılıq praktikası ilə müqayisəli şəkildə araşdırılır.

Açar sözlər: Azərbaycan tar ifaçılıq sənəti, ifaçılıq problemləri, çalğı texnikaları, mizrab üsulları, barmaq üsulları.

САДЫГОВ Канан

Азербайджанская Национальная Консерватория, докторант

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПРИЁМОВ ИГРЫ НА ТАРЕ

Резюме

Изучение азербайджанского тара и его исполнительской практики всегда было в центре внимания исследователей. В частности, исследование исполнительских приемов, таких как мизраб (плектр) и приемы игры пальцами, широко обсуждается в многочисленных научных источниках. Однако некоторые приемы по-разному объясняются в различных источниках или указаны под разными названиями. Кроме того, определенное несоответствие между исполнительской практикой и источниками привлекло внимание. Основная цель нашего исследования – анализировать источники, обсуждающие исполнительскую практику игры на таре, и осветить упомянутые проблемы. В связи с этим несколько источников подвергаются взаимному исследованию, а также сравниваются с исполнительской практикой игры на таре.

Ключевые слова: азербайджанское искусство игры на таре, исполнительские приёмы, техника игры мизрабом (плектром), пальцевая техника.

SADIGOV Kanan

Azerbaijan National Conservatory, doctoral student

PROBLEMS IN THE RESEARCH OF TAR PERFORMANCE AND PLAYING TECHNIQUES

Summary

The Azerbaijani tar and its performance traditions have always been a subject of scholarly interest and research. In particular, the investigation of playing techniques such as mizrab (plectrum) and finger techniques

has been widely discussed in numerous scholarly sources. However, certain techniques have been explained differently across various sources or shown under different names. Moreover, a certain inconsistency between performance practice and the sources has drawn attention. The primary objective of our research is to analyze sources discussing tar performance practice and to shed light on the mentioned issues. For this reason, several sources are mutually examined, and a comparison is made with tar performance practice.

Keywords: Azerbaijani tar performance, playing methods, mizrab (plectrum) techniques, finger techniques.

SEYFULLAYEVA NÜŞABƏ

Gəncə Dövlət Universiteti

"Musiqi fənləri" kafedrasının baş müəllimi,

sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ELMİ İRSİNDƏ MUSIQİ TƏHSİLİ MƏSƏLƏLƏRİ

Üzeyir Hacıbəyli – XX əsr Azərbaycan mədəniyyətinin və klassik musiqisinin banisi kimi tanınır. Onun fəaliyyəti bir çox sahələri – bəstəkarlıq, publisistika, pedaqogika və maarifçiliyi əhatə etmişdir. Bütün bu istiqamətlərdə Üzeyir bəyin yaradıcılığı o cümlədən elmi irsi təkcə öz dövrü üçün deyil, bu gün də aktualdır. Xüsusilə ali məktəblərdə musiqi ixtisası üzrə təhsil alan tələbələr və bu sahədə çalışan pedaqoqlar üçün onun elmi fikirləri və tədris metodları dəyərli qaynaq rolunu oynayır.

Üzeyir Hacıbəylinin musiqi təhsilinin əhəmiyyəti, professional musiqi təhsili sisteminin təşkili məsələlərinə dair fikirləri bütün dövrlər üçün aktualdır.

Elmi mənbələrlə tanışlıq göstərir ki, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin sürətli inkişafını musiqi təhsili sisteminin düzgün təşkili şərtləndirildi. Bu istiqamətdə Üzeyir Hacıbəylinin misilsiz xidmətləri qeyd olunmalıdır. Azərbaycanın ilk peşəkar musiqi təhsil müəssisəsinin – Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) yaradılmasının təşəbbüskarı və ilk rektoru olan Üzeyir bəy bütövlükdə ölkəmizdə professional musiqi təhsilinin formalaşması üçün zəruri olan tədbirlərin həyata keçirilməsinə nail olmuşdur. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılması təkcə təhsil sistemində deyil, ümumi mədəniyyət tariximizdə də dönüş nöqtəsi idi.

Ü.Hacıbəyli musiqi təhsilində iki mühüm istiqaməti əsas götürmüşdü:

1. Milli musiqinin elmi əsaslarla öyrənilməsi;
2. Qərb musiqi sisteminin peşəkar şəkildə mənimsənilməsi.

Konservatoriyanın yaradılması zamanı o, özəl proqramlar tərtib etmişdir. Bu proqramlarda muğamın nəzəri əsasını, harmoniya, kontrapunkt, orkestr texnikası kimi sahələr əhatə olunurdu. Tələbələrin həm milli, həm də beynəlxalq musiqi sistemini eyni zamanda mənimsəmələrinə xüsusi diqqət göstərirdi.

Əslində Ü.Hacıbəyli, dövrünün təhsil fəlsəfəsində çox nadir rast gəlinən bir yanaşmanı həyata keçirirdi – təhsildə tarazlıq. Onun fikrincə, xalq musiqisinə istinad etmədən peşəkar musiqi təhsili qurmaq mümkün deyildi, amma eyni zamanda yalnız xalq musiqisi ilə məhdudlaşmaq da müasir dünyada musiqiçinin inkişafına mane ola bilərdi.

Ü.Hacıbəylinin elmi irsində uzun illər apardığı tədqiqat işinin nəticəsi olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri mühüm yer tutur və bu gün də öz aktuallığını qoruyur və tədris prosesində geniş tətbiq olunur. Bu əsər 1945-ci ildə ilk dəfə rus dilində çap olunmuş, sonralar dəfələrlə Azərbaycan, ingilis dillərində nəşr olunmuşdur. Alimin “Milli məktəblərimizdə rus dili tədrisi”, “Təzə müəllimlərə xəbərdarlıq”, “Tələbələr məsələsi”, “Əhəmiyyətli bir məsələ”, “Müəllimlərimiz və mətbuat”, “Azərbaycanda musiqi təhsili”, “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi”, “Musiqidə xalqlilik” adlı və s. çoxsaylı məqalələrində təhsil məsələlərinə geniş yer verilir.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında diqqət çəkən məqamlardan biri odur ki, müəllif yalnız lad-məqamları təsvir etmir, izah edir, müqayisə aparır. Bu yanaşma isə onu sırf nəzəri yazıdan çıxararaq tədris üçün əlverişli vəsaitə çevirir. Məsələn, “Rast” muğamının lad-məqamını şərh

edərkən o, klassik major qamması ilə oxşar və fərqli cəhətlərini müqayisə edir. Bu isə tələbəyə düşüncəni, əlaqə qurmağı, analitik təhlil aparmağı öyrədir.

Bundan əlavə, Ü.Hacıbəyli musiqi məktəbləri və konservatoriya üçün xüsusi dərslik və proqramlar da yazmışdır. Bu materiallar arasında solfegio, musiqi nəzəriyyəsi, tarixi və xalq musiqisi ilə bağlı metodik vəsaitləri göstərmək olar. Müəllif bu dərsliklərdə yalnız akademik bilikləri deyil, həm də musiqinin mənəvi tərəflərini – sənətkarın məsuliyyətini, musiqinin insan ruhuna təsirini də vurğulayırdı.

Böyük vətənpərvər, maarifpərvər xadim olan Ü.Hacıbəyli üçün müəllimlik yalnız bilik ötürmək deyil, həm də şəxsiyyət formalaşdırmaq idi. Onun pedaqoji fəlsəfəsində tələbə ilə münasibət mərkəzi mövqe tutur. O, tələbələrin hər birinə fərdi yanaşır, onların güclü və zəif tərəflərini ayırd edərək, inkişaf yollarını göstərirdi. Əslində bu yanaşma bu günün ali təhsilində tələbəyönümlü təhsil modelinə çox uyğun gəlir.

Üzeyir Hacıbəylinin fəaliyyətində maarifçilik xüsusi yer tutur. O, musiqini yalnız sənət kimi deyil, həm də bir maarif vasitəsi, insan şüurunu və zövqünü formalaşdıran güclü mədəni alət kimi dəyərləndirirdi. Onun publisistik çıxışları, məqalələri və radio vasitəsilə apardığı təbliğat, musiqi mədəniyyətini geniş kütlələrə çatdırmaq məqsədi daşıyırdı.

Hacıbəyli Azərbaycan xalqının estetik dünyagörüşünü yüksəltmək üçün çalışırdı. “Musiqi savadsızlığı xalqı kor edir” – deyərək yazırdı. Onun fikrincə, musiqi yalnız peşəkarların deyil, cəmiyyətin hər bir üzvünün estetik tərbiyəsində mühüm rol oynamalıdır. Bu baxımdan onun məktəblərdə, radio proqramlarında, qəzet və jurnallarda apardığı maarifçilik fəaliyyəti zamanının xeyli önündə idi.

Xüsusilə 1920-30-cu illərdə Üzeyir bəyin xalq arasında musiqi təbliğatını genişləndirmək məqsədilə təşkil etdiyi konsertlər, mühazirələr və ictimai tədbirlər böyük rezonans doğururdu. Bu tədbirlərdə o, xalq musiqisinin mahiyyəti, muğamların quruluşu və klassik Qərb musiqisinin əsas prinsipləri haqqında sadə, anlaşılan dillə danışdı. Onun məqsədi musiqini geniş xalq kütləsinə çatdırmaq idi.

Maarifçi olaraq, o, həm də musiqi savadının erkən yaşlardan aşılmasının vacibliyini vurğulayırdı. Musiqi məktəblərinin açılması, uşaq xorlarının təşkili və musiqi dərsliklərinin hazırlanması sahəsində göstərdiyi fəaliyyət, musiqi təhsilinin kütləviləşməsinə yönəlmişdi.

Bəstəkarın dərs metodikası tələbənin passiv öyrənci yox, dərstdə aktiv iştirakçı olmasını tələb edirdi. Musiqi nəzəriyyəsi dərslərində o, tələbələri müxtəlif musiqi fraqmentlərini təhlil etməyə, improvizasiya etməyə və bəstələməyə təşviq edirdi. Bu isə onların təkcə texniki deyil, həm də yaradıcı düşüncə bacarıqlarını inkişaf etdirirdi.

Üzeyir bəyin müəllimi olduğu bəstəkarların siyahısına bir nəzər salmaq kifayətdir ki, onun pedaqoji uğurunun miqyası aydın olsun. Fikrət Əmirov, Qara Qarayev, Niyazi, Süleyman Ələsgərov və digər bəstəkarlar ordusu onun yetirmələri sırasındadır.

Üzeyir Hacıbəylinin elmi və yaradıcılıq irsində ən mühüm istiqamətlərdən biri Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin sintezidir. Bu sintez sadəcə musiqi formalarının bir araya gətirilməsi deyil, həm də dünya baxışlarının və fəlsəfi yanaşmaların vəhdəti idi. Hacıbəyli Şərq muğamlarının emosional dərinliyini və Qərb musiqisinin rəşadətli strukturlarını birləşdirərək yeni bir musiqi təfəkkürü yaratmışdı.

Bu sintez onun əsərlərində aydın şəkildə görünür. Məsələn, “Koroğlu” operasında muğam intonasionaları ilə simfonik orkestrin harmoniyası eyni şəkildə birləşir ki, tələbə üçün həm milli musiqi təfəkkürünü, həm də akademik musiqi quruluşlarını öyrənmək imkanı yaranır. Beləliklə, bu əsərlər tədris prosesində geniş istifadə olunduqda həm estetik, həm nəzəri, həm də texniki cəhətdən zəngin təcrübə təqdim edir.

Pedaqoji təcrübənin öyrənilməsi göstərir ki, Ü.Hacıbəylinin tədris prosesinə tətbiq etdiyi “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fənnini musiqi təmayüllü təhsil müəssisələrində təhsilənlər böyük maraqla öyrənirlər.

Zaman dəyişsə də, Üzeyir Hacıbəylinin irsi canlıdır və çağdaş dövrdə də öz təsirini saxlayır. Onun elmi və pedaqoji yanaşmaları bu gün də Azərbaycan musiqi təhsilinin əsasını təşkil edir. Konservatoriyada və digər musiqi təhsili müəssisələrində onun elmi, pedaqoji irsinə geniş müraciət olunur. Bu, yalnız tarixi əhəmiyyət deyil, həm də praktik dəyər baxımından olduqca əhəmiyyətlidir.

Müasir müəllimlər və musiqi nəzəriyyəçiləri Üzeyir bəyin təlim metodlarından ilhamlanaraq yeni proqramlar və yanaşmalar formalaşdırırlar. Texnologiyanın inkişaf etdiyi müasir dövrdə belə, Ü.Hacıbəylinin irsi bu yeniliklərə uyğunlaşdırılaraq istifadə edilir. Məsələn, onun muğamın lad-məqam nəzəriyyəsi bu gün rəqəmsal vasitələr ilə birləşdirilərək tədris prosesində səmərəli istifadə olunur.

Görkəmli pedaqoq Ü.Hacıbəylinin təhsil sisteminə yanaşmasının əsas prinsiplərinin bu gün də pedaqoji prosesə tətbiqi tələbəyönümlü, yaradıcı və analitik tədrisin təşkilinə səbəb olur. Onun müəllim-tələbə münasibətində empatiyanın, anlayışın və qarşılıqlı hörmətin vacibliyi haqqında fikirləri bugünkü pedaqoji etikada mühüm yer tutur.

Eyni zamanda, Ü.Hacıbəylinin milli musiqi irsinə verdiyi dəyər, bu gün musiqi kimliyinin qorunmasında və gənc nəsillərə ötürülməsində əvəzolunmaz rola malikdir. Üzeyir bəyin düşüncəsinə görə, musiqi yalnız səslərdən ibarət deyil, həm də bir millətin ruhunun ifadəsidir. Bu fəlsəfə müasir musiqi təhsilində milli özünüdərkini formalaşmasında mühüm rol oynayır.

Üzeyir Hacıbəylinin elmi və tədris irsi müasir dövr üçün də canlı, faydalı və istiqamətverici qaynaq olaraq qalmaqdadır. Bu irs təkcə musiqiçilər üçün deyil, ümumilikdə pedaqoji yanaşma və milli-mənəvi dəyərlərin qorunması baxımından da dəyərli nümunədir.

Bu araşdırma göstərdi ki, Hacıbəylinin musiqi nəzəriyyəsinə gətirdiyi elmi yanaşma, pedaqoji fəaliyyətindəki maarifçi və tələbəyönümlü baxışlar, müasir təhsil sistemində də istifadə oluna bilər. Bu səbəbdən onun elmi irsi yalnız keçmişin mirası deyil, həm də gələcəyin yol xəritəsidir.

Tədris prosesində Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığının və fikirlərinin daha geniş tətbiqi, tələbələrə estetik zövqünün formalaşmasına, analitik düşünmə qabiliyyətinin inkişafına və milli kimlik duyğusunun güclənməsinə səbəb ola bilər. Elə bu səbəbdən də onun elmi irsi, müasir müəllimlərin və pedaqoqların stolüstü vəsaiti olaraq qalmalıdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Ələkbərov A. *Üzeyir Hacıbəylinin musiqi nəzəriyyəsi irsi*. Elm, Bakı, 2005.
2. Əliyev S. Üzeyir Hacıbəylinin pedaqoji irsi. *Azərbaycan Musiqi Akademiyasının Elmi Əsərləri*, №1, səh. 45-52, 2015.
3. Quliyev C. Üzeyir Hacıbəyli və muğamın tədrisi məsələləri. *"Musiqi dünyası" jurnalı*, 2012, №3, səh. 27-34.
4. Məmmədova T. *Üzeyir Hacıbəyli və Azərbaycan musiqi təhsili*. Təhsil, Bakı, 2010.
5. Musayev A. *Milli musiqi və təhsil: Üzeyir Hacıbəyliyən bu günə*. Aspoliqraf, Bakı, 2020.
6. Rzayeva F. *Üzeyir Hacıbəyli: həyat və yaradıcılığı*. Şərq-Qərb, Bakı, 1998.
7. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan Xalq musiqisinin əsasları. // XX əsr Azərbaycan musiqi elminin abidələri. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illiyi münasibətilə. İdeya müəllifi, tərtibçi və məsul redaktor T.Məmmədov. Bakı, Şərq-Qərb, 2019, 360 s.
8. Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı, TEAS Press Nəşriyyat evi, 2022, 788 s.

Xülasə

Məqalədə Azərbaycan professional musiqi məktəbinin banisi, görkəmli bəstəkar, alim və pedaqoq, maarifçi və filosof, dramaturq və publisist Üzeyir Hacıbəylinin elmi və pedaqoji irsi geniş şəkildə təhlil olunur.

Əsas diqqət onun musiqi təhsilinin təşkili, Bakı Konservatoriyasının yaradılması, tədris proqramlarının formalaşdırılması və milli musiqi nəzəriyyəsinin elmi əsaslarla sistemləşdirilməsinə yönəldilmişdir. Hacıbəylinin müəllimlik fəlsəfəsi, maarifçilik fəaliyyəti və musiqinin cəmiyyətə çatdırılmasında oynadığı rol geniş araşdırılır. Məqalədə göstərilir ki, onun pedaqoji irsi bu gün də Azərbaycan musiqi təhsilində aktualdır və müasir tədris modellərinə uğurla inteqrasiya oluna bilər. Tədqiqat nəticəsində məlum olur ki, Üzeyir Hacıbəylinin elmi və metodoloji yanaşmaları həm musiqi sahəsində kadr hazırlığında, həm də milli-mənəvi dəyərlərin gənc nəsillərə aşılmasında mühüm rol oynayır. Onun musiqisi, elmi əsərləri, pedaqoji fəaliyyəti müasir musiqi təhsilinin səmərəli təşkili üçün əsas istiqamətlərdəndir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, musiqi təhsili, pedaqoji irs, konservatoriya, maarifçilik, milli musiqi, lad-məqam nəzəriyyəsi.

СЕЙФУЛЛАЕВА Нюшабя

Гянджинский Государственный Университет
старший преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины»,
кандидат искусствоведения

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В статье подробно анализируется научное и педагогическое наследие основателя азербайджанской профессиональной музыкальной школы, выдающегося композитора, учёного и педагога, просветителя и философа, драматурга и публициста Узеира Гаджибейли.

Основное внимание уделено его деятельности в области организации музыкального образования, созданию Бакинской консерватории, формированию учебных программ и систематизации теории национальной музыки на научной основе. Философия преподавания Гаджибейли, его просветительская деятельность и роль в донесении музыки до общества исследуются всесторонне. В статье подчеркивается, что его педагогическое наследие остается актуальным и сегодня, и может быть успешно интегрировано в современные модели образования. В результате исследования выясняется, что научные и методологические подходы Узеира Гаджибейли играют важную роль как в подготовке кадров в области музыки, так и в передаче молодому поколению национальных и духовных ценностей. Его музыка, научные труды и педагогическая деятельность являются одними из ключевых направлений в эффективной организации современного музыкального образования.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, музыкальное образование, педагогическое наследие, консерватория, просветительство, национальная музыка, теория ладов и макомов.

SEYFULLAYEVA Nushaba

Ganja State University

Senior Lecturer, Department of Musical Disciplines

PhD in Art Studies

PROBLEMS OF MUSIC EDUCATION IN THE SCIENTIFIC LEGACY OF UZEYİR HAJIBEYLİ

Summary

This article provides a detailed analysis of the scientific and pedagogical legacy of Uzeyir Hajibeyli, a prominent composer, scholar, and educator, and the founder of 20th-century Azerbaijani musical culture. The focus is on the organization of music education, the establishment of the Baku Conservatory, the development of curricula, and the scientific systematization of national music theory. Hajibeyli's pedagogical philosophy, his enlightenment efforts, and his role in promoting music to the public are examined in depth. The article concludes that Hajibeyli's pedagogical heritage remains relevant today and can be effectively integrated into modern educational models. His scientific and methodological approaches played a significant role both in professional training in music and in the transmission of national and moral values.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, music education, pedagogical legacy, conservatory, enlightenment, national music, music theory.

SƏLİMOV MƏRİF

Azərbaycan Respublikası Müdafiə Nazirliyi

Hərbi Hava Qüvvələri Orkestrinin rəisi, dirijor, kapitan

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA HƏRBİ-VƏTƏNPƏRVƏRLİK MÖVZUSUNUN TƏRƏNNÜMÜ

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəyli ilk milli opera, musiqili komediya və digər musiqi janrlarının əsasını qoymaqla yanaşı, həm də müxtəlif mövzulara müraciət edərək bu istiqamətdə zənginlik yaratmağa nail olmuşdur. Belə ki, lirik məhəbbət, qəhrəmanlıq mövzuları ilə yanaşı, Ü.Hacıbəyli hərbi-vətənpərvərlik mövzusuna da müraciət etmişdir. Yaşadığı dövrün təsiri ilə bəstəkarın yaradıcılığının müəyyən mərhələlərində, xüsusilə Böyük Vətən müharibəsi dövründə hərbi-vətənpərvərlik mövzusu onun diqqət mərkəzində olmuş və müxtəlif əsərlərində əsas aparıcı xətti təşkil etmişdir. Bununla yanaşı, Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığının erkən illərində yazdığı əsərlərində hərbi-vətənpərvərlik mövzusuna, bir növ, hazırlıq mərhələsi özünü göstərir. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında hərbi-vətənpərvərlik mövzusunun izlərinə “Leyli və Məcnun” muğam operasında Nofəlin partiyasında rast gəlinir. Belə ki, bu operada Nofəl obrazı döyüşçü kimi səciyyələndirilmişdir. Öz qoşunu ilə səyahətə çıxan Nofəlin Məcnuna kömək etmək məqsədilə Leylinin atasının tərəfdarları ilə döyüşə çıxaraq qalib gəlməsi bu obrazda orta əsrlərə xas olan hərbi xüsusiyyətləri birləşdirir. Nofəl operada sərkərdə kimi canlandırıldığı üçün bəstəkar onun musiqi səciyyəsində də bu amili nəzərə almışdır. Belə ki, Nofəlin musiqi səciyyəsi və onunla bağlı səhnələr “Heyratı” zərbi-muğamı üzərində qurulmuşdur. Qeyd edək ki, “Heyratı” zərbi muğamı rast məqamına əsaslandığı üçün özündə mərdlik və qəhrəmani hissləri

tərənnüm edir. Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı monumental elmi-tədqiqat əsərində rast məqamının xüsusiyyətlərini bu şəkildə izah edir: “*Bədii-ruhi təsir cəhətindən “Rast” dinləyicidə mərdlik və gümrahlı hiss ... oyadır*” [3, s.16]. Bu baxımdan bəstəkar məqsədli şəkildə “Heyratı”ya əsaslanmaqla, bu zərbi-muğamın obraz-emosional məzmununu müəyyənləşdirmiş və operada qəhrəmanı cizgilərlə yanaşı, həm də döyüş səhnələrini yaratmışdır. “Leyli və Məcnun” operasındakı döyüş səhnələri, yəni Nofəlin Leylinin atası və İbn Salami döyüşə çağırmasını əks etdirən səhnələr bəstəkarın yaradıcılığında hərbi mövzuya müraciətin sanki erkən əlamətləri kimi dəyərləndirilə bilər.

Hərbi-vətənpərvərlik mövzusu Ü.Hacıbəylinin 1940-cı illərdə - Böyük Vətən müharibəsi dövründə yazdığı əsərlərində xüsusilə böyük diqqəti cəlb edir. Məlumdur ki, 1941-ci ildə başlanan Böyük Vətən Müharibəsi Azərbaycan incəsənətində hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda yazılmış əsərlərin yaranmasını şərtləndirdi. Bu baxımdan hər zaman müxtəlif janrlarda yazdığı əsərləri ilə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq istiqamətini müəyyənləşdirən Ü.Hacıbəyli qarşıya qoyulan yeni vəzifələrin həyata keçməsi üçün fəaliyyətə başladı. Ü.Hacıbəyli müharibə illərində xalqın ruh yüksəkliyini, döyüş əzmini artırmaq üçün hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda daha çox üstünlük verir. Həmin illərdə gərgin bir şəkildə yaradıcılıq fəaliyyəti ilə məşğul olan Ü.Hacıbəyli xalqın faşist işğalçılarına qarşı mübarizəsini əks etdirmək üçün mahnı, marş kimi janrlarda əsərlər yazmış, “Vətən və cəbhə” kantatasını ərsəyə gətirmişdir.

Ü.Hacıbəylinin bu illərdə yazdığı “Çağırış”, “Vətən ordusu”, “Şəfqət mahnısı”, “Ananın oğluna nəsihəti”, “Yaxşı yol”, “Döyüşçülər marşı”, “Yaralı döyüşçünün hekayəti” və digər mahnıları müharibə şəraitində xalqın əzmkarlıq hisslərinin yaranmasına təsir göstərmişdir.

“Çağırış” mahnısı Ü.Hacıbəylinin Böyük Vətən Müharibəsi yeni başlayan dövrdə yazdığı ilk mahnılardandır. Mahnının poetik mətni Surə Əliyevaya məxsusdur, rus dilinə isə V.Kozlov tərəfindən tərcümə edilmişdir. Maraqlıdır ki, bəstəkar 1920-ci illərdə bu mahnının “Mazut” adlı ilk variantını yazmışdır. 1941-ci ildə yenidən bu mahnıya müraciət edən Ü.Hacıbəyli müəyyən dəyişikliklər apararaq, melodik xəttə əzmkarlıq ruhunu daha da artırır. Elə həmin ildə də nəşr olunan bu mahnı düşməyə qarşı qətiyyətli mövqeni yaratmaq məqsədilə ən çox ifa olunan əsərlər sırasına daxil olmuşdur. Qeyd edək ki, “Çağırış” mahnısı nəşrə, tanınmış bəstəkar Boris Zeydmanın redaktorluğu ilə hazırlanmışdır.

“Çağırış” mahnısının 2/4 ölçüdə yazılması ona marş janrına xas olan xüsusiyyətləri bəxş edir. Kiçik fortepiano girişi ilə başlanan mahnıda fortepiano müşayiəti dəqiq ritmik fiqurasıyaları saxlamaqla, mahnıda qətiyyətli hissləri gücləndirir. “Vətən” sözünün dəfələrlə təkrarlanması və ona vurğu edilməsi, bir növ, mahnının əsas məzmununun açılması ilə bağlıdır. Sadə üçhissəli formada yazılmış mahnının poetik mətni üçün xas olan ruhlandırıcı sözlər musiqi dili ilə bağlılıq yaratmışdır.

Xalq şairi Səməd Vurğunun sözlərinə yazılmış “Vətən ordusu” mahnısı Ü.Hacıbəylinin hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda yazdığı ilk mahnıları sırasına daxildir. Bu mahnı ilk dəfə 1942-ci ildə “Döyüşçü mahnıları” silsiləsində dərc olunmuş və qısa müddət ərzində ifaçıların repertuarında özünə yer alaraq, hərbi hissələrdə verilən konsert proqramlarında səsləndirilmişdir. Mahnı növbəti dəfə 1985-ci ildə nəşr olunmuş “Odlu illərin mahnıları” məcmuəsinə daxil edilmişdir.

“Şəfqət bacısı” mahnısının da poetik mətni Səməd Vurğun poeziyasına aiddir. Bu mahnı Böyük Vətən müharibəsinin yeni başladığı dövrdə yazılmışdır. Ü.Hacıbəyli bu mahnını cəbhənin müxtəlif ərazilərində, əsgərlər qarşısında çıxış edən ifaçılar üçün nəzərdə tutmuş və həmin dövrdə konsert repertuarının zənginləşdirilməsi məqsədilə yazmışdır. Maraqlıdır ki, bu mahnının ilk ifaçılarından biri 416-cı Taqanroq diviziyasında tibb bacısı kimi çalışan Rəşidə Qasımzadə olmuşdur. Qısa müddət ərzində, yəni 1942-ci ildə mahnının nəşr olunması müğənnilərin bu əsəri öyrənməsi və hərbi hissələrdə ifa etməsi üçün nəzərdə tutulmuşdur. 1975-ci ildə Ü.Hacıbəylinin 90 illik yubileyi çərçivəsində mahnı yenidən çap edilmişdir.

“Ananın oğluna nəsihəti” mahnısı Aşıq Mirzə Bayramovun sözlərinə yazılmışdır. Hərbi-vətənpərvərlik ruhunda yazılmış mahnının quruluşu monoloq formasına bənzəyir. Belə ki, adından da bəlli olduğu kimi, mahnının məzmunu ananın oğluna olan nəsihətinə əsaslanır. Mahnıda melodik xəttin quruluşu deklamasiya şəkildədir. Ananın müharibədə baş verən hadisələrə kəskin etirazının ifadə olunması mahnının əsas məramını müəyyənləşdirərək, çağırış intonasiyalarının ön planda verilməsini şərtləndirmişdir. Onu da qeyd edək ki, “Ananın oğluna nəsihəti” mahnısı müharibə dövründə bəstəkarın ən çox ifa olunan əsərlərindən biri idi. Mahnı ilk dəfə müharibənin ilk illərində – 1942-ci ildə çap

olunmuşdur. 1975-ci ildə Ü.Hacıbəylinin “Seçilmiş ariya və mahnılar” və 1985-ci ildə “Odlu illərin mahnıları” məcmuələrinə “Ananın oğluna nəsihəti” mahnısı da daxil edilmişdir.

“Yaxşı yol” mahnısının poetik mətni Xalq şairi Süleyman Rüstəmə aiddir. 1942-ci ildə yazılmış bu mahnı səs və fortepiano üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu mahnı müxtəlif illərdə nəşr olunan məcmuələrə də daxil edilmişdir. Belə ki, 1942-ci ildə “Döyüşçü mahnıları”, 1943-cü ildə “Zəfər bizimdir” mahnı məcmuələrində “Yaxşı yol” mahnısı nəşr olunmuşdur. Kütləvi mahnı kimi nəzərdə tutulan “Yaxşı yol” 1956, 1975 və 1985-ci illərdə də müxtəlif məcmuələrə daxil edilərək, nəşr olunmuşdur. Növbəti illərdə “Yaxşı yol” mahnısı konsert pyesi kimi fortepiano, tar və kamança alətləri üçün işlənilmişdir.

“Döyüşçülər marşı” əsərini Ü.Hacıbəyli müharibənin ilk illərində, 1942-ci ildə bəstələmiş və elə həmin ildə də nəşr edilmişdir. Səməd Vurğunun sözlərinə yazılmış bu mahnı səs və fortepiano üçün nəzərdə tutulmuşdur. Mahnının poetik mətni rus dilinə də tərcümə olunmuşdur və həmin variantı Y.Fidler ilə L.Zaltsman hazırlamışdır. Lakin qısa müddət ərzində geniş yayılan mahnı müxtəlif alətlər üçün köçürülmüş, xalq çalğı alətləri orkestri, simfonik orkestr və eləcə də xor üçün işlənmişdir. “Döyüşçülər marşı” cəbhə bölgələri ilə yanaşı, müxtəlif konsert proqramlarında da ifa edilmişdir. Belə ki, 1944-cü ildə Zaqafqaziya musiqisi ongünlüyündə Azərbaycan nümayəndə heyətinin yekun konsertində sonuncu tamamlayıcı musiqi nömrəsi məhz “Döyüşçülər marşı” olmuşdur. Musiqi dilinin gözəlliyinə və qətiyyətli obrazlılığı ifa etdiyinə görə “Döyüşçülər marşı” tamaşaçılar tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmış və həmin konsertdə yenidən səsləndirilmişdir.

Ü.Hacıbəylinin müharibə illərində yazdığı ən iri həcmli əsəri olan “Vətən və cəbhə” kantatası solist, xor və orkestrdən ibarət tərkib üçün yazılmışdır. Qeyd edək ki, kantatanın mətni də Ü.Hacıbəyli tərəfindən yazılmışdır. “Yaralı döyüşçünün hekayəti” isə kantatanın qısa müddət ərzində xalq tərəfindən sevilən hissəsidir. Qeyd edək ki, əsər səsləndikdən bir müddət sonra “Yaralı döyüşçünün hekayəti” müstəqil şəkildə, mahnı kimi ifa edilmişdir.

Böyük Vətən müharibəsi illərində dahi bəstəkar mahnı janrı ilə yanaşı, marş janrına da müraciət etmiş və ön cəbhədə düşməyə qarşı vuruşan əsgərlərin cəsarətini daha da artıran ruhlandırıcı musiqi nümunələri yaratmışdır. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin “Marş” əsəri xüsusilə vurğulanmalıdır. “Marş” 1952-ci ildə violin və fortepiano aləti üçün köçürülərək, Müslüm Maqomayev, Səid Rüstəmov, Zülfüqar Hacıbəyov, Cahangir Cahangirov və müharibədə həlak olmuş gənc bəstəkar Məmməd İsrafilzadənin əsərləri birlikdə “8 pyes” adlı silsilədə nəşr olunmuşdur. Qeyd edək ki, Ü.Hacıbəylinin “Marş”ı onun əksər əsərlərinin redaktoru olmuş tanınmış pianoçu, pedaqoq Kövkəb Səfəraliyeva tərəfindən nəşrə hazırlanmışdır.

Ü.Hacıbəylinin “Marş”ı 2/4 ölçüdə, D-dur tonallığında yazılmışdır. Forteplano partiyası müşayiət funksiyasını həyata keçirməklə yanaşı, həm də əsas ritmik fiqurasiaları saxlayır. Violin və ya violonçel alətində səslənən əsas melodik material isə əsərin əzmkar və qətiyyətli xarakterini vurğulayır. Sadə üçhissəli formada yazılmış “Marş”da başlanğıc motivin əsər boyu dəyişilmiş şəkildə təkrarlanması janrın xüsusiyyətləri ilə bağlıdır.

Ü.Hacıbəylinin müharibə illərində yazdığı maraqlı əsərlərindən biri də “Cəngi” pyesidir. Bəstəkarın cəngi janrına müraciət etməsi təsadüfi deyildir. Məlumdur ki, Azərbaycan xalqının qədim rəqslərindən biri olan cəngi döyüş çağırışı, qəhrəmani hissləri tərənnüm edir. Cəngi musiqisi döyüş zamanı, eləcə də hərbi mərasimlərdə insanları ruhlandıraraq, onlarda cəsarətli hissləri formalaşdırır. Nəzərə çatdıraq ki, xalq yaradıcılığında cənginin müxtəlif variantlarına rast gəlinir və əsasən zurnaçı-lardan ibarət tərkib tərəfindən ifa olunur. Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasında da “Cəngi” rəqsindən istifadə edərək, xalqın qətiyyətli xarakterini açmağa nail olmuşdur. Bu baxımdan bəstəkarın Böyük Vətən Müharibəsi illərində “Cəngi”yə müraciət etməsi Azərbaycan xalqının qədim musiqi janrlarının müasir dövrdə baş verən hadisələrin fonunda canlandırması məqsədindən irəli gəlmişdir. Bəstəkar əvvəlcə bu əsəri xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazmışdır. “Cəngi”ni 1941-ci ildə Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri ifa etsə də, əsər qısa müddət ərzində müxtəlif alətlər üçün köçürülmüşdür. Belə ki, - bəstəkar “Cəngi”ni əvvəlcə fortepiano üçün işləmiş və ilk ifaçısı da özü olmuşdur. “Daha sonra “Cəngi” tar, kamança, qanun, zurna və digər alətlər üçün köçürülmüş, böyük simfonik orkestr üçün işlənmişdir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqisində “Cəngi”də ifadə olunan bədii obrazlılıq bir sıra əsərlərin yaranması üçün mühüm təkan olmuşdur. Marş-rəqs formasında yazılmış bu pyesin təsiri ilə müharibə illərində Azərbaycan bəstəkarlarının bir sıra əsərləri yaranmışdır. Belə ki, Üzeyir Hacıbəyliyən sonra Zül-

füqar Hacıbəyov, Süleyman Ələsgərov, Adil Gəray, Hacı Xanməmmədov, Səid Rüstəmov kimi Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin tanınmış nümayəndələri “Cəngi” ruhunda əsərlər yazmışlar.

Ü.Hacıbəylinin 120 illik yubileyi ərəfəsində bəstəkarın vətənpərvərlik mövzusunda yazdığı mahnıları məcmuə şəklində toplanaraq çap olunmuşdur. Bu məcmuədə bəstəkarın həmin dövrə qədər nəşr olunmamış bir sıra mahnıları, o cümlədən “Milli marş”, “Çırpınırdı Qara dəniz”, “Ordu Marşı”, “Səni gözləyir” və b. mahnıları əhatə olunmuşdur. On mahnıdan ibarət olan məcmuə Ü.Hacıbəylinin müxtəlif illərdə yazılmış hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda olan mahnılarının not mətnlərinin verilməsi baxımından əlamətdardır. Onu da qeyd etmək ki, məcmuənin tərtibçisi və redaktoru Ü.Hacıbəylinin Ev muzeyinin direktoru, Xalq artisti, bəstəkar Sərdar Fərəcovdur.

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında hərbi-vətənpərvərlik mövzusunun tərənnümü müxtəlif janrlı əsərlərin əsasını təşkil etməklə yanaşı, həm də qətiyyətli və əzmkarlıq ruhunun ifadə olunmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Xüsusilə, Üzeyir Hacıbəylinin Böyük Vətən Müharibəsi dövründə yazdığı əsərlər xalqın döyüş əzmini artırmaqla yanaşı, həm də Azərbaycan bəstəkarlarının da bu istiqamətdə əsər yazmasını şərtləndirən əsas amil olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan Bəstəkar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi festivallarından elmi məqalələr / – Bakı: Mütərcim, – 2024. – 176 s.
2. Əliyeva, F. Üzeyir Hacıbəyli – şəxsiyyət və cəmiyyət / – F.Əliyeva. – Bakı: “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, – 2014. – 368 s.
3. Hacıbəyli, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları / Ü.Ə.Hacıbəyli. – Bakı: Apostrof, – 2010. – 176 s.
4. Qasımova, S.C. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı // S.C.Qasımova. – Bakı: Adiloğlu. – 2009. – 248 s.
5. Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası / – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007, – 264 s.

NOTOQRAFIYA

6. Hacıbəyov, Ü. Cəngi. [Notlar]: / – Bakı: Azərnəşr, – 1956. – 7 s.
7. Hacıbəyov, Ü. Çağırış. [Notlar]: / – Bakı: Azərnəşr, – 1941. – 8 s.
8. Hacıbəyov, Ü. Marş. // “8 pyes” məcmuəsi. [Notlar]: / – Bakı: Azərnəşr, – 1941. – səh.3-6.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında hərbi-vətənpərvərlik mövzusunun tərənnümü müəndən bəhs olunur. Məqalənin aktuallığı Ü.Hacıbəylinin müxtəlif janrlı əsərlərində hərbi-vətənpərvərlik mövzusunun araşdırılması ilə müəyyən olunur. Nəzərə çatdırılır ki, Ü.Hacıbəyli “Vətən və cəbhə” kantatasında, “Vətən ordusu”, “Döyüşçülər marşı”, “Şəfqət bacısı” kimi mahnılarında və digər əsərlərində hərbi-vətənpərvərlik mövzularına müraciət etmişdir. Məqalənin elmi yeniliyini Ü.Hacıbəylinin əsərlərində hərbi-vətənpərvərlik mövzularının araşdırılması təşkil edir. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında hərbi-vətənpərvərlik mövzulu əsərlərin işıqlandırılması isə məqalənin elmi əhəmiyyətini təşkil edir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, hərbi,vətənpərvərlik, kantata, yaradıcılıq

САЛИМОВ Мариф

Начальник оркестра Военно-воздушных сил
Министерства обороны Азербайджанской Республики,
военный дирижёр, капитан

ВОСПЕВАНИЕ ВОЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме

В представленной статье рассматривается воспевание военно-патриотической темы в творчестве Узеира Гаджибейли. Актуальность статьи обусловлена исследованием военно-патриотической темы в разных жанровых произведениях У.Гаджибейли. Стоит отметить, что У.Гаджибейли обращался к военно-патриотическим темам в своей кантате «Родина и фронт», песнях «Отечественная армия», «Марш воинов», «Сестра милосердия» и других произведениях. Научная новизна статьи заключается в исследовании военно-патриотической тематики в творчестве У.Гаджибейли. Научная значимость статьи заключается в освещении произведений на военно-патриотическую тематику в творчестве У.Гаджибейли.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, военно-патриотический, кантата, творчество.

THE THEME OF MILITARY-PATRIOTISM IN THE WORK OF UZEYİR HAJİBEYLİ

Summary

The presented article discusses the glorification of the theme of military-patriotism in the work of Uzeyir Hajibeyli. The relevance of the article is determined by the study of the theme of military-patriotism in the works of U.Hajibeyli of various genres. It is noted that U.Hajibeyli addressed military-patriotism in the cantata "Homeland and Front", in his songs "Homeland Army", "Marshall of Warriors", "Sister of Mercy" and other works. The scientific novelty of the article is the study of military-patriotism in the works of U.Hajibeyli. The coverage of works with military-patriotism in the work of U.Hajibeyli constitutes the scientific significance of the article.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, military-patriotism, cantata, creation.

SÜLEYMANOVA RUQİYYƏ

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA OPERETTA VƏ MUSIQİLİ KOMEDİYA ƏSƏRLƏRİ

Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində əhəmiyyətli yer qazanmış, keçmiş Avropa sənəti ilə əlaqədar olan operetta janrı XIX əsrin sonlarında Fransada meydana gəlmişdir. Operettanın mənşəyi, klassik musiqinin bir çox qolu kimi, Avropanın zəngin mədəni irsinə bağlıdır. Əvvəllər bu üslubun əsas xüsusiyyətləri kəskin istehza, qabarıq təmsil və yumor olsa da, sonradan onun ideya dairəsi genişlənərək dövrün satirik və ictimai-siyasi yazılarına xas olan bir ifadə vasitəsinə çevrildi. Bu cür xüsusiyyətləri özündə daşıyan operetta janrı mövcud zamanın tələblərinə cavab verən yeni-yeni keyfiyyətləri, müxtəlif dövrlərlə bağlı xarakterik cəhətləri özündə əks etdirməklə yanaşı, operettanın ən əhəmiyyətli xarakteristikası olan dövrünün sosial məsələlərini zarafat və istehza yolu ilə tənqid etmək funksiyasını zaman keçsə belə qoruyub saxlamağa davam etmişdir. Musiqili komediya janrının ilk nümunəsi Azərbaycan incəsənət tarixində XX əsrin əvvəllərində dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında təşəkkül tapmış və özünəməxsus unikalılığı nəticəsində zaman keçsə belə aktuallığını qoruyub saxlamağa davam etmişdir.

Dahi bəstəkarın "Ər və arvad" adlı birinci musiqili komediyası, eyni zamanda Azərbaycanda musiqili komediya janrının əsasını qoyan ilk nümunədir. 1909-cu ildə yazılan "Ər və arvad" musiqili komediyasının ilk tamaşası 24 may 1910-cu ildə Bakıda Nikitin qardaşları sirkinin səhnəsində göstərilmişdir. Məhz bu tamaşa ilə də Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrının əsası qoyulmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli "Ər və arvad" musiqili komediyasından sonra 1910-cu ildə "O olmasın, bu olsun", 1913-cü ildə isə "Arşın mal alan" operettasını yazır. "Ər və arvad" əsəriylə Üzeyir Hacıbəylinin musiqili səhnə trilogiyasının başlanğıcı qoyulmuşdur. Hər üç əsərdə ailə-məişət mövzusu çox ardıcıl və dinamik şəkildə açılır. Bu komediyalarda məişətdə hökm sürən feodal-patriarxal münasibətlər, ictimai bərabərsizlik, qadın hüquqsuzluğu, rüşvətxorluq, cəhalət və s. ifşa olunur [1].

Üzeyir Hacıbəylinin yuxarıda adları sadalanan şah əsərlərindən sonra inqilaba qədərki dövrdə Zülfüqar Hacıbəyovun "Əlli yaşında cavan", "Evliyə subay", Mirmahmud Kazımovskinin "Molla Cəbi", "Vurhavar" musiqili komediyaları tamaşaya qoyulur. Bu tamaşaların yaradılmasında Hüseyn Ərəblinski, Mirzəğa Əliyev, Əhməd Ağdamski, Əlibəy Hüseynzadə, Hacığa Abbasov, Rza Darablı, Əbülhəsən Anaplı və başqalarının mühüm rolu olmuşdur.

XX əsrin ilk yarısında Azərbaycanda musiqili komediya və operetta janrı iki mühüm mərhələdə inkişaf edib. Bu janrın bünövrəsini qoyan ilk mərhələdə Üzeyir Hacıbəyli və Zülfüqar Hacıbəyovun qələmə aldığı əsərlər ön plana çıxır. Onların musiqili komediyaları təkcə əyləndirmək məqsədi daşımır, həm də dövrün cəmiyyətində kök salmış cəhaləti, qadın hüquqlarının pozulmasını, ailədaxili çə-

kişmələri və sosial ədalətsizliyi kəskin tənqid atəşinə tutur. Bəli, bu əsərlərin süjet xətti bir-birinə bənzəyirdi, lakin musiqi dili ilə fərqlənir, obrazlar ariyalarla, duetlərlə, xor və rəqs nömrələri ilə bədii cəhətdən ustalıqla təqdim olunurdu. Elə bu zəngin musiqi dili və milli ruhda Azərbaycanda musiqili komediyanın ilk estetik ənənələrinin yaranmasında əvəzsiz rol oynadı.

Janrın ikinci nəfəsi isə sovet dövründə alındı. Bu mərhələdə Fikrət Əmirov, Səid Rüstəmov, Soltan Hacıbəyov və Süleyman Ələsgərov kimi istedadlı bəstəkarlar Üzeyir bəyin yaratdığı sənət yolunu davam etdirərək, musiqili komediyaya yeni ruh, yeni baxış gətirdilər. Onlar müasir insanın problemlərini, gündəmin aktual məsələlərini bu janr vasitəsilə canlandıraraq həm musiqiyə, həm də dramaturgiyaya yeniliklər qazandırdılar. Beləcə, musiqili komediya janrı zamanın nəbzini tutmağı bacardı və ictimai-sosial hadisələrin güzgüsünə çevrildi.

Sovet dövründə bu janrın ilk nümunəsini görkəmli bəstəkar Səid Rüstəmov təqdim etmişdir. Bəstəkar Səid Rüstəmov və yazıçı Məmməd Sadiq Ordubadi ilk dəfə olaraq müasir kolxoz mövzuna müraciət edərək “Beşmanatlıq gəlin” (1939) komediyasını yaradırlar. Bu təşəbbüs uğurlu olduğuna görə Səid Rüstəmov musiqili komediya janrında yaradıcılıq işini davam etdirərək, “Durna” adlı ikinci əsərini yazır. “Durna”-nın liberettosu Süleyman Rüstəmə məxsusdur. Şair Azərbaycan kolxozçularının əmək və məişətini təsvir edən maraqlı süjet yaratmışdır. Üç pərdədən ibarət olan “Durna” operettası ilk dəfə 1947-ci ildə aprelin 28-də o zamanlar Cəlil Məmmədquluzadənin adını daşıyan Bakı Musiqi Komediyası Teatrında Şəmsi Bədəlbəylinin quruluşunda tamaşaya qoyulmuşdur [2].

Musiqili tamaşada Nəcibə Behbudova, Əzizağa Qasımov, Lütviyyə Dadaşzadə, Mobil Əhmədov, Səyavuş Aslan, Ofeliya Aslan və b. yadda qalan obrazlar yaratmışlar. Komediya ağır sınaqlardan çıxan, daha sonra isə dinc həyatına qayıdan xalqın ruh yüksəkliyi, kolxozçuların əmək və məişətinin təsviri, sovet adamlarının ən yaxşı keyfiyyətləri tərənnüm edilmişdir. Komediyanın əsas qəhrəmanları bir-birini sevən Durna və Muraddır. Onların hisləri ülvidir. Onlara görə sevgisi sadəcə məftunluq deyil, iki fərdin bir-birini tanıması, insanlara, kollektivə, ictimai əməyə münasibətlərinin eyniliyi nəticəsində formalaşan məhəbbətdir.

“Durna” tamaşasına yazılmış musiqi Səid Rüstəmovun birinci musiqili komediyasında olduğu kimi bütünlüklə mahnı üslubunda yazılmışdır. Bəstəkar bu üsluba ciddi riayət edərək müxtəlif xarakterli surətlər yaradır.

Tamaşa əsərində iki qrup qəhrəmanlar təsvir olunmuşdur. Birinci qrup qəhrəmanlar kolxozun briqadiri Kərim dayı, onun həyat yoldaşı Nisə, Durna, Murad və ikinci qrup qəhrəmanlar olaraq isə onlara qarşı qoyulan komik obrazlar Dursun və Lalə.

“Durna” operettası artıq uzun illərdir ki, müxtəlif formalarda, zəngin satirik-komik ifadə vasitələri ilə zəngin olub və korifey sənətkarlarımızın iştirakı ilə oynanılır.

Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, bu dövrün Musiqili Komediya Teatrının sənət uğurları bu incəsənət məbədinə müxtəlif illərdə rəhbərlik etmiş Şəmsi Bədəlbəyli və Süleyman Ələsgərovun bənzərsiz istedadı və ardıcıl zəhməti sayəsində mümkün olurdu. Janrın səhnə təsvirində rejissorluq sənətində müvəffəqiyyətli fəaliyyəti ilə yeniliklər etmiş bu sənətkarların rolunu mütləq vurğulamaq lazımdır. Məhz Şəmsi Bədəlbəylinin rejissor dəst-xətti, səhnə yozumlarının estetik şərtləri aktyorların yaradıcılıq işinə rəvnəq verərək onların səhnə obrazlarını mənalandırmışdır. Rejissor-aktyor münasibətində qarşılıqlı anlaşma başlıca amildir. Bu baxımdan Şəmsi Bədəlbəyli ilə aktyorların yaradıcılıq əməkdaşlığı üzərində işlədikləri tamaşanın uğurunu labüdləşdirirdi.

Eyni fikirləri Süleyman Ələsgərovla yaradıcılıq əməkdaşlığında olan aktyor truppası barədə də söyləmək olar. Müxtəlif obrazların vokal partiyasının işlənməsində Süleyman Ələsgərovun verdiyi dəstək, istər ayrı-ayrı musiqi vurğularının işlənməsi, istər rəqətlərin yerli-yerində oxunması, istərsə də mürəkkəb vokal ifasının qüsursuz təqdimatı tamaşaçıların görmədikləri gərgin məşqlərin nəticəsində mümkün olurdu.

Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığında operetta janrı xüsusi yer tutur. Bəstəkar 11 operettanın müəllifidir. Bu operettaların içərisində ən məşhuru “Ulduz” operettasıdır. Əsər 1964-cü ildə Sabit Rəhmanın eyni adlı librettosu əsasında Cəfər Cabbarlı adına Azərbaycan kinostudiyasında ekranlaşdırılmışdır. Filmin ssenari müəllifləri Ağarza Quliyev, Hüseyn Nəcəfov librettosu Sabit Rəhman, quruluşçu operatoru isə Yuli Fogelmandır. Musiqi rəhbəri və dirijor kimi Süleyman Ələsgərov çıxış etmiş, rəqslərin səhnələşdirilməsi isə ustad rəqqasə Əminə Dilbaziyə həvalə olunmuşdur. Filmdə səslənən mahnılar Lütfiyar İmanov, Mirzə Babayev və Mobil Əhmədovun ifasında təqdim olunmuşdur [3].

Bu filmin rejissoru Ağarza Quliyev, ekran işinə bir çox tanınmış aktyorları cəlb etmişdir. Nəsimə Zeynalova, Lütfuli Abdullayev, Bəşir Səfəroğlu, Hacıbaba Bağirov, Səyavuş Aslan, Əzizağa Qasımov, Nəsimə Behbudova, Məleykə Ağazadə və b. Əsərdə kənd həyatında baş verən yeniliklər, kənd məişətinin təsviri verilir. Eyni zamanda bir-birini sevən iki gəncin saf və ülvə məhəbbətindən söz açılır. Əkin-biçindən və aqronomluqdan anlayışı olmayan, başa-bəla alim olan Gülümsərov, bütün söylərinin nəticəsiz qaldığını dərk edir, əsərin sonunda aciz və gülünc bir vəziyyətə düşür, sonda isə kənd həyatından üz döndərərək şəhərə qayıtmağa məcbur qalır. Saxta mənsəbpərəst Gülümsərovun əsərdəki rolu nə qədər komikdirsə, ariyadakı musiqi nüansları da buna xidmət edir. Onun özü üçün oxuduğu “Yazarsan ki, mən, mən Gülümsərov, həm ciddi, həm də şən Gülümsərov”. Mahnının sözlərinə diqqət yetirsək, bunu müşahidə edə bilərik. Əsərin əsas qəhrəmanlarından biri də Məhəmməddir. Həyat yoldaşı tərəfindən şəhərdən kəndə qaçıb canını qurtarmağa çalışan Məhəmməd təsadüfən toyuq fermasında işləyən, zəhmətlə dolanışığını qurmağa çalışan Züleyxa ilə rastlaşır. Onların söhbəti əsnasında Məhəmməd Züleyxanın nə qədər sadə və saf qəlbli insan olduğunu anlayır və onda Züleyxaya qarşı səmimi məhəbbət hissləri yaranmağa başlayır. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov, Məhəmməd və Züleyxanın duetində saf duyğuları və mənəvi ucalığı böyük zərifliklə tərənnüm etmişdir. Beləliklə, Süleyman Ələsgərovun “Ulduz” operettası müxtəlif xalqların dilinə tərcümə olunmuş və bəstəkarın ən yaxşı əsərləri sırasına daxil edilmişdir.

XX əsrin ikinci yarısında musiqili komediya janrında fərqlənən əsas xüsusiyyət, əsərlərdə qaldırılan problemlərin həlli yollarında bəstəkarların yeni yaradıcılıq axtarışlarına çıxması ilə bağlıdır. Bu dövrün komediyalarında obrazların daha canlı və inandırıcı təqdim olunması, konfliktlərin isə sırf məişət çərçivəsindən çıxaraq dərin ictimai-sosial məsələlər üzərində qurulması janrın daha da inkişaf etməsinə şərait yaratdı. Eyni zamanda, bu mərhələdə kino musiqisinin geniş yayılması, estrada və caz üslubunun təsiri, həmçinin musiqi dilinin müasir ifadə vasitələrinin tətbiqi musiqili komediya və operettalarda yeni estetik üfqlər açdı. Bəstəkarlar bu yenilikləri ustalıqla musiqi dramaturgiyasına daxil edərək janra həm forma, həm də məzmun baxımından dinamizm və müasirlik gətirdilər. Bunlardan Səid Rüstəmovun “Rəisin arvadı”, Azər Rzayevin “Hacı Kərimin aya səyahəti”, Hacı Xanməmmədovun “Bir dəqiqə”, “Bütün ərlər yaxşıdır”, Zakir Bağirovun “Kəndimizin mahnısı”, “Qaynana”, Arif Məlikovun “Ləpələr”, Əşrəf Abbasovun “Dağlar qoynunda”, “Səndən mənə yar olmaz”, “Həyatım mənim, həyatım mənim”, Tofiq Bakıxanovun (Nəriman Məmmədovla birgə) “Altı qızın biri Pəri”, “Qız görüşə tələsir”, Ramiz Mustafayevin “Axırı yaxşı olar”, “Qonşumuzda bir oğlan var”, “Məsmə xala dayımdır”, “Volqalı canan”, “Hacı Qara” (V. Adıgözəlovla birgə), Vasif Adıgözəlovun “Keçmişin məişət səhnələri”, “Nənəmin şahlıq quşu”, “Lənət şeytana”, “Aldın payını, çağır dayını”, “Boşanaq evlənərik” əsərlərini göstərmək olar.

Azərbaycanda musiqili komediya və libretto janrının təməli hələ XX əsrin əvvəllərində qoyulsa da, bu sahənin əsl inkişaf və yüksəliş dövrü XX əsrin ikinci yarısında baş vermişdir. Musiqili komediya və operetta janrı, ifadə imkanlarının zənginliyi və ictimai mövzularda danışmaq gücü ilə demək olar ki, bütün Azərbaycan bəstəkarlarını özünə cəlb etmişdir. Cahangir Cahangirov, Süleyman Ələsgərov, Azər Rzayev, Şəfiqə Axundova, Hacı Xanməmmədov, Rauf Hacıyev, Emin Sabitoğlu, Tofiq Quliyev kimi bəstəkarların yaradıcılığı janrın inkişafında xüsusi mərhələni təşkil edir.

İstər dramaturji baxımından, istərsə də yüksək bədii cəhətdən mükəmməl şəkildə yazılmış və musiqi tərtibatı baxımından uğurlu alınmış tamaşalar sırasında “Altı qızın biri Pəri” tamaşası xüsusi yer tutur.

Kənd həyatını özündə əks etdirən “Altı qızın biri Pəri” musiqili komediyasının mövzusu sovet həyatından götürülmüşdür. 3 pərdədən ibarət librettoda dostluq, mərdlik, əməksevərlik, saf məhəbbət kimi gözəl xüsusiyyətlərin tərənnümü ilə yanaşı, cəmiyyətdə mövcud olan mənfi xarakterli tüfeyli həyat tərzini keçirən, yaltaq tipajlar tənqid hədəfinə tutulur.

Əsər 1964-cü ildə tamaşaya qoyulub. Tamaşanın dramaturqu Məhərrəm Əlizadə və bəstəkarları Nəriman Məmmədovla Tofiq Bakıxanovdur. Rejissoru Əliheydər Ələkbərov, rəssamı Altay Səidov, dirijorlar Süleyman Ələsgərov və Kamal Abbasovdur.

Tamaşa əsərinin gülüş doğuran əsas məqamlarından olan hissədə kolxoz sədri Camal dayı mehanizator Subayı paytaxtdan kolxoza göndəriləcək mütəxəssisi qarşılamaq üçün hava limanına göndərir. Daha sonra söhbət əsnasında məlum olur ki, mütəxəssis qismində qarşılanan xarici görünüş baxımından nərmə-nazik, gözəl bir qız olan Məleykə xanım ixtisasca aqronom deyil, rəqqasədir. O, kolxoz işçilərinə Azərbaycan rəqslərinin incəliklərini öyrətmək üçün göndərilib. Tamaşa əsərində cərəyan edən

hadisələrin fəvqündə Azərbaycanda inkişaf etdirilən pambıqçılıq ənənələri və hər zaman yüksək məhsul əldə etmək uğrunda çalışan, iki dəfə Sosialist Əməyi Qəhrəmanı Pəri, onun nişanlısı Subay, yüngül həyat tərzini keçirən Firuzbala, kəndin sözbəz qarısı Cəhrə xala və digər müxtəlif xarakterli obrazlar durur. Komediya tamaşasında Tamaşa ilə Cəhrə xalanın dialoqu özünəməxsus gülüşlə qarşılır.

Qərb düşüncə tərzinin tənqid olunduğu süjetlərdə bəstəkarlar tərəfindən seçilən obrazların musiqi xarakterində Avropa və Qərb rəqslərinin motivlərinə yer verilməsi, 1960–70-ci illərdən etibarən musiqili komediyalarda tez-tez rast gəlinən bir xüsusiyyətə çevrilmişdir. Bu musiqi üslubu janra həm üslub baxımından yenilik, həm də xarakterlərin təqdimində fərqli çalarlar gətirmişdir. Əsərlərin məzmun planına nəzər saldıqda isə, mövzuların əsasən iki istiqamətdə cərəyan etdiyini görmək mümkündür: 1950-ci illərə qədər yazılmış musiqili komediyalarda kollektiv dəyərlər, cəmiyyət içi münasibətlər və nəsillərarası dünyagörüş fərqləri ön planda dayanırdısa, 60–70-ci illərdən etibarən fərdi münasibətlərə və insanın daxili aləminə yönəlmiş süjetlər üstünlük qazanmağa başlamışdır. Bu dövrdə bəstəkarlar həmçinin təzadlı xarakterlər yaratmağa və hadisələrə müxtəlif baxış bucaqlarından yanaşmağa meyl etmişlər. Janrı fərqləndirən daha bir mühüm cəhət isə ənənəvi olaraq qəhrəmanların aqibətinin mütləq xoşbəxt sonluqla bitməsi prinsipindən mərhələli şəkildə uzaqlaşmaqla, həyatın daha realist və çoxqatlı təsvirinə üstünlük verilməsi olmuşdur [4].

1988–1998-ci illərdə teatr binasız və ölkədəki ictimai-siyasi hadisələrə baxmayaraq, yaradıcı fəaliyyətini davam etdirmiş və yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Heydər Əliyevin dəstəyi ilə teatr yenidən müasir binasına qovuşmuş, bu isə kollektivin inkişafına güclü təkan vermişdir. Teatr "O olmasın, bu olsun", "Dəli Dünya", "Məhəbbət oyunu", "Volqalı canan", "Silva", "Çılğın Qaskonyalı" və s. kimi tamaşalarla repertuarını zənginləşdirmişdir [5].

Rejissorlardan Ədalət Ziyadxanovun hazırladığı "Bir saat xəlifəlik" (Abdulla Şaiq, Rəşid Şəfəq, 2001), Yusif Əkbərovun quruluşunda "Bir günlük siğə" (Rəşad Nuri Güntəkin, Sərdar Fərəvəc, 2004), Oruc İzzətoğlunun rejissoru olduğu "Yeddi məhbusə anası" (Əli Əmirli, Cavanşir Quliyev, 2007), "Şəhərdə manyak var" (Əziz Nesin, Sərdar Fərəvəc, 2009) kimi musiqili komediya tamaşaları repertuarın uzunömürlü əsərlərindən olub, rejissor və aktyor işi baxımından uğurlu alınmışdır [6].

Bu gün teatrın repertuarını təkrar quruluşlarda "Ər və arvad" (quruluşçu rejissor Yusif Əkbərov), Məşədi İbad" (quruluşçu rejissor Cənnət Səlimova), "Arşın mal alan" (quruluşçu rejissor Elvin Mirzəyev), "Romeo mənim qonşumdur" (quruluşçu rejissor Faiq Zöhrəbov), "Beş manatlıq gəlin" (Səid Rüstəmov, Məmməd Səid Ordubadi), "Qızıl toy" (Oqtay Kazımi, Ramiz Heydər) tamaşaları ilə yanaşı, "Amerikalı kürəkən" (Ramiz Mirişli, Əbdürrəhim. Haqverdiyev), "Mən dəyərim min cavana" (Faiq Sücəddinov, Tamara Vəliyeva), "Baladadaşın toy hamamı" (Firudin Allahverdi, Elçin), tamaşaları da oynanılır.

Zamanla ideallar, problemlər və qəhrəmanlar dəyişsə belə, bəstəkarların musiqili komediya və operetta janrlarında yaratdığı estetik meyarlar öz mahiyyətini qoruyub saxlamağa davam edir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова.- Баку, 1961, 172 с.
2. Abasova E., S.Rüstəmov. Bakı: Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı 1973 səh 48.
3. Xəlilov V. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. Bakı, Işıq, s. 23
4. Xanım Aydın qızı Qaradağlı, Azərbaycan bəstəkarlarının operetta və musiqili komediyalarının inkişaf mərhələlərində fərqli üslub xüsusiyyətləri (dissertasiya işi).
5. Musiqili teatrların yaradıcılıq estetikası, Rafik Sadıxov, Bakı-2019, səhifə 31.

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə operetta janrının yaranma tarixi və dramaturji xüsusiyyətləri haqqında məlumat verilir. Yazıda bu janra müraciət etmiş görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri xronoloji ardıcılıqla tədqiq edilir. Həmçinin, Azərbaycan musiqili komediya əsərlərinin yadda qalan səhnə nümunələrindən olan Səid Rüstəmovun "Durna", Süleyman Ələsgərovun "Ulduz", Tofiq Bakıxanov və Nəriman Məmmədovun yazdıqları "Altı qızın biri Pəri" əsərləri dinləyici auditoriyası üçün təhlil edilir. Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında özünəməxsus yer tutan musiqili komediya əsərləri dövrlərə bölünərək, malik olduğu müxtəlif süjet xəttinə görə fərqli xüsusiyyətləri qeyd edilir. Məqalədə həmçinin tanınmış tamaşaların yaranmasında bəstəkarların, görkəmli dramaturqların, rejissorların və müxtəlif nəsillərin aktyorlarının birgə fəaliyyəti qeyd olunmuşdur.

Açar sözlər: operetta, musiqili komediya, bəstəkar, rejissor, aktyor, tamaşa, incəsənət, musiqi, satira

СУЛЕЙМАНОВА Ругия
Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли,
ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории доктор философии по
искусствоведению, доцент

ЖАНРЫ ОПЕРЕТТЫ И МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

В представленной статье даются краткие сведения об истории создания жанра оперетты и ее драматургических особенностях. В хронологической последовательности рассматриваются оперетты видных азербайджанских композиторов. Также анализируются незабываемые азербайджанские музыкальные комедии: «Дурна» Сеида Рустамова, «Улдуз» Сулеймана Алескерова и «Алты гызын бири Пери» Тофика Бакиханова и Наримана Мамедова. В соответствии с различными сюжетными линиями выявляются особенности и дается периодизация образцов музыкальной комедии, занимающих особое место в творчестве азербайджанских композиторов. Отмечается совместная деятельность композиторов, известных драматургов, режиссеров и актеров разных поколений в создании этих прославленных спектаклей.

Ключевые слова: оперетта, музыкальная комедия, композитор, режиссер, актер, спектакль, искусство, музыка, сатира.

SULEYMANOVA Rugiya
Baku Music Academy named Uzeyir Hajibeyli
Senior Research Fellow, Scientific Research Laboratory,
PhD in Art History, Associate Professor

OPERETTA AND MUSICAL COMEDY WORKS IN THE CREATION OF AZERBAIJAN COMPOSERS

Summary

The presented article provides information about the history of the creation of the operetta genre and its dramaturgical features. The article studies the works of prominent Azerbaijani composers who have addressed this genre in chronological order. Also, the works “Durna” by Said Rustamov, “Ulduz” by Suleyman Alasgarov, “Altı gızın biri Parı” by Tofiq Bakikhanov and Nariman Mammadov, which are among the memorable stage examples of Azerbaijani musical comedy works, are analyzed for the audience. The article divides musical comedy works, which occupy a unique place in the creativity of Azerbaijani composers, into periods and notes their different features according to their different plot lines. The article also notes the joint activity of composers, prominent playwrights, directors and actors of different generations in the creation of famous performances.

Keywords: operetta, musical comedy, composer, director, actor, performance, art, music, satire

SULTANOVA SEVİNC
Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq” kafedrasının dosenti,
BMA-nın İxtisas musiqi məktəb-studiyasının müəllimi

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN FİKRƏT ƏMİROVUN YARADICILIĞINA TƏSİRİ: AZƏRBAYCAN MUSIQİSİNDƏ ƏNƏNƏ VƏ İNNOVASIYALARIN SİNTEZİ

*Məşhur bir əfsanədə Anteyin qeyri-adi qüdrətini
onun ayaqlarının torpağa dayanmasında,
torpaqla bağlılığında görürlər.
Üzeyir Hacıbəyli özü də bu müqayisəni sevirdi və
bəstəkarın gücünü-qüvvətini onun xalq həyatına,
xalq sənətinə bağlılığında görürdü.
Biz böyük Üzeyir yaradıcılığından
bu Antey qüdrətinin sirlərini hələ çox öyrənməliyik.*

Fikrət Əmirov

XX əsr Azərbaycan musiqisi, özündə zəngin və mürəkkəb mədəniyyətin əksini tapdığı üçün unikal fenomen olaraq qiymətləndirilir. Bu dövrün musiqisində Şərq və Qərbin mədəniyyətləri birləşərək

yeni bir bədii dil və musiqi üslubu formalaşdırmışdır. Azərbaycan musiqisinin bu dövrü həm xalq musiqisinin ənənələrini, həm də Qərb klassik musiqisinin nailiyyətlərini özündə ehtiva edir. Bu sintez, xüsusilə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında özünü göstərmişdir.

Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinin inkişafında tarixi və mühüm bir fiqur olaraq çıxış edir və onun yaradıcılığı yalnız milli musiqi ənənələrinin qorunub saxlanılması ilə yanaşı, Qərb klassik musiqisinin elementlərinin integrasiyasını da təmin etmişdir. Məlum olduğu kimi, Üzeyir Hacıbəyli 1908-ci ildə “Leyli və Məcnun” muğam operasını yazmaqla ilk dəfə olaraq muğam janrını opera forması ilə birləşdirmiş, Azərbaycan musiqisinə yeni bir nəfəs gətirmişdir. Bu əsər Azərbaycanın musiqi tarixində mühüm bir dönüş nöqtəsi kimi qiymətləndirilərək və ilk muğam operası olaraq tarixə həkk olunmuşdur. Ü.Hacıbəylinin musiqi yanaşması Azərbaycan xalq musiqisinin və muğamın ənənələrini əsas alaraq, onlara klassik musiqinin struktur və formalarını tətbiq etməklə, həm milli musiqi mədəniyyətinə yenilik əlavə etmiş, həm də dünya musiqi tarixinə mühüm töhfələr vermişdir.

Üzeyir Hacıbəyliyə məxsus musiqi nəzəriyyəsi də çox önəmli olub. O, Azərbaycanın musiqi nəzəriyyəsini və praktikasını formalaşdırarkən, həm Avropa musiqi təhsilini, həm də Şərq musiqisinin məzmun və formalarını özündə birləşdirən bir təhsil sistemi yaratmağa çalışmışdır. Ü.Hacıbəyli bəstəkar və musiqişünas olaraq yalnız müasir musiqi formalarını təbliğ etməklə kifayətlənməmiş, həmçinin Azərbaycan musiqisinin tədrisini də təşkil etmiş və öz təcrübələrini yeni nəsil bəstəkarlarına ötürmüşdür.

Belə ki, Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinin tarixi inkişafında müstəsna yerə malik olan bir şəxsiyyətdir və bir çox görkəmli bəstəkarlar kimi Üzeyir bəyin Fikrət Əmirovun da bir bəstəkar kimi inkişafında və yaradıcılıq yolunun formalaşmasında əhəmiyyətli rolu olmuşdur.

Fikrət Əmirov XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycanın musiqi mədəniyyətini daha da zənginləşdirən və dünyada tanıdan mühüm bir şəxsiyyətdir. Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı musiqi ənənələri onun yaradıcılığında geniş şəkildə təzahür etmiş və F.Əmirov bu ənənələri özünəməxsus formada inkişaf etdirərək, öz musiqisində yeni yollar açmış, xüsusilə yeni janr – “simfonik muğam” janrını yaratmışdır. O, üç simfonik muğam – “Şur”, “Kürd ovşarı”, “Gülüstan Bayatı-Şiraz” əsərlərinin müəlifidir. Ümumiyyətlə, Əmirovun yaradıcılığında muğamın simfoniya ilə birləşdirilməsi məsələsi mühüm yer tutur. Onun yaradıcılığında muğam elementləri ilə klassik simfoniya formaları həmahəng surətdə birləşdirilmişdir. Fikrət Əmirov muğam əsasında yazdığı simfonik əsərləri ilə Azərbaycan musiqisinin dünya musiqi mədəniyyətinə integrasiyasını təmin etmişdir.

Fikrət Əmirov Üzeyir Hacıbəylinin əsas qoymuş musiqi formalarına və təcrübələrinə sadıq qalmış, amma eyni zamanda onları öz müasir dövrünə uyğunlaşdırmışdır. Əmirov Hacıbəylinin əsərlərindəki xalq musiqisi və muğam ənənələrini modernləşdirərək, onlara yeni bir musiqi forma quruluşu gətirmişdir. Qeyd olunmalıdır ki, F.Əmirovun lirik-psixoloji “Sevil” operası da həmin səpkili yeniliklərin təzahürüdür və bu əsər Azərbaycan operasının növbəti inkişaf mərhələsini təmsil edir.

Azərbaycan musiqisində ənənə və innovasiya arasındakı əlaqə Üzeyir Hacıbəyli ilə Fikrət Əmirovun yaradıcılığında xüsusilə aydın şəkildə görünür. Üzeyir bəy xalq musiqisi və muğamı Qərb klassik musiqisi ilə birləşdirərək bu ənənələri simfonik və opera formaları ilə uyğunlaşdırmışdır. Bu yanaşma Əmirov tərəfindən daha da inkişaf etdirilmiş və onun simfonik əsərlərində öz əksini tapmışdır. Həmin əsərlər həm muğamın simfoniya formasına integrasiyasını, həm də xalq musiqisinin müasir bir simfonik dilə çevrilməsini əks etdirir.

F.Əmirov Hacıbəylinin innovativ yanaşmalarını öz əsərlərində inkişaf etdirərək, həmçinin Qərb klassik musiqisinin texnikalarını tətbiq etmişdir. Fikrət Əmirovun simfonik, balet və opera əsərlərindəki harmonik zənginlik, orkestrləşdirmə texnikalarının və strukturlarının təkmilləşdirilməsi Üzeyir Hacıbəylinin musiqi üsullarına yeni bir yanaşma gətirmişdir. F.Əmirov öz növbəsində, bu yanaşmalarla Azərbaycan musiqisinə yeni simfonik dərinlik qatmışdır.

Üzeyir Hacıbəyli və Fikrət Əmirov Azərbaycan musiqisinin inkişafında iki əvəzsiz şəxsiyyətdir. Ü.Hacıbəyli Azərbaycan musiqi təhsilinin və təcrübəsinin təməlini qoyaraq, həm Şərq musiqi ənənələrini, həm də Qərb klassik musiqisini birləşdirərək yeni bir musiqi dilini formalaşdırmışdır. O, yalnız Azərbaycan musiqisinin peşəkar səviyyəyə qaldırılmasında deyil, həm də milli musiqi ənənələrinin müasir musiqi formaları ilə uyğunlaşdırılmasında əvəzsiz xidmətlər göstərmişdir. Bu xüsusiyyətləri ilə Ü.Hacıbəyli Fikrət Əmirov kimi gənc bəstəkarların yaradıcılıq prosesində böyük təsir buraxmışdır. F.Əmirov isə bu təməli daha da inkişaf etdirərək, həm muğamı, həm də simfoniya musiqisini bir-

ləşdirərək özünəməxsus bir musiqi üslubu yaratmışdır. Hər iki bəstəkar Azərbaycan musiqi irsini yalnız ölkədə deyil, həm də beynəlxalq səviyyədə tanıtmış və dünya musiqisinə böyük töhfələr vermişlər.

Fikrət Əmirov Üzeyir Hacıbəylinin qoyduğu zəngin musiqi ənənələrinin davamçısı olaraq, onun təcrübələrindən və musiqi mühitindəki yeniliklərindən faydalanmışdır. Hacıbəylinin əsərlərindəki simfonik və muğam elementlərini öz yaradıcılığında istifadə edən Əmirov, onun musiqi dilini daha da inkişaf etdirərək, milli və beynəlxalq səviyyədə tanınan bir bəstəkar olmuşdur. Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı opera və simfonik formalar Əmirovun musiqi dünyasında yeni ideyalar yaratmasına və daha mürəkkəb musiqi formalarının ortaya çıxmasına zəmin hazırlamışdır.

F.Əmirov Ü.Hacıbəylinin əsərlərindəki folklor motivlərini və muğam ənənələrini simfoniya, opera və balet kimi daha geniş miqyaslı əsərlərdə istifadə edərək, onların struktur və harmonik zənginliyini yeni səviyyəyə daşımağa müvəffəq olmuşdur. Bu yanaşma həm Hacıbəylinin əsərlərinin davamı, həm də onların yenilənmiş forması idi. Əmirovun yaradıcılığı Azərbaycan musiqisinin inkişafında Ü.Hacıbəylinin yaratdığı təməl prinsipləri daha da dərinləşdirərək yeni dövrün musiqi ehtiyaclarına uyğunlaşdırmışdır.

Vurğulanmalıdır ki, Fikrət Əmirov öz yaradıcılığında xüsusilə simfonik muğam janrını yaratmaqla yeni bir musiqi üslubu formalaşdırmışdır. Onun simfonik muğamları Azərbaycan xalq musiqisinin ənənələrini və muğamın melodik, ritmik xüsusiyyətlərini, klassik simfonik orkestrinin texnikası ilə birləşdirərək müasir musiqi dünyasında yeni bir ifadə forması təqdim etmişdir. Bu janrda Əmirov xalq musiqisinin melodik xəttini qorumaqla yanaşı, onu simfoniya forması ilə uyğunlaşdırmış, beləliklə, həm muğamın musiqi xüsusiyyətlərini gücləndirmiş, həm də ona dünya musiqisi səhnəsində yer vermişdir.

Fikrət Əmirovun “Şur,” “Kürd ovşarı” və “Gülüstan Bayatı-Şiraz” simfonik muğamlarının hər biri özündə Azərbaycan musiqisinin klassik və müasir təzahürlərini birləşdirərək unikal musiqi dili yaradır. “Şur” simfonik muğamı bu janrın ən mühüm nümunələrindən biridir. Əmirov burada Şur muğamının melodik və ritmik elementlərini simfonikləşdirir. Əsərdə, muğamın ənənəvi ifa qaydaları qorunaraq, orkestrlə zənginləşdirilmiş, muğamın xüsusiyyətlərini, xüsusilə melodik xəttini və ritmik strukturunu genişləndirərək, onlara yeni bir dərinlik və müasir tərz qatmışdır. Bəstəkarın burada xalq mahnılarından da istifadəsi əsərdə millilik və müasirliyin sintezini daha da qabarıq edir.

“Kürd ovşarı” simfonik muğamda Əmirov həmin muğamın xüsusiyyətlərini simfonik forma ilə birləşdirir. Bu simfonik muğam öncəki ilə həm obraz, həm tematik, həm xarakter baxımdan təzadlıq təşkil edir. Əmirov bu əsərdə simfonik orkestrin zəngin alət çalarları ilə yeni bir dinamik inkişaf qatır.

“Gülüstan – Bayatı-Şiraz” simfonik muğamı isə Fikrət Əmirovun yaradıcılığında bir başqa mühüm addımdır. Bu əsər Bayatı-Şiraz muğamının melodik xətləri ilə simfonik orkestrin texnikalarını birləşdirərək, həm ənənəvi musiqi formasını, həm də simfoniya strukturunun geniş imkanlarını birləşdirir. Əmirov bu əsərdə orkestral qatların bir-biri ilə harmonik əlaqəsini gücləndirərək, muğamın melodik xəttini yeni bir müasir formaya salmışdır. “Gülüstan Bayatı-Şiraz”da orkestrin hər bir aləti muğamın elementlərini müxtəlif aspektlərdən təqdim edir, bu da əsərin melodik və harmonik zənginliyini artırır.

Fikrət Əmirovun simfonik muğamlarında simfonik strukturlarının inkişafı ön planda durur. Muğamın ənənəvi formaları ilə simfoniyanın mürəkkəb texnikaları sintezləşdirilərək, həm Azərbaycan musiqisinin estetik xüsusiyyətləri qorunmuş, həm də dünya musiqisi ilə müasir əlaqə qurulmuşdur.

F.Əmirovun simfonik muğamları, yalnız Azərbaycan musiqisinin inkişafında əhəmiyyətli bir addım deyil, həm də dünya musiqi mədəniyyətinə daxil olunmasında vacib bir mərhələni təmsil edir. Onun yaradıcılığı muğamı simfoniya ilə birləşdirərək, hər iki janrın bir-birinə uyğunluğunu nümayiş etdirərək Azərbaycan musiqisini beynəlxalq səviyyədə tanıtmışdır. Bu əsərlər Əmirovun musiqi dünyasında yeni bir yanaşma gətirməsi və muğamın klassik simfoniya ilə birləşdirilməsinin əhəmiyyətini göstərir. Onun simfonik muğamları, həm milli musiqinin müasir dövrün tələblərinə uyğunlaşdırılması, həm də musiqi dünyasında yeni formaların yaradılması baxımından unikal bir sənət nümunəsidir.

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin Fikrət Əmirov üzərindəki təsiri yalnız tədris və təcrübə mübadiləsi ilə məhdudlaşmamış, həm də Azərbaycan musiqisinin gələcəyinə yön verən, onun dünya musiqi səhnəsindəki yerini möhkəmləndirən bir təsir olmuşdur. Bu əlaqə hər iki bəstəkarın yaradıcılığında milli musiqinin müasir dövrün tələblərinə cavab verən yeni formalarını yaratmağa və dünya musiqisi ilə sintez olunmasına imkan vermişdir.

Bu gün Üzeyir Hacıbəylinin və Fikrət Əmirovun əsərləri Azərbaycan musiqisinin dərinliyini və zənginliyini əks etdirir, həmçinin musiqi dünyasında unikal bir yer tutmağa davam edir. Onların yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında yalnız bir keçid nöqtəsi deyil, həm də müasir musiqi mədəniyyətinin formalaşmasında önəmli bir mərhələni təmsil edir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Azərbaycan Milli Kitabxanası. Azərbaycanın görkəmli şəxsiyyətləri. Fikrət Əmirov – 90. Bakı: Elm. 2012.
2. Əmirov F. Üzeyir məktəbi. Musiqi səhifələri. B., 1978.
3. Fikrət Əmirov. Musiqi səhifələri. Bakı. 1978.
4. Hacıbəyov Ü. “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 274.
5. Qasımova S., Abdullayeva Z. Fikrət Əmirov. Bakı: “Nağıl evi”. 2004.
6. Təhmirazqızı S. Fikrət Əmirov. Bakı: Aspoliqraf. 2012.
7. Абасова Э. Узеир Гаджибеков // Композиторы Азербайджана. Б.: Ишyg. 1986.
8. Виноградов В. С. Мир музыки Фикрета. Баку: Язычы. 1983.
9. Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. М., Музгиз, 1938.
10. Мамедбеков Д. Симфонический мугам “Гюлистан – Баяты-Шираз” Ф.Амирова. Москва. 1992.
11. Сафарова З. Узеир Гаджибеков. Б.: Язычы. 1985.

Xülasə

Məqalədə XX əsr Azərbaycan musiqisində xalq ənənələri və Qərb klassikasının sintezi araşdırılaraq, Üzeyir Hacıbəylinin Fikrət Əmirov yaradıcılığına təsiri incələnir. Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan peşəkar musiqisinin təməlini qoymuş şəxsiyyət kimi, xalq musiqisi, muğam və aşiq sənətini Qərb musiqi formaları ilə birləşdirərək musiqi inkişafında mühüm rol oynamışdır. Onun “Leyli və Məcnun” operası, vokal və simfonik musiqisi Azərbaycan musiqi ənənəsinin inkişafının əsasını qoymuşdur.

Fikrət Əmirov, öz növbəsində, bu ideyaları davam etdirərək daha mürəkkəb musiqi strukturları yaratmışdır. O, muğam elementlərini simfonik musiqiyə uyğunlaşdıraraq, Şərq və Qərb ənənələrinin unikal birləşməsini ortaya çıxarmışdır. Fikrət Əmirov muğam sənətinin və Avropa simfoniyaşının sintezi nəticəsində yaranan yeni “simfonik muğam” janrının banisidir. O, simfoniya elementlərini Azərbaycan musiqi irsinə ustalıqla daxil etmişdir. Əmirov həmçinin Hacıbəylinin davamçısı kimi opera janrını inkişaf etdirərək, Azərbaycan musiqisində ilk lirik-psixoloji opera olan “Sevil” operasını yaratmışdır.

Üzeyir Hacıbəyli bəstəkar və pedaqoq olaraq, Azərbaycan musiqi məktəbinin formalaşmasında mühüm rol oynamış, bu təsir Fikrət Əmirovun və digər bəstəkarların yaradıcılığında aydın hiss edilir. Hacıbəylinin Fikrət Əmirov üzərindəki təsiri Azərbaycan klassik musiqisinin dünya musiqi kontekstində ayrılmaz hissəyə çevrilməsinin mühüm addımı olmuşdur.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, Fikrət Əmirov, Azərbaycan xalq musiqisi, simfonik muğam, Azərbaycan operası, Şərq və Qərb sintezi.

СУЛТАНОВА Севиндж

Бакинская Музыкальная Академия

им. Узеира Гаджибейли

доцент кафедры «Методика и специальная педагогическая подготовка»

преподаватель Специальной музыкальной школы-студии БМА

ВЛИЯНИЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ НА ТВОРЧЕСТВО ФИКРЕТА АМИРОВА: СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ

Резюме

Статья рассматривает влияние Узеира Гаджибейли на творчество Фикрета Амирова, анализируя синтез народных традиций и западной классики в азербайджанской музыке XX века. Узеир Гаджибейли, как основоположник профессиональной музыки в Азербайджане, сыграл ключевую роль в интеграции элементов народной музыки, мугама и ашугского искусства с западными музыкальными формами. Его опера «Лейли и Меджнун», вокальная и симфоническая музыка стали основой для развития азербайджанской музыкальной традиции.

Фикрет Амиров, в свою очередь, продолжил и развил эти идеи, создавая более сложные музыкальные структуры. Он активно использовал элементы мугама, адаптируя их для симфонической музыки и создавая уникальное сочетание восточной и западной традиций. Он является основоположником нового жанра «симфонический мугам», возникшего в результате синтеза мугамного искусства и европейской симфонии, мастерски внедряя элементы симфонизма в музыкальное наследие Азер-

байджана. Амиров также значительно развил жанр оперы, создав первую лирико-психологическую азербайджанскую оперу «Севиль», продолжая дело, проложенное Гаджибейли.

У.Гаджибейли, как композитор и педагог, сыграл важную роль в формировании азербайджанской музыкальной школы, что ощущается в творчестве Амирова и других композиторов, продолживших развивать музыкальную культуру страны. Влияние Гаджибейли на Амирова стало важным шагом в становлении азербайджанской классической музыки как неотъемлемой части мирового музыкального контекста.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Фикрет Амиров, азербайджанская народная музыка, симфонический мугам, азербайджанская опера, синтез Востока и Запада.

SULTANOVA Sevinj

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli

Associate Professor, Department of "Methodology and Special Pedagogical Training" Teacher at the
Specialized Music School-Studio of BMA

UZEYIR HAJIBEYLI'S INFLUENCE ON THE WORK OF FIKRET AMIROV: A SYNTHESIS OF TRADITION AND INNOVATION IN AZERBAIJANI MUSIC

Summary

This article explores the influence of Uzeyir Hajibeyli on the creative work of Fikret Amirov, analyzing the synthesis of folk traditions and Western classical music in 20th-century Azerbaijani music. Uzeyir Hajibeyli, as the founder of professional music in Azerbaijan, played a pivotal role in integrating elements of folk music, mugham, and ashug art with Western musical forms. His opera "Leyli and Majnun", along with his vocal and symphonic works, laid the foundation for the development of the Azerbaijani musical tradition.

Fikret Amirov continued and expanded upon these ideas by creating more complex musical structures. He actively employed elements of mugham, adapting them to symphonic music and creating a unique blend of Eastern and Western traditions. Amirov is recognized as the founder of the new genre "symphonic mugham," which emerged from the synthesis of mugham art and European symphony, masterfully incorporating symphonic elements into Azerbaijan's musical heritage. He also made significant contributions to the development of Azerbaijani opera, composing the first lyrical-psychological opera "Sevil", thus continuing the path paved by Hajibeyli.

As a composer and educator, U. Hajibeyli played a vital role in shaping the Azerbaijani school of music, a legacy that is strongly felt in the works of Amirov and other composers who continued to develop the nation's musical culture. Hajibeyli's influence on Amirov marked a crucial step in the formation of Azerbaijani classical music as an integral part of the global musical context.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, Fikret Amirov, Azerbaijani folk music, symphonic mugham, Azerbaijani opera, synthesis of East and West.

СТЕЦЕНКО НИКИТА

*Государственная Консерватория Узбекистана
преподаватель кафедры «Специального фортепиано»
Базовый докторант*

НОВАЯ ЖИЗНЬ РОМАНСА УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ «СЕНСИЗ» В ФОРТЕПИАННОЙ ФАНТАЗИИ УЗБЕКСКОГО КОМПОЗИТОРА АКРАМА ХАШИМОВА

Акрам Хашимов (1963–2022) – выдающийся узбекский композитор, пианист и педагог, чьё творчество стало мостом между традиционной музыкой Востока и современной академической школой. Выпускник Ташкентской государственной консерватории (класс композиции Ф.М. Янова-Яновского), он сочетал в своих произведениях глубину узбекского макомата с виртуозностью европейского фортепианного стиля. Его сочинения – от симфонических поэм до камерных ансамблей – отличались тонким чувством национального колорита и мастерским владением оркестровкой, что особенно ярко проявилось в транскрипциях, включая фантазию на тему «Сенсиз».

Узеир Гаджибейли (1885–1948) – выдающийся азербайджанский композитор, музыковед, педагог, публицист и общественный деятель. Его творчество стало основой национальной

композиторской школы Азербайджана, а новаторский подход к сочетанию традиционной восточной музыки с элементами европейской классической традиции оказал значительное влияние на развитие музыкального искусства не только в Азербайджане, но и далеко за его пределами, в частности, в Узбекистане.

Узеир Гаджибейли стал одним из первых композиторов, активно интегрировавших элементы азербайджанской модальной системы (мугама) в западноевропейскую гармоническую традицию. Это явление соответствует общей тенденции, отмеченной Д.В. Келдышем: «Синтез восточных ладовых структур с традициями европейской гармонии стал одной из главных тенденций развития композиторских школ Средней Азии» [2, 73].

Творческое наследие классика азербайджанской музыки привлекает узбекских композиторов и музыкантов-исполнителей как неисчерпаемый источник познания и художественного вдохновения. Композитор оставил богатое творческое наследие, включающее оперы, симфонические произведения, хоровые и инструментальные сочинения, а также романсы. Ярким примером сохранения и переосмысления музыкального наследия Узеира Гаджибейли стало произведение узбекского композитора и пианиста Акрама Хашимова (1963–2022) – Фантазия на тему его романса «Сенсиз» для фортепиано.

Романс «Сенсиз» («Без тебя»), написанный Гаджибейли в 1941 году на стихи Низами Гянджеви (в азербайджанском переводе Джафара Хандана), стал одним из самых проникновенных вокальных произведений композитора. Это произведение было создано в преддверии празднования 800-летия великого поэта и отражает его философскую глубину и лирическую образность. Узеир Гаджибейли органично синтезировал в романсе традиционные элементы мугамного пения с европейской гармонией и выразительными средствами романтической музыки, передавая в звуках настроение тоски, одиночества и несбывшейся любви.

Благодаря своей эмоциональной насыщенности и выразительности «Сенсиз» стал одним из самых исполняемых романсов Гаджибейли. В разные годы его исполняли такие известные певцы, как Бюльбюль и Муслим Магомаев, каждый из которых раскрывал драматизм и лиризм. Именно психологическая глубина и смысловая многослойность романса «Сенсиз» вдохновили узбекского композитора и пианиста Акрама Хашимова на создание фортепианной транскрипции. В 2001 году он воплотил свое видение в Фантазии для фортепиано на тему этого романса, посвящённой профессору кафедры «Академического пения и оперной подготовки» Государственной консерватории Узбекистана Мукаддас Нишановне Ризаевой – заслуженному работнику культуры Республики Узбекистан, обладателю ордена «Фидокорона хизматлари учун» и медали «Шухрат», первой исполнительнице этого произведения в Узбекистане. Акрам Хашимов расширил формы и выразительные возможности романса, превратив его из вокальной миниатюры в масштабное концертное произведение.

Как педагог и заведующий учебной частью консерватории, Акрам Хашимов уделял особое внимание деталям нотации, что отразилось в точных указаниях педализации и динамики в партитуре. Его исполнительский опыт позволил ему создать не просто транскрипцию, а виртуозную концертную пьесу, требующую от пианиста как технического мастерства, так и глубокого понимания мугамных интонаций.

Фортепианная транскрипция Акрама Хашимова представляет собой развернутое сочинение концертного плана, где авторский почерк композитора узнаётся в сложной фактуре, сочетающей восточную мелизматику с романтической гармонией. Используя богатый арсенал пианистических средств, композитор превращает лирическую вокальную миниатюру в блестящую концертную пьесу, сохраняя при этом внутренний драматизм и философскую глубину оригинала. «Творчески развивая традиции листовского пианизма, композитор создал яркое, виртуозное сочинение, воспевающее красоту жизни и любви» [4, 166].

Фантазия представляет собой уникальную интерпретацию произведения Узеира Гаджибейли. В этом сочинении транскриптор не просто переносит вокальную линию в фортепианную сферу, а создаёт развернутое концертное произведение, которое сочетает элементы импровизационной свободы, характерной для восточной музыки, с глубокой пианистической проработкой в духе европейского романтизма.

Фантазия Акрама Хашимова отличается цельной, компактной формой, при этом сохраняя строфическую структуру оригинала. Она начинается с импровизационного вступления, которое сразу же погружает слушателя в эмоциональную атмосферу романа. Это вступление напоминает восточные импровизации (так называемый «таксим» в традиционной музыке), в котором уже заложены основные интонации произведения. Оно наполнено мелизматикой, речитативными фразами и свободной метроритмической организацией, что придает ему экспрессивность и глубину.

Далее в произведении развиваются основные темы романа. Мелодическая линия, перенесённая на фортепиано, требует особого подхода к звукоизвлечению: пианист должен добиваться эффекта вокального легато, передавая тончайшие нюансы восточной мелодики. Хашимов использует развитие интонаций мугама, сохраняя связь с вокальной природой оригинала, но одновременно насыщая фортепианную фактуру орнаментальными украшениями, напоминающими восточные узоры.

Важную роль играет гармонический язык транскрипции. Если оригинальный романс строится на гармоническом взаимодействии европейской мажорно-минорной системы с азербайджанскими ладовыми оборотами, то в фортепианной обработке эта особенность усиливается. Композитор активно использует гармонический мажор, уменьшенные септаккорды, ладовые смещения и хроматические модуляции, создавая тем самым колоритное звучание, которое одновременно отсылает к восточным традициям и европейской фортепианной школе.

Транскрипция развивается от спокойных, задумчивых эпизодов к более виртуозным и экспрессивным кульминациям. В среднем разделе появляется движение шестнадцатыми, создающее ощущение тревожности, пульсации эмоций, а ближе к финалу звучность становится более насыщенной, что достигается благодаря активному использованию октавных пассажей, арпеджио и стремительных скачков в регистре.

Исполнение транскрипции «Сенсиз» требует от пианиста высокой техники и глубокого понимания стилистики произведения. Одной из главных сложностей является сохранение вокальной плавности мелодии при одновременной игре сложной фортепианной фактуры. Чтобы добиться выразительного и естественного звучания, пианисту необходимо:

- «исполнитель должен добиваться эффекта вокального легато, передавая тончайшие нюансы интонации» [3, 78].
- Работать над динамической градацией, передавая тонкие эмоциональные оттенки (от легкой тоски в начале до драматической кульминации).
- Контролировать баланс между мелодией и аккомпанементом, особенно в эпизодах с насыщенной фактурой.

Еще одной сложностью являются октавные пассажи и быстрые секвенции, требующие высокой техники и гибкости кисти. Кроме того, частая смена регистров, характерная для транскрипции, требует четкой артикуляции и контроля над звукоизвлечением.

Особое внимание уделяется использованию педали. Хашимов активно использует приемы разделенной педализации, где басовые ноты удерживаются при помощи педали, создавая эффект звуковой тягучести и глубины, характерный для мугамного исполнения.

Фортепианная транскрипция «Сенсиз» Акрама Хашимова является ярким примером переосмысления вокальной музыки Узеира Гаджибейли в контексте фортепианного искусства. Она не только сохраняет эмоциональную глубину оригинала, но и раскрывает новые выразительные возможности, демонстрируя богатство восточной мелодики через призму фортепианной виртуозности.

Таким образом, данное произведение становится не просто фортепианной версией известного романа, а самостоятельным концертным сочинением, в котором органично сочетаются элементы восточной и западной музыкальных традиций.

Фортепианная транскрипция «Сенсиз» Акрама Хашимова – это не просто обработка романа Узеира Гаджибейли, а самостоятельное художественное произведение, объединяющее элементы азербайджанской и узбекской музыкальных традиций.

Во-первых, транскрипция Акрама Хашимова продолжает линию обработки вокальной музыки для фортепиано, заложенную такими мастерами, как Ференц Лист и Сергей Рахмани-

нов. Однако, в отличие от классических западных транскрипций, она глубоко связана с восточной музыкальной философией. Композитор не только передает мелодику оригинала, но и раскрывает её по-новому, сохраняя импровизационный характер мугама и насыщая произведение национальными интонациями.

Во-вторых, транскрипция подчеркивает уникальный вклад Акрама Хашимова как узбекского композитора и пианиста. Узбекская музыкальная школа, основанная на традициях ма-кама, имеет глубокие связи с азербайджанской культурой, и транскрипция «Сенсиз» становится ярким примером этого взаимодействия. Хашимов не просто сохраняет музыкальное наследие, но и обогащает его новыми художественными средствами, создавая интерпретацию, передающую весь спектр эмоций оригинала.

В-третьих, значение Узеира Гаджибейли в мировой музыкальной культуре невозможно переоценить. Его творчество оказало влияние на развитие национальных традиций во всем Восточном мире, а синтез европейской гармонии с мугамом открыл новые пути для музыкального искусства.

Таким образом, транскрипция Акрама Хашимова демонстрирует, как музыкальное наследие может переосмысливаться и получать новое звучание. Это произведение – своеобразный творческий манифест композитора, воплотившего в нём принципы, которые он развивал всю жизнь: уважение к традиции, синтез культур и безупречное чувство формы. Оно не только сохраняет дух романса Гаджибейли, но и подчеркивает значимость узбекской пианистической школы, её художественную выразительность и высокий уровень исполнительского мастерства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ...д-ра искусствовед. – М., 2006.
2. Келдыш Д. В. История музыки народов СССР. – М.: Музыка, 1980.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1981.
4. Полатханова Н. Проблемы стиливой интерпретации фортепианных одночастных произведений крупной формы: учеб. пособие для высш. учеб. заведений. 2-е изд., доп. – Ташкент: Musiq, 2006, 2021.

Резюме

Статья посвящена фортепианной Фантазии узбекского композитора Акрама Хашимова (1963–2022) на тему романса «Сенсиз» Узеира Гаджибейли. Рассматривается творческое переосмысление вокального оригинала и его адаптация в инструментальной сфере. Анализируются особенности фортепианной транскрипции, включая гармонический язык, фактуру, мелодику и исполнительские трудности. Особое внимание уделяется взаимодействию восточной и западной музыкальных традиций, что проявляется в сочетании мугамных интонаций с романтической фортепианной техникой. Исследуется роль транскрипции в сохранении и развитии музыкального наследия, а также её значение для узбекской пианистической школы.

Ключевые слова: Узеира Гаджибейли, Акрам Хашимов, «Сенсиз», фортепианная транскрипция, мугам, узбекская пианистическая школа, интерпретация, восточная мелодика, романтическая гармония, фортепианная фактура.

STETSENKO Nikita

State Conservatory of Uzbekistan
Lecturer at the Department of Special Piano
Basic Doctoral Student (PhD candidate)

THE NEW LIFE OF UZEYIR HAJIBEYLI'S ROMANCE "SENSIZ" IN THE PIANO FANTASY BY UZBEK COMPOSER AKRAM HASHIMOV

Abstract

The article explores the piano Fantasy by Uzbek composer Akram Khashimov (1963–2022) based on Uzeyir Hajibeyli's romance Sensiz. It examines the creative reinterpretation of the vocal original and its adaptation to the instrumental medium. The study analyzes the features of the piano transcription, including harmonic language, texture, melody, and performance challenges. Special attention is given to the interaction

between Eastern and Western musical traditions, particularly the fusion of mugham intonations with Romantic piano techniques. The role of transcription in preserving and developing musical heritage, as well as its significance for the Uzbek piano school, is also discussed.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, Akram Khashimov, Sensiz, piano transcription, mugham, Uzbek piano school, interpretation, Eastern melody, Romantic harmony, piano texture.

ŞİRİNOVA SƏADƏT

*Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin
Mədəniyyət üzrə Elmi Metodiki və İxtisasartırma Mərkəzi
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Əməkdar mədəniyyət işçisi*

AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASININ TƏŞƏKKÜLÜNDƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ROLU

*Elm və hünərdən yadigar qoymaq yaxşıdır,
nəinki mal və əmlakdan
Mir Möhsüm Nəvvab*

19-cu əsrin sonu, 20-ci əsrin əvvəllərində yaşayan ensiklopedik biliyə malik olan alim, şair, rəssam, nəqqaş, musiqişünas bir sözlə görkəmli mütəfəkkir Mir Möhsüm Nəvvabın bu müdrik fikri elm xadimlərinin, alimlərin özlərindən sonra əbədiyaşarlığının təsdiqidir. Çünki dahilər alimlərin öz ömürlərinin davamını yaşadıkları zamanda göstərdikləri hünərin, elmin varidatları sayəsində əbədi yaşayırlar. Dahi Üzeyir Hacıbəylinin mənalı ömrü buna əyani misaldır. O, düz 77 ildir ki, dünyasını dəyişib, amma, cismən yoxdur, ruhən isə nəsilrlə birgə yaşamaqdadır. Bu il o, bizimlə özünün 140 yaşını qeyd edir. Bəli, ruhən bizimlə olan Üzeyir bəy hər yaşını öz müasirləri ilə birgə qeyd edib, edir və edəcək. Çünki onun öz elmindən, istedadından və ən başlıcası hünərindən yadigar qoyduğu varı-dövləti nəsilrlər tərəfindən nə qədər xərclənsə də bitib tükənmir. Bu xəzinə xərcləndikcə azalmır, daha da çoxalır.

Hər dəfə Üzeyir bəy irsinə nəzər salanda, orada tədqiqatlar aparanda yeni-yeni faktlar qarşımıza çıxır. Bu faktlarda Üzeyir bəyin çoxşaxəli yaradıcılıq istiqamətləri öz əksini tapır.

2019-cu ildə dahi Üzeyir Hacıbəylinin irsinə yenidən müraciət edərək onun akademik kimi fəaliyyətini araşdırmaq qərarına gəldik. Bu məqsədlə Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının arxivinə müraciət edərək 1945-1948-ci illərdə Üzeyir bəyin akademiyanın həqiqi üzvü olaraq bu ali elmi müəssisənin fəaliyyətindəki xidmətlərini təsdiq edən qovluqlarla yaxından tanış olduq. Bu tarixi sənədlər bir daha Üzeyir bəyin tarixi əhəmiyyətini, onun yalnız incəsənətlə deyil, digər elm sahələrində də ensiklopedik biliyə malik şəxsiyyət olduğunu isbat etdi.

İlk dəfə olaraq fəaliyyəti akademik kimi araşdırılan Üzeyir bəyin Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının təşəkkülündə göstərdiyi xidmətlərin araşdırılması dahi şəxsiyyətin çoxşaxəli yaradıcılığının mühüm bir şaxəsini araya ərsəyə gətirdi. AMEA-nın arxivindən əldə olunan sənədlər əsasında 2019-cu ildə işıq üzü görən “Üzeyir Hacıbəylinin elmi fəaliyyətindən səhifələr” adlı kitaba Üzeyirşünas alim, Əməkdar incəsənət xadimi, Əməkdar elm xadimi, akademik Zemfira Səfərova, Xalq artisti, Dünyanın “Sülh artisti”, professor, AMEA-nın müxbir üzvü, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Firəngiz Əlizadə və fəlsəfə elmləri doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Gülnaz Abdullazadə rəy verərək, onlar da bu faktların ilk dəfə araşdırıldığını qeyd etmişlər.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının fəaliyyətində Üzeyir Hacıbəylinin rolundan danışarkən ilk növbədə Ulu öndərimiz Heydər Əliyevin müdrik kəlamlarından birini xatırlayaq: “*Azərbaycan Elmlər Akademiyasının keçdiyi şərəfli yol Azərbaycan xalqının tarixində böyük bir səhifədir*”. (1)

Ulu öndərin bu fikrinə istinad edərək deyə bilərik ki, Akademiya da fəaliyyəti Üzeyir bəyin yaradıcılığının da mühüm bir şaxəsini təşkil edir. Bəlkə də Azərbaycan Elmlər Akademiyasının fəaliyyəti üçün Üzeyir bəyin elmi, zəkası böyük bir təkan idi. Odur ki, Akademiya da fəaliyyətə başladığı ilk illərdən Üzeyir bəy də bu işə cəlb olunub. Bu yerdə Azərbaycan Elmlər Akademiyasının yaranma tarixinə nəzər salaq:

1932-1933-cü illərdə təşkil olunan SSR Elmlər Akademiyasının Azərbaycan filialı çox məhsuldar işlədiyinə görə 1945-ci il, yanvarın 23-də verilən fərmana əsasən müstəqil Akademiya kimi yaradıldı. 1945-ci ilin 27 mart tarixindən fəaliyyətə başlayan Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası dörd şöbədən ibarət idi: geologiya-kimya elmləri və neft, fiziki-texniki və neft, biologiya və kənd təsərrüfatı elmləri, ictimai elmlər. Bu şöbələr özündə 22 elmi tədqiqat müəssisəsini birləşdirirdi. Müstəqil Akademiyanın yaradılması elmi-tədqiqat sahəsinin genişlənməsinə dəstək olmuş və mədəni quruculuğun inkişafına böyük təkan vermişdir. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının prezidenti Mir Əsədulla Mirqasımov bu müəssisənin elmi-tədqiqat işlərinin ilk yekunlarına dair 1945-ci il 25 oktyabr tarixində keçirilən yığıncaqda Elmlər Akademiyasının fəaliyyətini belə işıqlandırmışdır: *“Akademiyanın yaradılmasından yarım il keçmişdir. Bu, qısa bir müddət olsa da, bizim gənc Akademiyanın həyata keçirdiyi ilk elmi-tədqiqat işlərini yekunlaşdırmağa imkan verir. Akademiyanın elmi-tədqiqat işinə yekun vurmaq – onun institutlarının fəaliyyətinin qısa tıhlilini vermək deməkdir”*. (2)

Qeyd etməliyik ki, həmin dövrdə, yəni 1945-ci ildə Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının 15 həqiqi üzvü seçilmişdir. Bu heyətə Üzeyir Hacıbəyli ilə yanaşı, yazıçılardan Səməd Vurğun, Mirzə İbrahimov, kimyaçı-alim Yusif Məmmədəliyev, geoloq Mirəli Qaşqay, botanik Aleksandr Qrossheym, memar Sadiq Dadaşov, hidravlika sahəsində çalışan İosif Yeşman, cərrah Mir Əsədulla Mirqasımov, geoloq Şamil Əzizbəyov, geoloq Ələşrəf Əlizadə, cərrah Mustafa Topçubaşov, memar Mikayıl Hüseynov, filosof Heydər Hüseynov, sovet patoanatomu İvan Şirokodorov daxil idi. Bu vaxt Akademiyanın 4 bölməsi, 16 elmi-tədqiqat institutu, elmi-tədqiqat şöbəsi, 3 muzeyi, mərkəzi elmi kitabxanası, Naxçıvan, Gəncə, Xankəndi və Qubada elmi bazaları var idi. 1945-ci ilin martın 31-də Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvlərinin ilk ümumi iclasında Mir Əsədulla Mirqasımov prezident seçilmişdir.

Akademiyanın İncəsənət İnstitutu 1945-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən yaradılaraq, ilk dövrlər Azərbaycan İncəsənət Tarixi İnstitutu adlanırdı. Azərbaycanda musiqi sənətinin və musiqişünaslıq elminin inkişafında müstəsna xidmətlərinə görə, Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü (akademiki) seçilmişdir.

Azərbaycan SSR Ali Soveti Rəyasət Heyətinin 14 sentyabr 1948-ci il tarixli fərmanı ilə Elmlər Akademiyasına İncəsənət İnstitutuna Üzeyir Hacıbəylinin adı verilmişdir. Üzeyir Hacıbəylinin öz dəsti-xətti ilə kadrlar uçotu üzrə şəxsi vərəqədə bəstəkarın əmək fəaliyyəti, çalışdığı müəssisələrlə bağlı ətraflı qeydlərlə də rastlaşırıq (3). 1938-ci ildən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının direktoru və eyni zamanda Bəstəkarlar İttifaqının sədri vəzifəsində çalışan Üzeyir Hacıbəyli Elmlər Akademiyasının Azərbaycan filialı ilə 23 sentyabr 1944-cü il tarixində filialın rəyasət heyəti sədrinin əvəzi, Heydər Hüseynovun imzası ilə verilən 172 №-li əmrə əsasən iki yerdə işləmək şərti ilə filialın incəsənət sektorunun rəhbəri vəzifəsinə təyin edilir. (4)

Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının vitse-prezidenti H. Hüseynovun 22 may 1945-ci ildə verdiyi 17 №-li əmrə əsasən, Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Rəyasət Heyətinin 21 may 1945-ci il tarixli qərarı əsasında Əməkdar incəsənət xadimi, professor Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının İncəsənət İnstitutuna müvəqqəti olaraq direktor vəzifəsinə təyin edilir. (5)

Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının musiqiçilər arasında ilk akademiki seçilən Üzeyir Hacıbəyli Elmlər Akademiyasının İncəsənət İnstitutunun (sonralar Memarlıq və İncəsənət İnstitutu adlandırılan) elmi-tədqiqat işlərinin təşkilində yaxından iştirak etmişdir. Bu İnstitut Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi altında incəsənət tarixi, nəzəriyyəsi məsələləri ilə ətraflı məşğul olmuşdur. Bəstəkarın həyatının son illərinə təsadüf etsə də, Üzeyir Hacıbəyli bir müddət ərzində Elmlər Akademiyasının işində yaxından iştirak etmiş, gərgin və məhsuldar işi nəticəsində elmi sahədə bir sıra nailiyyətlər əldə etməyə nail olmuşdur. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının 25 oktyabr 1945-ci il tarixli plenar iclasında Akademiyanın nəzdindəki İncəsənət İnstitutu tərəfindən musiqi tarixi və nəzəriyyəsi üzrə bir sıra mövzuların, eləcə də, Azərbaycan teatr sənəti, arxitektura, təsviri sənət üzrə materialların işlənməsi qeyd olunmuşdur. Üzeyir Hacıbəylinin fundamental *“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”* elmi-nəzəri işi də məhz həmin institutun dəstəyi ilə nəşr olunmuşdur. Bəstəkar öz elmi-nəzəri işi ilə musiqişünaslıqda böyük irəliləyişlər etmişdir. Təsədüfi deyil ki, Elmlər Akademiyasına həmin dövrlərdəki fəaliyyətini çox yüksək dəyərləndirən filoloq, akademik Bəkir Nəbiyev yazır: *“Azərbaycan və Yaxın Şərq ölkələri tarixində Avropa tipli ilk yüksək səviyyəli mütəşəkkil elmi qurum olan Akademiya-mızın nüvəsini yaratmış bu alimlər və onların yorulmaq bilmədən başçılıq etdikləri elmi-tədqiqat isti-*

qamətləri, İnstitutlar uzun müddət öz səmbəllə sənəsinə vermiş və xalqımıza, onun elminə baş ucalığı gətirmişlər". (6)

1945-ci ildən akademik titulu daşıyan Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" elmi-tədqiqat əsəri onun bir alim kimi fəaliyyətinin mükəmməlliyini təsdiqləyir.

Əldə etdiyimiz digər bir sənəddə Üzeyir Hacıbəylinin bu elmi-nəzəri işindəki nəzəri müddəaların nəinki Azərbaycan, həm də Türkmənistan, Tacikistan, Özbəkistan, İran, eləcə də Yaxın Şərqi, Kiçik Asiya, Ərəbistan xalqlarının musiqisi üçün elmi baza olması, həmçinin "*Azərbaycan musiqisində çoxsəslilik kimi mürəkkəb problemin həllinə imkan yaratması vurğulanır*". (7)

Azərbaycan musiqişünaslıq elmi tarixinin səhifələrinə öz şərəfli adını yazmış Üzeyir Hacıbəyli bu sahədə yeni bir istiqaməti yaratmış və onun inkişafında böyük rol oynamışdır. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının yarandığı günlərdə çox mürəkkəb şəraitdə çalışan bir çox digər sahələr üzrə alimlərimizlə yanaşı, Üzeyir Hacıbəyli Elmlər Akademiyasının işində gərgin və çox səmərəli çalışmış iclas və müzakirələrdə fəal çıxış etmişdir. Elmlər Akademiyasının müstəqil fəaliyyətə başladığı ilk günlərdən onun məruzə, çıxış və məqalələri göz qabağında olmuşdur. Bəstəkar xalq musiqisinin tədqiqatı sahəsində fəaliyyətini davam etdirərək, bu sahədə yeni elmi mülahizələrini, ideyalarını bir çox çıxışları və məqalələrində bölüşmüşdür. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının sessiyası üçün "Azərbaycan xalq musiqisinin bir sıra əsas problemləri" mövzusunda çıxışın tezisləri buna nümunədir. Bu nümunənin tezisləri Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının 1945-ci il 9 sayılı elmi əsərlər toplusunda dərc olunmuşdur. Tezislər 8 punktdan ibarət olub məruzənin məğzini özündə yığcam şəkildə cəmləşdirir. (8)

Rus dilində dərc olunan həmin tezislərin tərcüməsini oxucuların nəzər-diqqətinə çatdırmaq istərdik:

1. Azərbaycan xalq musiqisinin əsas müddəa, qayda və qanunlarının öyrənilməsi sovet musiqişünaslığının əsas məqsədlərindən biridir. Azərbaycan xalq musiqisi çox mürəkkəb, lakin düzgün qurulmuş sistemə əsaslandığı üçün bu, xüsusi, aktual əhəmiyyət kəsb edir.

2. Aparılan tədqiqatlar nəticəsində bir sıra zəruri tarixi faktların (Fərabə, Əl-Kindi və b.) lazımı dərəcədə dəyərləndirilməsi mümkün olmuşdur.

3. Məşhur Azərbaycan musiqi nəzəriyyəçiləri Səfiəddin-Əbdülmömin ibn Yusif Əl Urməvi bu və Əvdülqadir Marağainin işləri dünya musiqişünaslığında qiymətli töhfədir.

4. Azərbaycan lədləri xalqın əsrlər boyu bəhrələndiyi və öz musiqi yaradıcılığını qidalandıran canlı bir mənbədir.

5. Müasir Azərbaycan musiqisi yeddi əsas və üç köməkçi lədlərdə qurulmuşdur.

6. Musiqi nəzəriyyəsinə uyğun olaraq, tetraxordların yalnız iki üsulla birləşməsi mövcuddur. Azərbaycan xalq musiqisində isə, tetraxordlar dörd üsulla birləşir.

7. Musiqi haqqında elmi-nəzəri risalələr artırılmış sekundanın mənsəyi işıqlandırılır. Hal-hazırkı işdə bu fenomenin yaranması aydınlaşdırılır.

8. Müasir Azərbaycan məqamları sovet musiqi incəsənətinin çiçəklənməsi, sonrakı inkişafı üçün elmi baza kimi xidmət edir.

Belə bir faktı da qeyd etmək istərdik ki, bu tezislər, eləcə də Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının iclaslarının stenogramları rus dilindədir.

Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının iclaslarında çox cəsarətli çıxışlar edərək, bir çox mühüm məsələlərin, düynü məqamların həllində öz sözünü deyə bilmişdir. Bəstəkar bu iclaslardakı diskussiyalara böyük həvəslə qoşulmuş, öz mülahizələrini irəli sürmüşdür. Nəinki musiqi, həmçinin ədəbiyyat, təsviri sənət, memarlıq, hətta tarix sahələrində onun fikirləri bu gün də böyük maraq doğurur. Bəstəkarın sərrast düşüncəsi, müdrik məsləhətləri, gözəl dil qabiliyyəti və danışq üslubu Elmlər Akademiyasının iclaslarında çıxış edən digər sahələrdə çalışan alimlərin çıxışları ilə bir cərgədə durur, özünə, şəxsiyyətinə xas olan böyük təmkinlə rəy bildirirdi. Onun fikirlərindəki ardıcılıq, məzmun dərinliyi, möhkəm əqidəsi – bəstəkarın iclaslardakı çıxışlarındakı bu diqqəti cəkmə xüsusiyyət bir alim kimi onun portretini gözlərimiz qarşısında canlandırır.

SSRİ Elmlər Akademiyasının 9 avqust 1943-cü il tarixdə keçirilən ümumi yığıncağında Elmlər Akademiyasının filial və bazalarının gördüyü işlər haqqında Dövlət Komissiyasının iclasının stenografik hesabatı ilə tanış olarkən Üzeyir Hacıbəylinin maraqlı çıxışı ilə rastlaşdıq. Bu çıxışda Üzeyir

Hacıbəylinin 10 il ərzində nəzəri baxımdan bir sıra işlərin görülməsini, yeni açılan incəsənət şöbəsini müsbət hal kimi qeyd edir. Burada Üzeyir Hacıbəyli və Heydər Hüseynov arasında çox maraqlı bir dialoqla rastlaşırıq. Üzeyir Hacıbəyli Bülbülün başçılıq etdiyi musiqi kabinetinin hələ müəyyən proqramı olmadığını vurğulayaraq, onun Elmlər Akademiyasının filialında yerləşdirilməsini məsləhət görür. Buna cavab olaraq, Heydər Hüseynov SSRİ Xalq Komissarları Sovetinin qərarına əsasən, layihə tərtib edərək, bu kabinetin onlara verilməsi üçün çalışacağını vəd edir. Üzeyir Hacıbəylinin bu iclasdakı çıxışında Konservatoriyanın bir çox işçilərinin, professorların dəyərli elmi işlər üzərində çalışmalarından bəhs olunur. O, Elmlər Akademiyasının üzvlərinin bu işləri nəzərdən keçirərək, həm dəyərləndirməyi, həm də lazım gələrsə, hətta, tənqid etmələrini də tövsiyə edir. (9)

Onu da qeyd etməliyik ki, bu iclasdakı çıxışında Üzeyir Hacıbəyli özünün “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-tədqiqat işindən qısa şəkildə söz açaraq, bu işə obyektiv yanaşılaraq, onun düzgün qiymətləndiriləcəyi təqdirdə bəstəkarlara böyük dəstək olacağını vurğulayır.

Elmlər Akademiyasının 4 noyabr 1946-cı il tarixli iclasının stenoqramını vərəqləyərkən yenə bir sıra maraqlı dialoqlarla qarşılaşdıq. Bu iclasda Elmlər Akademiyasının hesabatını kəskin tənqid edilərək, onun məqsədyönlü olması və Elmlər Akademiyasının fəaliyyətinin lazımi dərəcədə işıqlandırılmaması göstərilmişdir. İclasda çıxış edən Mirzə İbrahimov hesabatın Elmlər Akademiyasının işində marağı olan şəxslər tərəfindən deyil, sanki müfəttişlər tərəfindən hazırlanması kimi anlaşıldığını vurğulamışdı. Mirzə İbrahimovun cəsarətli çıxışı böyük polemikaya səbəb olmuşdu. Elmlər Akademiyasının Rəyasət Heyəti üzvlərinə yönəldilən bu çıxışdan sonra Üzeyir Hacıbəyli onu dəstəkləməklə yanaşı, öz fikir və mülahizələrini söyləyərək, çox samballı bir çıxış etmişdi. Çox maraqlıdır ki, Üzeyir Hacıbəyli nəinki incəsənət sahəsinə, hətta digər sahələrin fəaliyyətinə də toxunaraq öz fikirlərini bölüşməyə çalışmışdır. Çıxışının əvvəlində o, texniki elmlər və neft sahəsinin ona tanış olmayan bir bölmə olmasını vurğulayaraq, bu sahələrdə görülən işlər, onların iqtisadi məsələlər və ümumi quruculuğa aidiyyətinə toxunmuş, bunların ümumdövlət əhəmiyyət daşıması ilə əlaqələndirilməsini tövsiyə etmişdir. Üzeyir Hacıbəyli bu iclasdakı çıxışında Elmlər Akademiyasının dövlət sistemində zəruri halda olmasını göstərərək, onun öz fəaliyyətini daha da canlandıraraq genişləndirməyi tövsiyə edir. (10)

Üzeyir Hacıbəyli hesabatda hər bir institutun fəaliyyətinin, burada görülən işlərin ətraflı işıqlandırılmasını tələb edir. Bəstəkarın Dillər İnstitutunun işinə dair fikirləri də maraqlıdır, o, özünün çalışdığı institutda görülən işlərin daha geniş səpkidə işıqlandırılmasını tələb edir. Üzeyir bəy rus dilində olan həmin çıxışından bəzi məqamları tərcümə edərək nəzərinizə çatdırırıq: *“Məsələn, Dillər İnstitutunu bir-iki tədqiqat işi nəşr olunmaqla fəaliyyətimizi dayandırmırıq. Hal-hazırda dinc quruculuq dövründə yaşadığımız üçün davam edən işlərdən daha çox danışmalıyıq. Buna görə Elmlər Akademiyasının bu dinc quruculuqda iştirakı bütün institutun işində göstərilib əks olunmalıdır. Nobenkultura çox quru göstərilib, hansısa işlər nəşr olunsaydı, qeyd edilməlidir ki, bu işlərin əhəmiyyəti nədədir? Heç olmazsa, mənim “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” işimi. Bu iş nəyə görə buraxılıb? Bəlkə o lazım deyildi. İnandırıcı şəkildə bu işin nəyə lazım olduğunu göstərmək lazımdır. Açıqlığı desək, bu hesabat yalnız skeletdir...”*

Bu hesabatın akademik qeydiyyatı yüksək olmalıdır... Biz quru hesabatla qane ola bilmərik”. (11)

Üzeyir Hacıbəyli bu iclasdakı çıxışında Dillər İnstitutunun fəaliyyətini kəskin tənqid etmişdir. O, bir sıra nəşrlərdə dil qüsurlarının aradan qaldırılması üçün Dillər İnstitutunun böyük dəstəyinin olmasının zəruriliyini göstərmişdir. “İşin nəticələri” gündəlik həyatla bağlı olmalıdır” fikrini vurğulayan Üzeyir Hacıbəyli həmin dövrdə nəşr olunan “Kommunist” qəzetində çalışan bəzi ixtisası olmayan əməkdaşların işini tənqid edərək, Dillər İnstitutunun bu qəzetin ədəbi dil üslubunun təkmilləşməsinin istiqamətləndirilməsində dəstək olmasını tövsiyə etmişdir. (12) Üzeyir Hacıbəylinin bu çıxışda vurğuladığı *“Konkret, inandırıcı, faydalı iş olmadan hər bir institut öz fəaliyyətini itirə bilər”* fikri bu gün də aktuallığını itirməmişdir.

İclasda Elmlər Akademiyasının institutlarının işi haqqında hesabatın ətrafında Üzeyir Hacıbəyli və Səməd Vurğunun arasında çox maraqlı bir dialoq yaranmışdır. Stenoqramı vərəqlədikcə, sanki həmin günlərə səyahət edir və bu iclasın gedişatında baş verənlər kino lenti kimi gözlərimizin önündə canlanır. Səməd Vurğun (Vəkilov) burada hesabat haqqında, onun hazırlanması ətrafında öz mülahizələrini irəli sürmüşdür. Bu gün həmin iclasın stenoqramının hər sətirini, bu görkəmli, müdrik şəxsiyyətlərin söylədiyi fikirləri izlədikcə onların hər növ, şəxsiqərəzlikdən uzaq olan sağlam düşüncə tərzini,

diskussiya yaratmaq bacarıqları ilə daha yaxından tanış oluruq. İclasda Səməd Vurğun hesabatın hazırlanması ətrafında söz açaraq, öz irad və təkliflərini bildirir. Hər institutun fəaliyyətində yalnız zəruri olanı, elm aləminə faydalılıq nöqteyi-nəzərindən vacib olan detallara daha çox diqqət yetirməsini və laboratoriya işləri haqqında məlumatlara çox yer verilməməsini məsləhət görür. Bu çıxışda Səməd Vurğunun bir tövsiyyəsi də diqqəti cəlb edir. O, müəyyən institut və ya onun hər hansı bir şöbəsinin fəaliyyətində çatışmazlıqlar müşahidə edildiyi təqdirdə yazılı izahat tələb olunmasını məsləhət görür. Səməd Vurğun bu tövsiyyəsini belə ifadə edir: *“Əgər bu işin hansı yaradıcılıq və ya elmi məqsədi nəzərdə tutaraq görülməsi, həyata keçməməsinin səbəbləri açıqlansa, on cildlik kitab alınar və Elmlər Akademiyasının üzvləri, müxbirlərə bir il bunun üzərində işləmək lazım gələr.* (12)

Üzeyir Hacıbəyli isə, bu fikrə qarşı çıxaraq, onunla razılaşmadığını bildirir. O, işin bu qədər sadələşdirilməsinə, onun meydana gəlməsi səbəblərinə diqqət yetirməsinə irad tutur: *“Bizə məlum olan hamıya məlumdur... Biz öz işimizi elə görməliyik ki, hamı bunun nəyə görə yerinə yetirilməsini anlasın. Elə işlər vardır ki, onun motivi əvvəldən bəllidir. Eləsi də vardır ki, motivləşdirmənin əsaslandırılmasını tələb edir”.* (13)

İclasın gedişatı haqqında stenoqramı oxuyarkən Üzeyir Hacıbəylinin bir alim, akademik kimi daha diqqətçəkən bir xüsusiyyətini müşahidə etdik. İclas zamanı bütün elm sahələri üzrə planların oxunması təklif edilərkən, bir sıra iştirakçılar bunun hamı tərəfindən anlaşılmayacağını bəyan edir. Üzeyir Hacıbəyli isə bütün şöbələrin iş planlarının hər bir iştirakçı üçün maraq doğurmasının zəruri olacağını vurğulayır və belə bir sərrast açıqlama verir: *“Bütün şöbələrin planları hər bir akademik üçün maraqlıdır. Biz anlamasaq da, bunu ümumi vəziyyətlə bağlamağı bacarmalıyıq. İncəsənət İnstitutu haqqında kim isə anlamadığı təqdirdə mən çox məyus olardım. Ona görə də müzakirədə akademiklərin fəal iştirakını tələb edirəm”.* (14)

Təbii ki, qeyd olunan faktlar Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının arxivindən əldə olunan sənədlər əsasında. Bu sənədlər ilk dəfə olaraq bizim işdə təqdim olunur. Biz bu məqalədə onlardan bəzi nümunələrə istinad etdik. Amma, bu nümunələr az olsa da onların hər birində Üzeyir bəyin bir alim kimi daha doğrusu bir akademik kimi geniş fəaliyyətindən bəhs olunur. Bu fəaliyyət isə dahi Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının inkişafında göstərdiyi xidmətlərin bariz nümunəsidir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT:

1. Heydər Əliyev və musiqi mədəniyyəti. Bakı, “Renessans-A” nəşriyyat evi, 2023.
2. “Bakinskiy raboçiy” qəzeti – 28.X.1945 (№216) – Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının prezidenti Mir Əsədulla Mirqasımovun çıxışı (rus dilində).
3. Sənəd: Fond-39. S.v.-122, Qovluq-49.
4. Sənəd: Elmlər Akademiyasının Azərbaycan filialı üzrə əmr №172-23.09.44.
5. Sənəd: Elmlər SSR Elmlər Akademiyası üzrə əmr №17-22.05.45.
6. Nəbiyev B.Ə. Üzeyir Hacıbəylinin ömürnaməsi (fragmentlər). Bakı: Şərq-Qərb, 2012. – s.288.
7. Sənəd: Fond-7-S-1, S.V.-S.Qovluq-1.
8. Известия АН-№9. 1945 г.ы.50-51. У.Гаджибеков. Тезисы к докладу на сессии Академии Наук Азербайджанской ССР – Некоторые основные – проблемы азербайджанской народной музыки).
9. Стенографический отчет. Академии наук СССР и к выставке об итогах работы филиалов и баз Академии Наук – 9 августа 1943 г. – экз. №1 F.Q.
10. Стенограмма – общее собрание Действительных членов Академии Наук Азербайджанской ССР – 4 ноября 1946 г. Второе заседание. Экз. 2, с.13.
11. Стенограмма – общее собрание Действительных членов Академии Наук Азербайджанской ССР – 4 ноября 1946 г. Второе заседание. Экз. 2 – с.13.
12. Стенограмма – общее собрание Действительных членов Академии Наук Азербайджанской ССР – 4 ноября 1946 г. Второе заседание. Экз. 2 – с.13.
13. Стенограмма – общее собрание Действительных членов Академии Наук Азербайджанской ССР – 4 ноября 1946 г. Второе заседание. Экз. 2 – с.27.
14. Стенограмма – общее собрание Действительных членов Академии Наук Азербайджанской ССР – 4 ноября 1946 г. Второе заседание. Экз. 2 – с.27.
15. Стенограмма – общее собрание Действительных членов Академии Наук Азербайджанской ССР – 4 ноября 1946 г. Второе заседание. Экз. 2 – с.28.
16. Təhmirazqızı S. Üzeyir Hacıbəylinin elmi fəaliyyətindən səhifələr. Bakı, 2019.

Xülasə

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcısı, dahi Üzeyir Hacıbəylinin irsinə yenidən müraciət edərək onun akademik kimi fəaliyyətini araşdırmaq qərarına gəldik. Bu məqsədlə Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının arxivinə müraciət edərək 1945-1948-ci illərdə Üzeyir bəyin akademiyanın həqiqi üzvü olaraq bu ali elmi müəssisənin fəaliyyətindəki xidmətlərini təsdiq edən qovluqlarla yaxından tanış olduq. Bu tarixi sənədlər bir daha Üzeyir bəyin tarixi əhəmiyyətini, onun yalnız incəsənətlə deyil, digər elm sahələrində də ensiklopedik biliyə malik şəxsiyyət olduğunu isbat etdi.

İlk dəfə olaraq fəaliyyəti akademik kimi araşdırılan Üzeyir bəyin Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının təşəkkülündə göstərdiyi xidmətlərin araşdırılması dahi şəxsiyyətin çoxşaxəli yaradıcılığının mühüm bir şəxsinə araya ərsəyə gətirdi.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, dahi, akademik, AMEA, həqiqi üzv, şəxsiyyət, tarixi sənədlər, ensiklopedik bilik, arxiv

ШИРИНОВА Саадат

Научно-методический и квалификационный центр культуры
Министерства Культуры Азербайджанской Республики
кандидат искусствоведения,
заслуженный работник культуры

РОЛЬ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В СТАНОВЛЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме

В статье вновь обращаясь к наследию гениального композитора, основоположника азербайджанской композиторской школы, Узеира Гаджибейли, рассматривается его деятельность как ученого. С этой целью, были внимательно изучены папки в архиве Национальной академии наук Азербайджана, подтверждающие заслуги действительного члена академии в 1945-1948 годах Узеир бека в деятельности этого высшего научного учреждения. Эти исторические документы еще раз доказывают историческую значимость Узеир бека, как личность, обладающий энциклопедическими знаниями не только в искусстве, но и в других областях науки.

Впервые исследуется, исследовательские заслуги Узеир бека в создании Национальной академии наук Азербайджана, деятельность которого как академика объединило важную ветвь многогранного творчества этой яркой личности.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, гений, академик, НАНА, действительный член, личность, исторические документы, энциклопедические знания, архив

SHIRINOVA Saadat

Scientific-Methodological and Qualification Center of Culture
Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan
Honored Worker of Culture, PhD in Art History

THE ROLE OF UZEIR HAJIBEYLI IN THE FORMATION OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF AZERBAIJAN

Summary

The article once again turns to the legacy of the brilliant composer, the founder of the Azerbaijani composer school, Uzeir Hajibeyli, and examines his activities as a scientist. For this purpose, the folders in the archive of the National Academy of Sciences of Azerbaijan were carefully studied, confirming the merits of the full member of the academy in 1945-1948 Uzeir bekh in the activities of this highest scientific institution. These historical documents once again prove the historical significance of Uzeir bekh, as a person with encyclopedic knowledge not only in art, but also in other fields of science.

For the first time, the research merits of Uzeir bekh in the creation of the National Academy of Sciences of Azerbaijan are studied, whose activities as an academician united an important branch of the multifaceted creativity of this bright personality.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, genius, academician, ANAS, full member, personality, historical documents, encyclopedic knowledge, archive

ТАШМАТОВА АЗАТГУЛ
*Доктор искусствоведения (DSc), профессор кафедры
исполнительства на народных инструментах
Государственной Консерватории Узбекистана*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В РЕПЕРТУАРЕ ОРКЕСТРОВ УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

На протяжении многовекового развития укрепляются творческие взаимосвязи между Узбекистаном и Азербайджаном в области народного инструментального исполнительства. Плодотворное сотрудничество характеризуется расширением культурных контактов. В Узбекистане проводятся Дни культуры Азербайджана, в Азербайджане – Дни культуры Узбекистана. Азербайджанская музыка занимает важное место в репертуаре узбекских музыкантов-исполнителей, особенно оркестров народных инструментов. Это не удивительно. Глубочайшие корни связывают национальные культуры Узбекистана и Азербайджана. Узбекские макомы и азербайджанские мугамы имеют много общих закономерностей[4].

Ещё на заре XX века узбекский народ знал азербайджанские оперы Узеира Гаджибейли «Лейли и Меджнун», «Кероглы», «Аршин мал алан», которые и до настоящего времени составляют неотъемлемую часть концертно-исполнительского и учебно-педагогического репертуара. Музыкальная комедия «Аршин мал алан» У.Гаджибейли оказала влияние на первую узбекскую комическую оперу «Проделки Майсары» С.Юдакова. Популярные фрагменты из опер У.Гаджибейли в инструментовке для узбекского народного оркестра обрели новую жизнь, по-новому зазвучали в тембрах узбекских народных инструментов. Узбекские и азербайджанские музыкальные инструменты имеют много общего, например узбекский най и азербайджанский ней, узбекская дойра и азербайджанский даф, узбекский сурнай и азербайджанская зурна, узбекский гиджак и азербайджанская кеманча.



Известно, что уже в древнейшие времена азербайджанский народ создал самобытные музыкальные инструменты, получившие широкое распространение не только в Азербайджане, но и во многих странах мира, в том числе и в Узбекистане. Неоценимый вклад в развитии Азербайджанского музыкального искусства, народной исполнительской культуры внес У.Гаджибейли, который был замечательным этнографом, изучал, записывал, обрабатывал и инструментовал азербайджанское традиционное музыкальное наследие. Необходимо отметить, что первые крупные произведения для оркестра азербайджанских народных инструментов были написаны Узеиром Гаджибековым, которые стали азербайджанской национальной музыкальной классикой. «Это две фантазии на темы мугамов «Чаргях» и «Шур»»[1, 25].

Узбекские композиторы и музыканты-исполнители, дирижеры создали замечательные инструментовки музыки Узеира Гаджибейли, в которых сохранили уникальную самобытность музыкального стиля, национальную природу творческого мышления великого классика азербайджанской музыки и привнесли в его музыку (колорит) аромат народного звучания. Это закономерно, поскольку восточные народы всегда имеют общность, объединяющую нас духовно и эстетически художественно, ценно и проникновенно в устремленность к познанию мира и самопознанию личности.

Изучение оркестров народных инструментов составляет важнейшую область музыкальной науки Узбекистана. Азербайджанская музыка составляет неотъемлемую часть концертного и учебного репертуара, способствует совершенствованию исполнительского мастерства. Особо важное значение в этом отношении имеют произведения Узеира Гаджибейли. Увертюра к опере «Кероглы» в инструментовке А.Петросянца, романс «Сенсиз» в инструментовке для голоса с оркестром А.Юргаява, «Ашугская песня» в инструментовке для нага с оркестром С.Габ-

риэляна, Ария и Песня Аскера из музыкальной комедии «Аршин мал алан» в инструментовке для голоса с оркестром Б.Гиенко вошли в репертуар узбекских народных оркестров как самые популярные и любимые широкими кругами слушателей.

Необходимо отметить, что сочинения Узеира Гаджибейли входили в репертуар Государственного Академического оркестра народных инструментов имени Т.Джалилова и с большим успехом исполнялись не только в Узбекистане, но и за его пределами, в том числе и в Азербайджане. Так, в 1977 году оркестр принял участие во Всесоюзном смотре-конкурсе профессиональных художественных коллективов, исполнил наряду с другими сочинениями увертюру к опере «Кероглы» Узеира Гаджибейли. В 1986 году оркестр провел концерт лауреатов Первого Межреспубликанского конкурса исполнителей на народных инструментах республик Средней Азии, Казахстана и Закавказья имени Узеира Гаджибейли. Первой премии были удостоены солисты оркестра Мухитдин Атаходжаев (рубаб прима), Кахрамон Назиров (гиджак), Уктам Эргашев (чанг). Помимо этого Кахрамон Назиров был отмечен также специальным призом за лучшее исполнение произведения Узеира Гаджибейли.



Мухитдин Атаходжаев



Кахрамон Назиров

Событием исторического значения стали выступления узбекского оркестра народных инструментов в Баку, горячо встреченные азербайджанскими слушателями. Е.Неведов в статье «Узбекские рубабы и гиджаки», опубликованной на страницах газеты «Бакинский рабочий» 6 августа 1966 года писал: «В голосах народных инструментов всегда слышен отзвук сердца народа. И сколько их не слушаешь, не перестаешь восхищаться самобытной образностью народной музыкальной поэзии. Так было и на этот раз в Азербайджанской филармонии, со сценой которой широкой волной лились звуки узбекских гиджаков, рубабов, дутаров, ная, сур-ная, чанга» »[2,45]. Особенно впечатляюще прозвучала в исполнении узбекского оркестра увертюра к опере «Кероглы» Узеира Гаджибейли. Произведения Узеира Гаджибейли входят в условия и программные требования республиканских конкурсов исполнителей на узбекских народных инструментах, в частности, Первая и Вторая фантазии.

Незабываемым событием в истории культурных контактов Узбекистана и Азербайджана стал вечер памяти Узеира Гаджибейли и 100-летнего юбилея первой на мусульманском Востоке оперы «Лейли и Меджнун». Этот уникальный вечер, состоявшийся 5 ноября 2009 года в Государственном академическом Большом театре имени Алишера Навои, получил широкий общественный резонанс. В программе этого памятного вечера приняли участие ведущие артисты Узбекистана и Азербайджана, Государственный камерный оркестр народных инструментов «Согдиана» под управлением Фирузы Абдурахимовой.

Не перечислить всех творческих вечеров, концертов, конкурсов и фестивалей, в программах которых не звучали бы замечательные произведения Узеира Гаджибейли. Имя великого клас-

сика азербайджанской музыкальной культуры очень высоко ценится в Узбекистане, составляет неотъемлемую часть музыкальной жизни узбекского народа. Особенно ярко и самобытно звучат произведения Узеира Гаджибейли в тембрах модифицированных узбекских народных инструментов, по-новому раскрывая исполнительские неисчерпаемые возможности народной инструментальной культуры Востока. «Модификация способствует расширению выразительных средств, диапазона, удобству приспособления музыканта-исполнителя к инструменту» »[3,14].

Особо важное значение модификации народных инструментов имеет в национальной специфике звукового мира музыкальных инструментов, в частности, в исполнении азербайджанской музыки, обладающей богатейшими выразительными ресурсами ладовых красок, тончайших узоров мелизматике, микротоники ладовых ощущений музыкантами-исполнителями. Все эти богатства мелодической красочности многообразно представлен в чудесной музыке Узеира Гаджибейли, глубоко и досконально постигшего закономерности азербайджанской народной музыки. Его теоретические труды об азербайджанской народной музыки, её основы изучаются у нас в Узбекистане и понимают музыканты-исполнители в постижении и раскрытии мелодической красоты азербайджанской музыки.

Таким образом, музыка Узеира Гаджибейли обогащает духовный мир молодёжи, и, развивает, многовековые традиции взаимодействия узбекского и азербайджанского искусства, приобретая новые формы в аспекте расширения разнообразных культурных контактов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Керимов К. Оркестр азербайджанских народных инструментов. – Баку, 1959. – 49 с.
2. Кузнецова Г, Садыков Ф. Государственный оркестр народных инструментов имени Тухтасина Джалилова. – Ташкент, 1990. – 168 с.
3. Ташматова А. Создание модифицированных узбекских народных музыкальных инструментов. – Ташкент, 2023. – 42 с.
4. Юнусов Р. Черты общности и различий в макомах и мугамах. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. – Ташкент

Резюме

В статье рассматриваются произведения основоположника азербайджанской композиторской школы, автора первой мугамной оперы «Лейли и Меджнун», всемирно известного ученого и общественного деятеля Узеира Гаджибейли, составляющие неотъемлемую часть репертуара оркестра узбекских народных инструментов. Автор статьи, ведущий специалист в области народной инструментальной культуры Узбекистана, доктор искусствоведения, профессор Государственной консерватории Узбекистана раскрывает идейно-художественную сущность произведений Узеира Гаджибейли в укреплении исторически сложившихся творческие взаимосвязи Узбекистана и Азербайджана.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, оркестр узбекских народных инструментов, дирижер, репертуар, увертюра, ария, песня.

TASHMATOVA Azatgul

Doctor of Arts (DSc), Professor of the Department of Folk Instrument Performance
State Conservatory of Uzbekistan

WORKS BY UZEYIR HAJIBEYLI IN THE REPERTOIRE OF UZBEK FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRAS

Abstract

The article examines the works of the founder of the Azerbaijani composer school, the author of the first mugham opera "Leyli and Majnun", the world-famous scientist and public figure Uzeyir Hajibeyli, which form an integral part of the repertoire of the Uzbek folk instruments orchestra. The author of the article, a leading specialist in the field of folk instrumental culture of Uzbekistan, Doctor of Arts, Professor of the State Conservatory of Uzbekistan reveals the ideological and artistic essence of the works of Uzeyir Hajibeyli in strengthening the historically established creative relationships between Uzbekistan and Azerbaijan.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, Uzbek folk instruments orchestra, conductor, repertoire, overture, aria, song.

ИЗУЧЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ЛАДОВ ПО СИСТЕМЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ШКОЛЫ-СТУДИИ БМА

Азербайджанская музыкальная культура обладает уникальной системой ладов, которые играют важнейшую роль в формировании национального музыкального созвучия. Одним из основоположников изучения и систематизации азербайджанских ладов стал великий композитор и музыковед, основоположник азербайджанской классической музыки Узеир Гаджибейли. Его исследования и разработки оказали большое влияние на развитие музыкальной теории в Азербайджане, и до сих пор его методика активно применяется в учебном процессе музыкальных школ и вузов.

У.Гаджибейли разработал систему, которая позволяет более глубоко и точно изучать азербайджанские народные ладовые структуры, основываясь на особенностях традиционного музыкального языка. Он выделил семь ключевых ладов, которые являются основой как народной, так и профессиональной музыки Азербайджана. Эти лады, в свою очередь, образуют целую палитру звуковых выражений, которые активно используются в различных жанрах азербайджанской музыки – от народных песен до академических произведений.

Система Узеира Гаджибейли основывается на анализе и исследовании мелодических и гармонических особенностей традиционных музыкальных форм. Она акцентирует внимание на ладовых структурах, таких как «макамы» – уникальные сочетания звуковых интервалов и модальных характеристик, которые вмещают в себе определенные эмоциональные, образные, культурные и исторические смыслы. Каждому макому свойственны своеобразные мелодические и гармонические особенности, способные выражать различные настроения и образы. Характеристику и структуру этих ладов великий ученый раскрыл в своем научном трактате «Основы азербайджанской народной музыки».

Важно особо подчеркнуть, что Заслуженный деятель искусств Азербайджана, доктор искусствоведения, профессор Тарлан Сеидов сыграл основополагающую роль в пропаганде азербайджанской музыки. Он – выдающийся учёный, музыкант, педагог, основатель музыкально-исполнительского музыкознания в стране, чье имя неотъемлемо связано с историей азербайджанской музыки. Внесённый им вклад в развитие музыкальной науки и образования невозможно переоценить, особенно его роль в создании инновационных учебных программ и методических пособий, которые оказали значительное влияние на систему музыкального образования в Азербайджане.

Особое внимание заслуживает работа Т.Сеидова в области изучения азербайджанских ладов. Он сыграл ключевую роль в популяризации и систематизации музыкальной теории, разработанной гениальным Узеиром Гаджибейли. Сеидов адаптировал его знаменитую книгу, посвящённую азербайджанским ладам, для использования в музыкальных школах, сделав этот материал доступным для учителей и учащихся. Его усилия позволили интегрировать уникальные ладовые системы в образовательный процесс, что значительно углубило понимание национальной музыкальной традиции среди молодого поколения.

Эта новаторская идея внедрения национальной ладовой системы в учебный процесс музыкальных школ получила большой резонанс. Благодаря усилиям Сеидова азербайджанские лады были внедрены в программу республиканских музыкальных школ, охватывая все основные предметы учебного плана. Эти изменения касаются всех классов – начиная с первого и до одиннадцатого, что позволяет учащимся глубже изучать и усваивать традиции национальной музыки.

«С первых шагов в музыке, – отмечал Т.Сеидов, – детей сопровождает европейская мажоро-минорная система ладов. Азербайджанские же лады по ныне действующим программам изучаются только в X – XI классах специализированных музыкальных учебных заведений. И это, как показало время, не дало ощутимых результатов, так как ребёнок постоянно учится только на основе мажоро-минорной ладовой системы, а азербайджанские лады он воспринимает как мажор или минор. В целях решения этой проблемы в школе-студии к 125-летию со дня рождения Узеира Гаджибейли был подготовлен к изданию адаптированный мною для восприятия юными музыкантами с первого года обучения научный труд азербайджанского классика «Основы азербайджанской народной музыки». Почти по всем предметам мы используем эту ладовую систему, знакомя с ней детей и приобщая их к своим национальным корням и истокам. Наша цель – возрождение и активизация генной национальной музыкальной памяти учеников по научной системе Узеира Гаджибейли».

Таким образом, в Специальной музыкальной школе-студии Бакинской музыкальной академии система Узеира Гаджибейли активно используется как основа для обучения азербайджанской музыкальной традиции. Программа включает в себя углубленное изучение ладов, а также теоретические дисциплины, в которых учащиеся знакомятся с характеристиками ладовых систем.

В этом процессе особое значение сыграла программа «Развитие национального ладового мышления на основе научной системы Узеира Гаджибейли», составленная Ф.Бадалбейли и Т.Сеидовым (редактор – А.Ибрагимова) и направленная на подготовку национальных музыкальных кадров в системе начального и среднего музыкального образования. Программа была разработана в 2012 году в научно-экспериментальной базе Школы-студии БМА и стала результатом работы по восстановлению и активизации национальной генной музыкальной памяти подрастающего поколения музыкантов. Она стала неотъемлемой частью реформ в музыкальном образовании страны.

Разработка программы была не случайностью, здесь есть и своя предыстория. Известно, что в советский период была устоявшаяся система музыкального образования. Однако в этой системе развитию национальных народных музыкальных традиций уделялось недостаточно широкое место и внимание. Это касалось прежде всего фольклорного компонента на всех уровнях музыкального образования – начальном, среднем и высшем. Однако уже в 1945 году Узеиром Гаджибейли было издано его научное произведение «Основы азербайджанской народной музыки», которое фактически стало руководством и открыло широкие возможности для музыкантов всех специальностей и возрастных категорий в понимании и восприятии «азбуки» народного творчества.

Итак, основой для вышеупомянутой программы развития национального ладового мышления стал фундаментальный труд – «Основы азербайджанской народной музыки». Для лучшего понимания и изучения книги Узеира Гаджибейли в этом издании были представлены методические рекомендации, которые способствовали углубленному изучению основ азербайджанской народной музыки.

Два издания научного труда Узеира Гаджибейли – первое полное издание и второе адаптированное – стали основой для разработки программы «Развитие национального ладового мышления на основе научной системы Узеира Гаджибейли». Эта программа предполагает постепенное изучение национальной ладовой системы. В 1 – 4 классах дети изучают сольфеджио и исполняют на своих инструментах полные каденции и интервалы из семи основных ладов. В 5 – 7 классах к ним добавляются половинные кадансы и первый раздел основного лада – майе. В 8 – 11 классах и на курсах музыкальных колледжей студенты исполняют все разделы ладов.

Программа была разработана в Школе-студии в течение нескольких лет и была рассмотрена и утверждена Учёным советом БМА. Она вошла в курс таких предметов, как «Основы азербайджанской народной музыки», «Сольфеджио», «Импровизация и композиция», «Хоровой класс», «Специальность», «Общее фортепиано».

На основе данной программы в 2015 году была выпущена двухтомная хрестоматия по изучению азербайджанских ладов, подготовленная Т.Сеидовым в соавторстве с Дж.Гасановой,

Л.Зохрабовой и А.Ибрагимовой, что сыграло важную роль в освоении вышеупомянутой программы. Здесь впервые были отобраны примеры азербайджанской народной музыки (Том 1) и произведений азербайджанских композиторов (Том 2), систематизированные по семи основным азербайджанским ладам.

Все музыкальные примеры размещены здесь в определенных разделах в соответствии с их ладовой принадлежностью и тональностью, начиная с характерных ладовых моделей, запоминающихся с помощью метода слухового восприятия, предложенного Иминой Алиевой.

По инициативе Т.Сеидова в 2015 году был также выпущен универсальный учебник по сольфеджио Лалы Дадашевой, который стал богатым источником примеров азербайджанской народной и композиторской музыки. Содержание учебника соответствует последовательности изучения ладов, предложенной в программе.

Эта программа была внедрена в систему музыкального образования страны через различные мероприятия, проведенные Школой-студией БМА. К числу таких мероприятий относятся научно-исследовательские конференции, а также республиканские и международные фестивали и конкурсы, посвященные юбилеям таких композиторов, как У.Гаджибейли (2015, 2017, 2025), Кара Караев (2016, 2018, 2024), Джевдет Гаджиев (2017), С.Гаджибеков и И.Гаджибеков (2019) и др. Учащиеся Школы-студии выступали также в музыкальном представлении, где солисты на различных инструментах исполняли звукояры и каденции, а хор пел мелодии во всех основных ладах по системе У.Гаджибейли.

В настоящее время дети с первых шагов музыкального образования изучают основы азербайджанской народной музыки по научной системе Узеира Гаджибейли в дополнение к европейской мажоро-минорной ладовой системе на уроках сольфеджио и специальности, к тому же демонстрируют свои знания на республиканских и международных фестивалях и конкурсах, организуемых Школой-студией БМА.

Итак, методика Узеира Гаджибейли способствует не только глубокому освоению традиционной музыки, но и развитию творческого потенциала учащихся. Она позволяет им лучше понимать и ощущать внутренние механизмы национальной музыки. В свою очередь, это способствует сохранению и развитию азербайджанской музыкальной традиции, а также ее интеграции в современную мировую музыкальную культуру.

Изучение азербайджанских ладов по системе Узеира Гаджибейли в Школе-студии БМА является важной частью образовательного процесса, направленного на сохранение и развитие национальной музыкальной традиции. Система У.Гаджибейли не только помогает учащимся овладеть основами азербайджанской музыки, но и расширяет их музыкальный кругозор, создавая платформу для дальнейших творческих поисков. Благодаря этой системе юные музыканты получают возможность углубленно изучать не только теоретические, но и практические аспекты музыки, что является залогом успеха в их будущей музыкальной карьере.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. T.Seyidov. Məqalələr. Resenziyalar. Müsahibələr. Materiallar. Bakı: “Çağdaş As”, 2013, 344 s.
2. Bakı Musiqi Akademiyasının Orta ixtisas musiqi məktəb-studiyası – 20. Müəllif və tərtibçi K.Dadaşzadə, redaktor L.Kərimova. Bakı, 2000, 13 s.
3. Üzeyir Hacıbəyli adına Orta ixtisas musiqi məktəb-studiyası – 30. Tarixdən səhifələr. (Средняя специальная музыкальная школа-студия Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли – 30. Страницы из истории). Составитель: Т.Сеидов, редакторы: Р.Сафаралибекова, Т.Мамедалиева. Bakı: “Elm və təhsil”, 2010, 96 s.
4. Üzeyir Hacıbəyli adına Orta ixtisas musiqi məktəb-studiyası – 40. Təşəkkül və novatorluq. (Средняя специальная музыкальная школа-студия Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли – 40. Становление и новаторство). Составители: С.Мамедова, А.Ибрагимова. Редакторы: Ф.Бадалбейли, Т.Сеидов. Bakı, 2021, 328 s.
5. Tərlan Seyidova ithaf. Xatirələr... (tərtibçi-redaktor). Bakı, Səda, 2024, 220 s.
6. Azərbaycan ladlarının tədrisinə dair Müntəxəbat. I hissə: Azərbaycan xalq mahnı və rəqsləri. Dərs vəsaiti. Bakı, Təhsil, 2015, 88 s.
7. Azərbaycan ladlarının tədrisinə dair Müntəxəbat. II hissə: Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərindən parçalar. Dərs vəsaiti. Bakı, Təhsil, 2015, 120 s.

8. *Fərhad Bədəlbəyli, Tərlan Seyidov. Üzeyir Hacıbəylinin elmi sistemi əsasında milli lad təfəkkürünün inkişafı Proqramı. Bakı, 2012*
9. А.Ибрагимова. Яркий след в истории. «Бакинский рабочий», 2023, 29 марта.

Резюме

Музыкально-теоретическая система Узеира Гаджибейли сыграла ключевую роль в формировании и развитии азербайджанской музыкальной культуры, особенно в области ладовой теории. Его исследования и разработка уникальных азербайджанских ладов значительно повлияли на музыкальное образование в стране, а методика Гаджибейли активно используется в школах и вузах.

Важнейшую роль в распространении и адаптации этой системы сыграл профессор Тарлан Сеидов, который внедрил методику в учебный процесс, разработав программу для музыкальных школ и колледжей, способствующую углубленному изучению азербайджанских ладов. Эта программа не только сохраняет традиции, но и развивает творческий потенциал учащихся, делая их более осведомленными о богатстве национальной музыки.

Важным шагом стало создание хрестоматий и учебных пособий, которые стали основой для дальнейшего развития музыкальной теории и практики в Азербайджане.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Тарлан Сеидов, азербайджанская народная музыка, музыкальная теория, ладовая система, музыкальное образование, национальная музыкальная традиция.

TUAYEVA Mədinə

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti,
pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru,
İxtisas musiqi Məktəb-studiyasının müəllimi
Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi

ÜZEYİR HACIBƏYLİ SİSTEMİNDƏ AZƏRBAYCAN MƏQAMLARININ ÖYRƏNİLMƏSİ BMA-nın MƏKTƏB-STUDİYASININ TƏDRİS PROSESSİNƏ

Xülasə

Üzeyir Hacıbəyli sisteminin musiqi nəzəriyyəsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin formalaşmasında və inkişafında, xüsusilə lad-məqam nəzəriyyəsində mühüm rol oynamışdır. Onun araşdırmaları və unikal Azərbaycan məqamlarının işlənməsi ölkədə musiqi təhsilinə böyük təsir göstərmiş, Hacıbəylinin metodikası məktəblərdə və ali təhsil müəssisələrində geniş istifadə olunmaqdadır.

Bu sistemin yayılmasında və adaptasiyasında mühüm rol oynamış şəxslərdən biri professor Tarlan Seyidov olmuşdur. O, həmin metodikanı tədris prosesinə daxil edərək, musiqi məktəbləri və kollec üçün Azərbaycan ladlarının dərin öyrənilməsinə təmin edən proqram hazırlamışdır. Bu proqram ənənələri qorumaqla yanaşı, şagirdlərin yaradıcılıq potensialını inkişaf etdirərək, onları milli musiqinin zənginliyi ilə daha yaxından tanış etmişdir.

Həmçinin, müntəxəbat və tədris vəsaitlərinin yaradılması böyük əhəmiyyət kəsb etmiş. Bu vəsaitlər Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsinin və praktikasının inkişafı üçün əsas rolunu oynamışdır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, Tarlan Seyidov, Azərbaycan xalq musiqisi, musiqi nəzəriyyəsi, məqam sistemi, musiqi təhsili, milli musiqi ənənəsi.

TUAYEVA Medina

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli,
Specialized Music School-Studio,
PhD in Pedagogy, Associate Professor,
Honored Teacher of the Republic of Azerbaijan

STUDY OF AZERBAIJANI MODES ACCORDING TO UZEYİR HAJIBEYLİ'S SYSTEM IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE BMA SCHOOL-STUDIO

Summary

The music theory of Uzeyir Hajibeyli's system played an important role in the formation and development of Azerbaijani musical culture, especially in the theory of lad-magam. His research and development of unique Azerbaijani magams had a great impact on music education in the country, and Hajibeyli's methodology is widely used in schools and higher education institutions.

One of the people who played an important role in the spread and adaptation of this system was Professor Tarlan Seyidov. He introduced this methodology into the teaching process and developed a program for music schools and colleges that provided in-depth study of Azerbaijani scales. This program, while preserving traditions, developed the creative potential of students and introduced them to the richness of national music.

Also, the creation of reference and teaching materials was of great importance. These materials played a fundamental role in the development of Azerbaijani music theory and practice.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, Tarlan Seyidov, Azerbaijani folk music, music theory, magam system, music education, national music tradition.

YUSİFOVA HƏQİQƏT
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
“Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq”
kafedrasının dosenti,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞI ELMİ ARAŞDIRMALARDA

Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına təsir göstərməklə yanaşı, həm də milli musiqişünaslıq elminin əsas istiqamətlərini müəyyənləşdirmişdir. Ü.Hacıbəyli irsinin bədii-emosional diapazonu sayəsində Azərbaycan musiqisi Avropa ənənələrinin mənimsənilməsi yoluna qədəm qoymuş və dərin milli zəminə əsaslanan elmi-tədqiqat işlərinin yaranması yeni məcrada aparıcı əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bu baxımdan Azərbaycan musiqişünaslıq elminin banisi, dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin yaratdığı ənənələr həm bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılığında, həm də milli musiqişünaslıq sənətində davam etdirilir. Üzeyir bəy tədqiqatçıların diqqət mərkəzində olmaqla yanaşı, həm də yeni və dərin məzmunlu elmi-tədqiqat işlərinin, məqalələrin yaranmasına təsir göstərir. Bu baxımdan dahi bəstəkarın zəngin yaradıcılıq irsinin araşdırılmasına əsaslanan maraqlı elmi mənbələr mövcuddur.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı fundamental tədqiqat işi milli musiqişünasların elmi araşdırmalarının istinad olunduğu əsas mənbə kimi, həm də elmi-tədqiqat işlərinin təməlinin qoyulmasına imkan yaratmışdır. Dahi bəstəkarın “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı kitabı milli musiqişünaslıq elminin əsası olmaqla yanaşı, eyni zamanda müxtəlif məsələlərin elmi-nəzəri tərəfdən öyrənilməsinin başlanğıcını təşkil edir. Uzun illər ərzində Azərbaycan musiqişünasları müxtəlif mövzulu məsələlərə müraciət etsələr də, Ü.Hacıbəyli irsinin öyrənilməsi məhz musiqişünaslıq araşdırmalarının əsas mövzusu kimi əhəmiyyətlidir.

Musiqişünaslıq elmində Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı və fəaliyyətinin əsas sahələri bir neçə istiqamətdə araşdırılmışdır. Belə ki, dahi bəstəkarın yaradıcılığı elmi-tədqiqat işləri ilə yanaşı, həm də dövrü mətbuatın, elmi və elmi-publisistik səpkili bədii jurnalların, kitab və monoqrafiyaların da əsas məzmununu təşkil edir. Ü.Hacıbəyli şəxsiyyəti, dahi bəstəkarın zəngin irsi həm professional musiqiçilər, həm də jurnalistlər, eləcə də ədəbi dünyanın görkəmli sənətkarları tərəfindən öyrənilmişdir. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı ilə bağlı elmi araşdırmaların üzə çıxarılması xüsusilə maraq yaradır. Lakin bu istiqamətdə ilk olaraq, milli musiqişünaslıq elminin təməlini qoyan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı haqqında bəhs etmək istərdik. Məlumdur ki, bu əsər üzərində 1920-ci illərdə işə başlayan Ü.Hacıbəyli təxminən 25 il ərzində təhlillər apararaq, kitabı 1945-ci ildə tamamlamışdır. Bu elmi-tədqiqat işi ilə Ü.Hacıbəyli Azərbaycan musiqişünaslıq elmində məqam nəzəriyyəsinin əsasını qoymuş və bəstəkar yaradıcılığının xalq musiqisi ilə əlaqələndirilməsinin təməlini yaratmışdır.

Ü.Hacıbəyli irsinin öyrənilməsi ilə Azərbaycan musiqişünaslıq elmində “Üzeyirşünaslıq” adlı yeni səhifə açılmışdır. Maraqlıdır ki, Üzeyir Hacıbəyli haqqında ilk elmi araşdırmalara mədəniyyətin digər sahələrində rast gəlinir. Belə ki, ilk olaraq Məmməd Sadıx Əfəndiyev, Qulam Məmmədli, Məmməd Arif, Qubad Qasımov kimi alimlər Ü.Hacıbəyli irsinə müraciət edərək, onun bədii, elmi-nəzəri və yaradıcılıq fəaliyyətini müxtəlif rakurslarda işıqlandırmışlar. Daha sonra isə bu araşdırmalar Xurşud Ağayeva, Nikolay Çumakov, Əsrəf Abbasov, Georgi Burşteyn və digər tanınmış musiqiçilər tərəfindən davam etdirilmişdir.

Ü.Hacıbəylinin əsərlərinin təhlili isə, ilk dəfə olaraq, G.Z.Burşteyn tərəfindən həyata keçirilmişdir. E.M.Nikomarova isə bəstəkarın iki qəzəl-romansını – “Sənsiz” və “Sevgili canan”ı təhlil etmiş və bu əsərləri nəzəri cəhətdən öyrənmişdir. 1940-cı illərdə Ü.Hacıbəyli irsi Əfrasiyab Bədəlbəyli, Səməd Vurğun, Firudin Kəçərli və başqalarının da diqqət mərkəzində olmuşdur.

1937-ci il aprel ayının 30-da Ü.Hacıbəylinin tamaşaya qoyulan “Koroğlu” operası haqqında ilk resenziyanı teatrşünas, tənqidçi M.S.Əfəndiyev rus dilində dərc etdiyi məqaləsində yazmışdır. “Koroğlu” operasının 1938-ci ildə Moskvada tamaşaya qoyulması ilə əlaqədar qəzet və jurnal səhifələrində müxtəlif məzmunlu kiçik və iri həcmli məqalələr dərc olunsa da, bunların arasında musiqişünas Semyon Korevin elmi araşdırmaları özündə ehtiva edən məqaləsi xüsusilə vurğulanmalıdır. S.Korev növbəti illərdə məqalənin mövzusunı davam etdirərək, ətraflı araşdırmalar aparmış və nəticədə, 1952-ci ildə isə onun Ü.Hacıbəyli ilə bağlı kitabı dərc edilmişdir. Onu da qeyd edək ki, 1938-ci ildə tanınmış musiqişünas V.Vinoqradovun rus dilində “Узеир Гаджибеков и Азербайджанская музыка” (“Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi”) adlı kitabı da Ü.Hacıbəyli ilə bağlı elmi araşdırmaları zənginləşdirmişdir.

Musiqişünaslıq elmində Üzeyir Hacıbəyli haqqında ilk monoqrafiya Xurşud Ağayeva tərəfindən yazılmışdır. X.Ağayeva kitabda bəstəkarın yaradıcılıq irsi barədə müfəssəl məlumat vermiş, əsərlərini elmi-nəzəri cəhətdən təhlili etmişdir. Daha sonra isə Ü.Hacıbəyli yaradıcılığı haqqında elmi tədqiqatlar Qubad Qasımov, Məmmədsaleh İsmayılov, Elmira Abasova, Zemfira Səfərova, İzabella Abəzqauz, Xanlar Məlikov, Zemfira Qafarova kimi görkəmli musiqişünaslar tərəfindən yazılmışdır. Bəstəkar, Xalq artisti Əşrəf Abbasovun elmi-tədqiqat işinin mövzusu da Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının araşdırılmasına əsaslanır. Moskva şəhərində dissertasiya işini uğurla müdafiə edən Ə.Abbasov növbəti illərdə Ü.Hacıbəyli ilə bağlı bir sıra araşdırmalarını davam etdirmişdir. Bu dövrdə musiqişünas Xanlar Məlikovun “Аршин мал алан” Уз.Гаджибекова” (“Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan”ı) adlı kitabı işıq üzü görmüş və kitabda bəstəkarın musiqili komediyasının əsas xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Qara Qarayevin “Üzeyir Hacıbəyli – Azərbaycan opera sənətinin banisi” adlı elmi məqaləsi də bu istiqamətdə aparılan elmi araşdırmalar arasında özünəməxsus yanaşmaları ilə seçilir.

1960-cı illərdə Ü.Hacıbəyli irsinin öyrənilməsində yeni mərhələ başlanır və elmi yanaşmaları, tarixi məlumatları və elmi-nəzəri təhlilləri özündə birləşdirən kitab və monoqrafiyalar, məqalələr yazılır. Bu dövrdə musiqişünas, professor E.Abasovanın Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı ilə bağlı elmi araşdırmaları xüsusilə qeyd olunmalıdır. Belə ki, E.Abasovanın rus dilində nəşr olunan “Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова” (“Üzeyir Hacıbəyovun opera və musiqili komediyaları”), “Опера “Лейли и Меджнун” У.Гаджибекова” (“Ü.Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operası”) adlı elmi-nəzəri kitabları xüsusilə vurğulanmalıdır. Eyni zamanda “Sovetskaya muzika” jurnalında E.Abasovanın Ü.Hacıbəyli yaradıcılığı ilə bağlı elmi məqalələri bəstəkarın əsərlərinin tanınması istiqamətində mühüm əhəmiyyətə malikdir. 1980-ci illərdə E.Abasova yenidən Ü.Hacıbəyli yaradıcılığına müraciət edərək, bəstəkarın əsərlərini fərqli rakursdan araşdırmışdır.

Ü.Hacıbəyli şəxsiyyəti və yaradıcılığı ilə bağlı elmi araşdırmaların böyük bir hissəsi akademik Zemfira Səfərovanın tədqiqatlarında öyrənilmişdir. Z.Səfərovanın 16-dan çox kitabı məhz Ü.Hacıbəyli irsinin öyrənilməsi ilə bağlıdır. Ü.Hacıbəyli irsinin tədqiqinə həsr olunmuş sanballı elmi əsərləri ilə Z.Səfərova milli musiqişünaslığımızın əsasını təşkil edən Üzeyirşünaslıq səhifəsini zənginləşdirmişdir. Bu baxımdan Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının fəal tədqiqatçısı olan Z.Səfərovanın “Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова” (“Üzeyir Hacıbəylinin musiqili-estetik baxışları”) adlı monoqrafiyası Azərbaycan musiqişünaslıq elmində Üzeyir bəy irsinin tədqiq olunmasında böyük töhfə olmuşdur. İlk dəfə 1973-cü ildə nəşr olunan bu monoqrafiyanı növbəti illərdə Z.Səfərova yenidən işləyərək, genişləndirmiş və bəstəkarın əsərlərinin elmi-nəzəri təhlilini daha müfəssəl şəkildə açmışdır. Qeyd etməliyik ki, Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının nəzəri və estetik əsaslarının təhlil olunması ilk dəfə olaraq, Z.Səfərova tərəfindən həyata keçirilmişdir. Z.Səfərova eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin əsərlərinə əsasən onun nəzəri-estetik baxışlarını müəyyənləşdirmişdir. Z.Səfərovanın “Узеир Гаджибеков” (“Üzeyir Hacıbəyov”) monoqrafiyasında isə bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolunun əsas səhifələri işıqlandırılmışdır. Görkəmli alimin “Академик Üzeyир Hacıbəyli: Yanan ürəyin aydınlığa çıxaran sənəti” adlı nəfis tərtibatlı kitabı isə Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının 70 illiyi münasibətilə ərəşyə gəlmişdir. Kitabda Ü.Hacıbəylinin çoxşaxəli irsi daha geniş səpkidə araşdırılmış, dahi bəs-

təkarın elmi-təşkilati fəaliyyətindən bəhs olunmuşdur. Z.Səfərova “Azərbaycan musiqi tarixi” kitabının ikinci cildində Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı, o cümlədən elmi-nəzəri və musiqi əsərlərinin təhlilini vermiş, ictimai fəaliyyətinin əsas istiqamətlərini öyrənmişdir. Z.Səfərovanın elmi araşdırmaları həm də Ü.Hacıbəyli irsinin ölkəmizin hüdudlarından kənarda tanınmasına yönəldilmişdir. Belə ki, 2005-ci ildə Tehranda keçirilən beynəlxalq konqresdə Z.Səfərova “Səfiyyəddin Urməvinin “Kitabül-ədvar” risaləsi ilə Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının müqayisəli təhlili” adlı məruzə ilə çıxış edərək, mənbəşünaslıq yanaşmalarını işıqlandırmışdır. Z.Səfərova hər iki alimin elmi tədqiqatlarını müqayisəli şəkildə təhlil edərək bildirir ki, Ü.Hacıbəylinin məqam sistemi nəzəriyyəsinə S.Urməvinin əsərinin təsiri olmuşdur. Eyni zamanda “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında irəli sürülən məsələlərin həllində Ü.Hacıbəyli “Kitabül-Ədvar” risaləsində olan nəzəri yanaşmalara əsaslanır. Bu barədə musiqişünas Ülkər Talıbzadə belə yazır: *“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”-nı “yeni dövrün risaləsi” adlandıran Z.Səfərova belə bir nəticəyə gəlib ki, bu əsər Urməvinin risaləsinin elmi müddəalarını yeni dövrdə, müasir Azərbaycan musiqi elminin tələblərinə cavab verən səviyyədə inkişaf etdirib*” [3, s.63]. Türk dünyasında da Ü.Hacıbəyli irsinin tanınmasında Z.Səfərovanın elmi araşdırmalarının mühüm rolu vardır. Belə ki, 2021-ci ildə görkəmli alimin “Türk dünyasının musiqi yıldızı – Üzeyir Hacıbəyli” adlı monoqrafiyası Ankarada türk dilində nəşr edilmişdir. Bu elmi araşdırmanın əsas əhəmiyyəti isə Türkiyə Cümhuriyyətində Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq fəaliyyəti ilə bağlı olan ilk kitab olmasıdır.

1981-ci ildə professor Zemfira Qafarovanın “Кероглу” Уз. Гаджибекова” (“Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu”-su”) adlı monoqrafiyası nəşr edilmişdir. Onu da qeyd edək ki, Z.Qafarovanın elmi-tədqiqat işi də Ü.Hacıbəyli irsi ilə bağlı olmuşdur. Bununla yanaşı, Z.Qafarovanın fəaliyyətində Ü.Hacıbəyli ilə bağlı elmi məqalələrin yazılması, metodik vəsait və elmi-praktiki konfranslarda çıxışları əsas yer tutur.

Ü.Hacıbəyliyə həsr olunmuş elmi-tədqiqat işləri arasında İzabella Abezqauzun 1987-ci ildə nəşr olunmuş “Опера Уз.Гаджибекова “Кёроглу”. О художественных открытиях композитора” (“Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası. Bəstəkarın bədii kəşfləri haqqında”) əsəri xüsusilə qeyd olunmalıdır. İ.Abezqauz “Koroğlu” operasına tamamilə fərqli rakursdan yanaşır və operanı melodiya, ritm, forma, harmoniya və digər tərəflərdən nəzəri təhlil edərək, bir sıra məsələlərə aydınlıq gətirir.

Ü.Hacıbəyli irsi XXI əsrin əvvəllərində F.Əlizadə, G.Abdullazadə, F.Əliyeva, İ.Əfəndiyeva, A.Tağızadə, Z.Dadaşzadə, L.Hüseynova və digər Azərbaycan musiqişünasları tərəfindən tədqiq edilmişdir.

Müasir dövrdə Ü.Hacıbəyli irsi yeni elmi-nəzəri yanaşmalarda araşdırılır. Bu baxımdan professor Fərəh Əliyevanın “Ü.Hacıbəyli: Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında”, “Üzeyir Hacıbəyli: şəxsiyyət və cəmiyyət” və digər elmi araşdırmaları vurğulanmalıdır.

Professor Gülnaz Abdullazadənin “Şərq-Qərb dialoqu”, “Avropa not sistemli peşəkar musiqinin Şərq şifahi ənənəli peşəkar musiqisi ilə müqayisəsi və onların inteqrasiya yolları” adlı məqalələrində Ü.Hacıbəyli yaradıcılığı tarixi-nəzəri və fəlsəfi düşüncə tərzindən baxımından işıqlandırılmışdır.

Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının elmi araşdırmaları arasında professor İmrüz Əfəndiyevanın məqalələri də qeyd olunmalıdır. “Песни и романсы в творчестве Уз.Гаджибекова” (“Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında mahnı və romans”), “Аккорды вечной жизни” (“Uzun ömrün akkordları”), və “Ü.Hacıbəyovun və V.Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın istifadəsi” adlı məqalələrində İ.Əfəndiyeva bəstəkarın vokal yaradıcılığını işıqlandırmış, harmonik dilin xüsusiyyətlərinə aydınlıq gətirmişdir. Onu da bildirək ki, İ.Əfəndiyeva ilk dəfə olaraq, V.Adıgözəlovun yaradıcılığında milli musiqinin xüsusiyyətlərinin təsiri məsələlərini araşdırmış və bəstəkarın əsərlərini Ü.Hacıbəyli ənənələri ilə müqayisəli şəkildə uzlaşdırmışdır.

Bəstəkar, Xalq artisti, Ü.Hacıbəylinin Ev Muzeyinin direktoru Sərdar Fərəcovun “Üzeyir işığında” adlı kitabında, Ariz Abdulləyevin “Əfrasiyab Bədəlbəyli və onun məsləkdaşları” adlı məqaləsində Ü.Hacıbəylinin yaşadığı mühitə və həmin dövrdə görkəmli sənətkarların yaradıcılığına yeni rakursdan yanaşılmışdır.

Üzeyir Hacıbəylinin çoxşaxəli yaradıcılığı elmi-tədqiqat işlərinin də əsasını təşkil edir. Bu baxımdan Xumar Bayramovanın “Üzeyir Hacıbəylinin xor üçün əsərlərində musiqi dilinin xüsusiyyətləri” adlı elmi-tədqiqat işində dahi bəstəkarın yaradıcılıq irsi araşdırılmışdır.

Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondunun dəstəyi ilə 2007-ci ildə nəşr olunan “Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası”nda dahi bəstəkarın yaradıcılığı ilə bağlı olan bütün məlumatlar əks olun-

muşdur. Əlamətdar haldır ki, “Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası” Azərbaycanda yaradıcı şəxsiyyətə həsr edilmiş ilk kitabdır. Ensiklopediyada Ü.Hacıbəylinin yaşadığı dövr, ailə üzvləri, həmkarları, yaxın silahdaşları, həmin dövrün ədəbi mühitinin nümayəndələri və digər tərəfləri işıqlandırılmışdır.

Üzeyir Hacıbəyli irsi hər zaman Azərbaycan musiqişünaslarının elmi-nəzəri araşdırmalarının əsas məzmununu təşkil edir. Bu baxımdan 2009-cu il 18 sentyabr tarixindən başlayaraq, hər il ölkəmizdə Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivalı keçirilir. Festival çərçivəsində ənənəvi olaraq, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında elmi-praktiki konfransların təşkili də bəstəkarın musiqi irsinin elmi əsaslarının öyrənilərək üzə çıxarılmasına əsaslanır. Bu konfranslarda Ü.Hacıbəylinin zəngin yaradıcılığı maraqlı və dolğun məzmunla malik elmi-nəzəri araşdırmalara əsaslanan məruzələr şəklində təqdim olunur. Əlamətdar haldır ki, bu məruzələrin əksər hissəsi 2024-cü ildə “Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Musiqi Festivallarından elmi məqalələr” adlı kitabda nəşr edilmişdir. Kitabın ön sözündə Xalq artisti, professor Fəxrəngiz Əlizadə belə bir fikir bildirir: “... *topluya daxil olan məqalələr Üzeyir Hacıbəyli irsinin elmi araşdırmalarına, Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin birgə fəaliyyətlərinin tədqiqinə həsr olunub*” [1, s.6]. Kitabda Üzeyir Hacıbəyli ilə əlaqədar maraqlı elmi araşdırmalar öz əksini tapmışdır. Say etibarilə, 20 elmi məqalədən ibarət olan topluda Ü.Hacıbəyli irsi fərqli rəqəmlərdən və müxtəlif musiqişünaslıq yanaşmaları ilə araşdırılmışdır. Kitabda Z.Səfərovanın “Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsi türk xalqlarının musiqisi müstəvisində”, Rəna Məmmədovanın “Hüseynqulu Sarabski Üzeyir Hacıbəylinin operalarının ilk tamaşalarında”, Zəmfira Qafarovanın “Azərbaycan opera sənətində “Koroğlu” ənənələri”, Kamilə Dadaşzadənin “Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında epik koqnitiv modellərin təfsirinə dair”, Leyla Zöhrabovanın “Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi işinin milli musiqişünaslığın inkişafında rolu” və “Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yaranıb formalaşmasında Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin birgə fəaliyyəti”, Aytac Rəhimovanın “Xalq musiqimizin bərabər temperasiya sistemində keçməsinə Üzeyir Hacıbəylinin rolu”, Səadət Təhmirazqızının “Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev dostluğu məktubların izi ilə” və digər elmi məqalələr toplanmışdır.

Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsi yalnız musiqişünaslıq əsərlərində deyil, kino sənətində də işıqlandırılmışdır. Xalq yazıçısı Anarın ssenari və rejissorluğu ilə çəkilmiş “Üzeyir ömrü. Uzun ömrün akkordları” filmində də şəxsiyyətin yaradıcılığının əsas məqamları bədii-publisistik üslubda göstərilmiş, bəstəkarın “Leyli və Məcnun”, “Arşın mal alan”, “Koroğlu” əsərlərinin səhnələşdirilməsi prosesləri əks olunmuşdur.

Məqalənin çərçivəsindən irəli gələrək, də bəstəkarın çoxşaxəli yaradıcılığı və fəaliyyəti ilə bağlı elmi araşdırmaların müəyyən bir hissəsinə nəzər salınmışdır. Də bəstəkarın zəngin irsinin tədqiqi prosesi davam edir və edəcəkdir. Bu mənada Ü.Hacıbəyli fenomeni elmi-tədqiqat işlərinin əsas məzmununu kimi, müxtəlif rəqəmlərdən araşdırılır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Azərbaycan Bəstəkar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi festivallarından elmi məqalələr / – Bakı: Mütərcim, – 2024. – 176 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c.2. –2017. – 584 s.
3. Əhmədova, M. Üzeyir Hacıbəyli və Azərbaycan elmi // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2021, №4 (89), – s.12-14.

Xülasə

Təqdim olunan məqalə Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığının Azərbaycan musiqişünaslarının elmi araşdırmalarında tədqiq olunmasına əsaslanır. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq irsinə müraciət olunması və müxtəlif musiqişünaslıq yanaşmalarında fərqli rəqəmlərin üzə çıxarılması məqalənin mövzusunun aktuallığını müəyyən edir. Eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin çoxşaxəli yaradıcılığının müxtəlif elmi araşdırmalarda öyrənilməsi isə məqalənin elmi yeniliyi kimi dəyərləndirilə bilər. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığının müxtəlif musiqişünaslıq yanaşmalarında səciyyəvi cəhətlərinin üzə çıxarılması məqalənin elmi əhəmiyyətini təşkil edir. Məqalənin çərçivəsini nəzərə alaraq, Ü.Hacıbəyli haqqında araşdırmaların yalnız müəyyən bir hissəsi nəzərdən keçirilmişdir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, yaradıcılıq, elmi əsərlər, elmi fəaliyyət

ЮСИФОВА Агигат
Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибейли
доцент кафедры «Методики и специальной педагогической подготовки»,
доктор философии по искусствоведению

ТВОРЧЕСТВО УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Резюме

Представленная статья основана на изучении творчества Узеира Гаджибейли в научных исследованиях азербайджанских музыковедов. Обращение к творческому наследию У.Гаджибейли и выявление различных точек зрения в различных музыковедческих подходах определяют актуальность темы статьи. В то же время, изучение многогранного творчества У.Гаджибейли в различных научных исследованиях можно считать научной новизной статьи. Научная значимость статьи заключается в раскрытии характерных сторон творчества У.Гаджибейли в различных музыковедческих подходах. Учитывая объем статьи, рассмотрена лишь определенная часть исследований об У.Гаджибейли.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, композитор, творчество, научные труды, научная деятельность

YUSIFOVA Khagigat
Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli Associate Professor, Department of Methodology and
Special Pedagogical Training
PhD in Art History

UZEYIR HAJIBEYLI'S CREATIVE LEGACY IN SCHOLARLY RESEARCH

Summary

The presented article is based on the study of Uzeyir Hajibeyli's creativity in scientific research by Azerbaijani musicologists. The appeal to the creative heritage of U.Hajibeyli and the disclosure of different perspectives in various musicological approaches determine the relevance of the topic of the article. At the same time, the study of U.Hajibeyli's multifaceted creativity in various scientific research can be assessed as the scientific novelty of the article. The disclosure of the characteristic features of U.Hajibeyli's creativity in various musicological approaches constitutes the scientific significance of the article. Taking into account the framework of the article, only a certain part of the research on U.Hajibeyli has been reviewed.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, composer, creativity, scientific works, scientific activity

ЯКУБОВА БАХАРГУЛЬ
Туркменской Национальной Консерватории им. Маи Кулиевой
старший преподаватель и заведующая
кафедры «Истории музыки»

ТУРКМЕНСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ МАИ КУЛИЕВОЙ

Туркменская земля подарила жизнь огромному количеству мыслителей, поэтов, писателей, мастеров искусств. Один из этих мастеров – прославленный сын туркменского народа, композитор Нуры Халмамедов. После обретения Туркменистаном независимости в 1991 году творчеству композитора придаётся особенно большое значение. Доказательством тому стало присвоение композитору звания Народного артиста Туркменистана уже в первые дни существования страны в качестве независимого государства. В 1995 году конкурс молодых исполнителей обрёл статус Международного конкурса имени Нуры Халмамедова.

За свою недолгую жизнь он удивительно много успел сделать. Красота и притягательность музыки Нуры Халмамедова во многом определяются национальной почвенностью его творчества. С самого раннего детства он увлечённо слушал народных музыкантов-бахши. Он с благоговением относился к искусству талантливых народных музыкантов Пурли Сарыева, Мыллы Тачмурадова, Сахи Джапарова, исполнительское мастерство которых стало для него эталоном.

Расшифровку народных мелодий композитор считал неотъемлемой частью своей творческой деятельности. О туркменской народной музыке он говорил следующее: «Национальный фольклор – это отражение далёкого прошлого народа. Туркменские народные мелодии насколько сложны, настолько же ритмически своеобразны. Выйдя далеко за рамки самостоятельности, они по своему совершенству доросли до уровня настоящего искусства. Для меня, как для композитора, народные мелодии – неиссякаемый источник вдохновения, излучающий немеркнущий свет. Сколько бы ни слушал эти мукамы, ими невозможно пресытиться» [4, 50].

Верность традиционной культуре составила фундамент его эстетики и проявила себя в симфонических картинах «Туркмения», Симфонии ми минор, вокальной и камерно-инструментальной музыке, сочинениях других жанров.

Одним из блистательных и колоритных произведений фортепианной музыки является пьеса «Звуки дутара». Дыханием народной музыки наполнена каждая интонация, каждый такт Халмамедова, а лучшая его фортепианная пьеса «Звуки дутара» обрела статус своеобразного символа национальной культуры.

В этой пьесе Нуры Халмамедов попытался воспроизвести приёмы игры на дутаре. Композитору удалось заставить фортепиано звучать подобно дутару. Пьеса «Звуки дутара» относится к жанру токкаты. Композиция произведения трёхчастна. В самом названии произведения и посвящении ее памяти выдающегося туркменского музыканта-дutarиста Мыллы Тачмырадова содержится глубокий смысл. Посвящение конкретизирует психологическую углублённость музыки.

Пример №1 «Звуки дутара»



«В основе темы лежит типичная в дутарной музыке орнаментальная мелодия «бесконечного развития». Халмамедов развивает тему естественно и непринужденно, как бы «прячет» мелодические побеги в гибкий дутарных оборотах» [3, 83].

«Звуки дутара» стали визитной карточкой не только композитора, но и всей туркменской фортепианной музыки.

Ещё одно из выдающихся творений Нуры Халмамедова – Вариации на тему туркменской народной песни «Нар агаджи» для скрипки и фортепиано. Произведению сопутствует посвящение: «Светлой памяти композитора М. Равича».

Сама тема «Нар агаджи» – является «общевосточной» и многие народы считают её своей национальной. М.И.Глинка использовал эту мелодию в опере «Руслан и Людмила» в номере, под названием «Персидский хор». Тема здесь звучит в мажоре.

Н.Халмамедов, видимо, написал это небольшое произведение, состоящее из темы и шести вариаций под впечатлением известия о смерти композитора М.Равича. Тему Халмамедов излагает в миноре, ещё потому, что в произведении желал воплотить своё настроение от этого

грустною события. Вариации у Н. Халмамедова получились свободные, поскольку этого требовала «программа» (содержание) произведения.

Пример №2 «Тема»



Фактурные вариации 1 и 2 передают настроение размеренного «хода» обычной жизни (звучит a-moll - C-dur)

Пример №3



Пример №4



В третьей вариации резко меняется тональность (Des) и жанровое освещение музыки. Она становится бурной, грозной. Тема в полном виде не звучит здесь. Призывно звучат в пунктирном ритме звучат мотивы «смерти», известные нам по музыке романтизма. Появляются резкие звучания (и аккорды) с «перечениями», которые передают ощущения человека, которого резко

поразила сердечная боль. В конце этой вариации звучат в партии скрипки обрывки «темы» произведения. (Ремарка - «Широко»)

Пример №5



В четвёртой вариации-похоронный марш. Тональность - тоже далёкая от главной.

Пример №6



В 5 и 6 вариациях - происходит дальнейший «отход» от темы и её «разрушение», в конце - возвращается основная тональность a-moll.

Пример №7



Пример №8



Ещё одной народной мелодией, получившей активное преломление в творчестве композитора, стала широко распространённая у туркмен мелодия «Кечпелек». Эту народную тему Нуры Халмамедов использовал в музыке к одноимённому кинофильму «Кечпелек».

«В фильме звучат две песни, основанные на интонациях данной мелодии. Обе эти песни, исполняемые главным героем Бердымырадом, хотя и вырастают из единого тематического источника, отличаются друг от друга по характеру. Одна из них известна под названием «Дуран ер-лере». В ней автор в значительной мере отдаляется от народного прототипа за счёт изменения темпа и музыкального размера мелодии «Кечпелек» [1, 153].

В фильме она воспринимается как песня устремлённого к цели юноши, сердце которого переполнено горячей, страстной любовью. Но несмотря на это, в ней отчётливо прослеживается та печаль, которая свойственна народному интонационному первоисточнику.

Вторая песня, созданная на основе народной мелодии «Кечпелек», звучит в жанре плача. По сюжету фильма Марал – возлюбленную Бердымурада – безжалостно убивают, зарезав ножом. После этого данная песня звучит как выражение душевной боли Бердымурада. Здесь композитор медленный темп одноимённой народной мелодии намеренно ещё более замедляет. Трагически проникновенные интонации плача, присущие мелодии, служат важным средством реалистичной передачи драматизма ситуации.

Пример №9



Среди прекраснейших страниц музыки композитора особое место занимает песня «Хув-ди» («Колыбельная») из кинофильма «Решающий шаг». Когда слушаешь эту песню, ощущаешь её неповторимую мелодическую красоту и поэтическую мощь, словно в небольшой колыбельной сконцентрирована вся та глубочайшая любовь, которую испытывает к ребенку горячее материнское сердце.

Используя подлинные туркменские народные мелодии в своём профессиональном музыкальном искусстве, Нуры Халмамедов придаёт им новое звучание, обогащает их с художественной точки зрения.

Творческая удача Н. Халмамедова определяется тем, что он сумел создать образ подлинно народный и вместе с тем отмеченный печатью неповторимой индивидуальности, привлекающей свежестью использования национальных традиций.

Во многих областях музыкального наследия композитора широко используется жанр народной песни. Национальный колорит, приёмы мелодического изложения и особенности ладовой структуры приспособляются к классическим европейским традициям. Синтез народной музыки с европейскими методами музыкального письма, выполненный с высочайшим профессионализмом, увеличивает художественную ценность сочинений Нуры Халмамедова.

В народном сознании эта не оставляющая человека равнодушным музыка закрепилась навечно как неповторимое творение истинного таланта.

Музыка Халмамедова звучат на всех концертных залах Туркменистана. Его «непридуманная музыка» затрагивает самые тонкие струны нашей души и сердец. Любой слушатель раз прикоснувшись к его музыке становится её пленником навсегда.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Amangeldiýew R. Türkmen halk sazý "Keçpelek" kompozitorlaryň döredijiliginde // Berkarar döwletiň batly gadamlary. Aşgabat, Ýlym, 2012, №2.
2. Ahmedow A., Saparow A. Dutaryň owazy halkymyň sazý. Aşgabat, Türkmenistan, 1983.
3. Gurbanowa J. Nury Halmämmed. Aşgabat, Ýlym, 2014.
4. Çerkezowa P. Nury Halmämmed. Aşgabat, Ýlym, 2013.

ЯКУБОВА Бахаргуль

Старший преподаватель и заведующая
кафедры «Истории музыки»

Туркменской Национальной Консерватории им. Маи Кулиевой

Резюме

Нуры Халмамедов (1938-1983) – выдающийся туркменский композитор, Народный артист Туркменистана, Лауреат Государственной премии СССР и Государственной премии Туркменистана имени Махтумкули. Опора на народную музыку стала главной характерной чертой и краеугольным камнем творчества композитора. Поэтому в народе часто говорят о «Кечпелеке» и о «Нар агаджи» Нуры Халмамедова.

Представленная научная работа посвящена особенностями использования народных мелодий в фортепианной, камерно-инструментальной и киномузыке Нуры Халмамедова.

Ключевые слова: Композиторское творчество, народная музыка, звуки дутара, вариация, песня.

YAKUBOVA Bahargul

Head of the "History of music" Department of the Turkmen National Conservatory named after Maya Kuliyeve, senior teacher.
Ashgabat, Turkmenistan

FOLK MUSIC IN THE WORKS OF NURY HALMAMEDOV

Summary

Nury Halmamedov (1938 - 1983) is an outstanding Turkmen composer, People's Artist of Turkmenistan, Laureate of the USSR State Prize and the State Prize of Turkmenistan named after Magtymguly. Reliance on folk music became the main characteristic trait and cornerstone of the composer's work. Therefore, people often talk about "Kechpelek" and "Nar agajy" by Nury Halmamedov.

The presented scientific work is devoted to the peculiarities of using folk melodies in piano, chamber-instrumental and film music by Nury Halmamedov.

Key words: composer's creativity, folk music, sounds of dutar, variation, song.

ЁЛЧУЕВА СЕВДА

**Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли
преподаватель кафедры «Камерный ансамбль»
диссертант, кафедра «История музыки»**

МУЗЫКАЛЬНАЯ АКУСТИКА В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Акустика – наука о физической природе звука. Звук – механические колебания, распространяющиеся в виде упругой волны в жидкой, твердой или газообразной среде. Звуковые волны, в зависимости от их спектра, делятся на шумы и музыкальные звуки. Традиционно, звуком называют колебания определенной частоты, воспринимаемые слухом человека. Диапазон частот колебаний, которое воспринимает ухо: от 20 до 20000 Герц. Данное деление условно и

границы диапазона не являются четкими, все зависит также от индивидуальных особенностей слуха каждого человека. Речь и большинство звуков, которые мы слышим, лежат в пределах около 4000-5000 Герц.

Акустика изучает вопросы распространения звуковых волн в различных средах и прикладные проблемы, связанные с этим. Исследования в области акустики проводились еще в глубокой древности. Доказательством тому служит факт построения античных амфитеатров таким образом, чтобы зрители даже на высоких трибунах могли слышать речь актеров.

В настоящее время акустика разделяется на множество направлений, таких как:

1. физическая акустика;
2. психоакустика;
3. музыкальная акустика;
4. электроакустика;
5. медицинская акустика;
6. биоакустика;
7. физиологическая акустика;
8. гидроакустика.

Музыкальная акустика – раздел акустики, изучающий физические свойства музыкальных звуков. Как и сама акустика, музыкальная акустика – междисциплинарная наука. В своих исследованиях она привлекает данные и (частично) понятийный аппарат других наук, главным образом, математики, физики, теории музыки и психологии.

В тоже время, это наука, изучающая природу музыкальных звуков и созвучий, музыкальные системы и строи. В своей основе она имеет физическую акустику (законы колебания упругих тел, законы резонанса, интерференции звуков и т.д.) и психофизиологию слуха (свойства органа слуха, слуховых ощущений, восприятий и представлений). Музыкальная акустика служит основой для понимания ряда явлений, рассматриваемых в учении о гармонии (консонанс и диссонанс, построение и соединение созвучий, зависимость их звучания от регистра, образование ладов и т.д.), в инструментоведении (звуковые качества музыкальных инструментов, а также певческих голосов, музыкальный строй и настройка музыкальных инструментов), в оркестровке (сочетания тембров музыкальных инструментов, искажения созвучий тонами совпадения и комбинационными тонами, маскировка звуков звуками).

Термин «акустика» для названия науки о звуке был предложен в начале XVIII в. французским физиком Жозефом Савёром (1653–1716). Тем самым было ознаменовано выделение акустики в качестве самостоятельной дисциплины. Позже она стала толковаться несколько шире, а именно, как наука не только о звуковых, но и вообще о всех упругих волновых процессах.

Необходимость в специальных акустических знаниях была и остается для музыкального искусства во всех его проявлениях одной из самых значительных. Оценивая эту науку, рассматривая ее значение и достижения, Е.В.Назайкинский отметил, что музыкальная акустика совместно с психологией музыки изучает "объективные физические закономерности музыки в связи с ее восприятием и исполнением" [4, 86]. Прежде всего, это – свойства музыкального звука, некоторые, зависящие от акустики особенности организации произведения – фактуры, гармонии, особенности инструментовки, его художественной трактовки в исполнительской деятельности. Важной сферой этой науки является изучение свойств и собственно акустических возможностей музыкальных инструментов и певческого голоса. Отмечалось также, что музыкальная акустика теснейшим образом связана с психофизиологией слуха. Наряду с этим существуют и многие практические вопросы – проектирование, конструирование музыкальных инструментов, в том числе и электромузыкальных, настройка их; здесь же есть и другая область – техника звукозаписи, звукорежиссерская деятельность, в том числе в кино, радио и телевидении. И, безусловно, к музыкальной акустике примыкает акустика концертных залов или архитектурная акустика.

Основной предмет изучения музыкальной акустики – музыкальный звук. В музыке употребляются в основном звуки, обладающие определенной высотой, тембром и громкостью (собственно музыкальные звуки). Звуки, обладающие двумя свойствами – тембром и громкостью

(музыкальные шумы), могут также быть в музыкальном произведении, но лишь при определенных условиях и в ограниченных масштабах. Наш слух воспринимает звуки приблизительно в пределах от 16 до 20 000 колебаний в секунду, частотный же диапазон звуков, применяемых в музыке, находится в пределах от 16 до 4 500 герц (приблизительно). Звуки с частотой свыше 4 500 герц бедны обертонами и поэтому маловыразительны. Громкостный диапазон звуков, применяемых в музыке, также значительно уже диапазона звуков, воспринимаемых нашим слухом. Звуки, близкие к слуховому порогу (очень тихие) и звуки, близкие к болевому порогу (очень громкие), как правило, не применяются в музыке, т.к. первые требуют от нас напряженного внимания, вторые вызывают в нашем органе слуха неприятное давление и болевые ощущения.

Теоретики музыки (Г.Риман, П.Хиндемит) использовали возможности музыкальной акустики для построения «естественно-научных» аспектов музыки, а физики и психологи (Г.Гельмгольц, К.Штумпф, В.Кёлер) – для создания «физиологических» концепций музыкального восприятия. В России вклад в музыкальную акустику внесли Н.А.Гарбузов (автор «зонной теории» музыкального слуха), А.А.Володин, Е.В.Назайкинский. Крупнейшие исследователи музыкальных строев и темпериаций на Западе – М.Барбур, М.Линдли, Р.Раш. В последнее время появились междисциплинарные исследования, авторы которых связывают акустические характеристики помещений с историей архитектуры и бытования музыки, например, Э.Чирилло и Ф.Мартеллотта, исследовавшие с этой точки зрения более 30 всемирно известных итальянских храмов разных эпох.

Музыкальная акустика прошла длинный путь своего развития; на котором смогла доказать свою жизнеспособность, открывала для себя новые объекты, добивалась новых и важных для музыкального искусства результатов. На пути своего развития музыкальная акустика обретала все более тесные связи с музыкальным творчеством. Таковы были, в частности, итоги научных изысканий Н.А.Гарбузова и его последователей (в основном в 40-70 гг. XX в.), – когда специалисты по акустике начали использовать акустические знания и методы исследований для познания уже не отдельного звука, а особенностей организации музыкального произведения.

Гарбузов Николай Александрович (1880 – 1955) – советский музыковед, исследователь в области музыкальной акустики и психологии, доктор искусствоведческих наук. Он является автором научных трудов по музыкальной акустике, теории музыки, русскому народному многоголосию, музыкальной психологии; работы, которого посвящены изучению акустических явлений в их применении к практике композиции и исполнительства.

Разработанная Н.А.Гарбузовым в 20-30 гг. XX века теория многоосновности ладов и созвучий ставила задачей вывести из законов акустики ладово-гармоническое строение музыкальной речи, но при этом переоценивала роль акустических отношений в установлении музыкальных закономерностей. Наибольшее значение имеют исследования Н.А.Гарбузова в области зонной природы слуховых восприятий. Н.А.Гарбузов устанавливает, что нашим представлениям о высоте звуков соответствуют не частоты колебаний, но полосы частот, или зоны, и дает новое объяснение многим явлениям музыкальной психологии, теории музыки и музыкально-исполнительской практики.

Особенным является и сам путь развития этих отношений к акустике. Развитие необходимостей в специальных акустических знаниях как для музыкального искусства в целом, так и для отдельных его проявлений (например, для исполнительства, теории музыки) происходит далеко одинаково. За подъемом следует спад; затем снова наступает подъем. В этом смысле названные сферы деятельности не отличаются от других сфер человеческой деятельности. Таковы общие закономерности путей развития научного знания.

Начиная с конца XX столетия, можно отметить, наступил новый подъем в развитии значения музыкальной акустики. Значимость и потребность в акустике увеличилась. Одна из примет – это акустика в ее приложении к звукозаписи, звукорежиссерской деятельности и к компьютерной музыке: так, с расширением сферы использования звукозаписи в музыкальной жизни (в кино, радио, телевидении) звукорежиссерская деятельность становится все более художественной, творческой. А в электронную и компьютерную музыку музыкально-акустические знания с самого начала вошли как органичная ее часть. В действительности, это – совер-

шенно новый отдел музыкальной акустики, новые типы деятельности, становящиеся все более нужными и актуальными с каждым днем.

В современное время бурное развитие различных областей науки привело к появлению ряда новых направлений в музыкальной культуре. В связи с этим возникла необходимость создания новой научной лаборатории по музыкальной акустике в Бакинской государственной музыкальной академии имени У.Гаджибейли и ее реализация.

В соответствии с Указом Президента Азербайджанской Республики № 796 от 8 июля 2008 года об утверждении «Норм вибрационного и шумового загрязнения, отрицательно влияющих на окружающую среду и здоровье человека», Приказом Министерства образования № 1303 от 4 декабря 2008 года была создана научно-исследовательская лаборатория «Музыкальная акустика» Бакинской государственной музыкальной академии имени У.Гаджибейли.

Основные задачи лаборатории можно сформулировать следующим образом:

1) Научное изучение звуковых свойств и акустических характеристик восстановленных музыкальных инструментов, присущих нашему народу, при игре на них;

2) Научно обоснованные исследования звукоизвлекающего механизма, акустических характеристик и других технических параметров наших современных национальных музыкальных инструментов, сохранившихся до наших дней, – саза, тара, кяманчи, балабана и других, позволят в дальнейшем их совершенствовать, что, в свою очередь, вновь поможет нашему национальному музыкальному достоянию занять более достойное место на международном уровне;

3) Поскольку воспроизведение музыки в различных помещениях порой имеет низкое акустическое качество, это вызывает обоснованное недовольство слушателей, а в некоторых случаях даже оказывает негативное влияние на здоровье человека. В их задачи входит изучение акустических характеристик, определение пригодности электроакустических приборов для использования в этих помещениях, а также разработка мер и рекомендаций, направленных на максимально возможное улучшение этих характеристик сотрудниками данной лаборатории.

Проведение акустических исследований в самых современных акустических звукопоглощающих камерах с применением компьютерной техники, современного технического оборудования и информационных технологий можно считать началом новой эры в более глубоком и объективном изучении азербайджанской народной музыки, а также исполнительских особенностей наших современных и старинных национальных музыкальных инструментов, а также отдельных исполнителей.

К настоящему времени положение сильно изменилось, и музыкальная акустика заняла новое, более высокое положение, где важным для определения актуальности затронутой темы статьи является процесс развития акустических знаний и обусловленное этим появление нового типа научной деятельности; мы определяем его как компьютерная музыкальная акустика.

Статья старшего научного сотрудника Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли Зейнала Исаева «Некоторые направления исследований акустических свойств азербайджанской народной музыки» посвящена применению экспертных систем в проведении исследований и анализа акустических свойств, где подчеркивается необходимость разработки специализированных таблиц по определению соотношений между «реальными характеристиками» звучания и «характеристиками физических величин». В настоящее время художественный анализ музыкальных произведений и даже художественные характеристики музыкального исполнения измеряются в терминах физических величин, параметров, характеристик и т.д., которые должны быть выражены через них. Затем путем исследований необходимо определить акустические характеристики, соответствующие критериям, указанным в этой таблице.

Таким образом, мы должны принимать во внимание возрастающее значение различных компьютерных технологий для развития современного музыкального искусства. Мы должны принимать во внимание, что специальные акустические знания становятся прямо или косвенно для нас все более важными.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРА:

1. Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası <https://musicacademy.edu.az/>
2. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика. Учебник для вузов. СПб.: Композитор, 2006.

3. Гарбузов Н.А. Зональная природа слуха по высоте звука. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1948.
4. Музыкальная акустика // Большая российская энциклопедия. Том 21. Москва, 2012.
5. Музыкальная акустика, под ред. Н.А. Гарбузова. М., 1954.
6. Назайкинский Е.В. ТБМ // Музыка и информатика. М., 1999.

Резюме

Данная статья посвящена особенностям отношения музыкального искусства к музыкальной акустике и связанными с ними: необходимостью выявления и объективного рассмотрения связей акустики с музыкальным художественным творческим процессом; необходимостью осмысления путей становления и развития музыкальной акустики на каждом этапе ее развития, установления тенденций этого развития, качественного своеобразия каждого из этапов; все возрастающей необходимостью более активного включения музыкально-акустических знаний в практику музыкального искусства на настоящем этапе его развития.

Ключевые слова: музыкальная акустика, психология, наука, акустика, физика, слух, физическая акустика.

YOLÇUYEVA Sevdə

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası
«Kamera ansamblı» kafedrasının müəllimi
«Musiqi tarixi» kafedrasının dissertantı

MUSIQİ SƏNƏTİ ASPEKTİNDƏ MUSIQİ AKUSTİKASI

Xülasə

Bu məqalə musiqi sənətinin musiqi akustikası ilə əlaqəsinin xüsusiyyətlərinə və onlarla bağlı olan xüsusiyyətlərə həsr edilmişdir: akustika ilə musiqi bədii yaradıcılıq prosesi arasında əlaqələrin müəyyən edilməsi və obyektiv nəzərdən keçirilməsi zərurəti; musiqi akustikasının inkişafının hər bir mərhələsində formalaşma və inkişaf yollarını anlamaq, bu inkişafda meylləri müəyyən etmək ehtiyacı; musiqi sənətinin müasir inkişaf mərhələsində musiqi və akustik biliklərin musiqi sənətinin praktikasına daha fəal daxil edilməsinə getdikcə artan ehtiyac.

Açar sözlər: musiqi akustikası, psixologiya, elm, akustika, fizika, eşitmə, fiziki akustika.

YOLCHUYEVA Sevdə

Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy
Lecturer, Department of Chamber Ensemble
PhD Candidate, Department of Music History

MUSICAL ACOUSTICS IN THE ASPECT OF MUSICAL ART

Summary

The presented article is devoted to the peculiarities of the relationship of musical art to musical acoustics and the related issues: the need to identify and objectively consider the connections between acoustics and the musical artistic creative process; the need to understand the paths of formation and development of musical acoustics at each stage of its development, to establish the trends of this development, the qualitative uniqueness of each stage; the ever-increasing need for a more active inclusion of musical-acoustic knowledge in the practice of musical art at the present stage of its development.

Key words: musical acoustics, psychology, science, acoustics, physics, hearing, physical acoustics.

ВОРОНЦОВА ИРИНА

доцент МГК им. П.И. Чайковского,
кандидат искусствоведения,
заслуженный работник культуры РФ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В КОГНИТИВНОЙ ПАРАДИГМЕ

Музыкальное восприятие – это сложный когнитивный процесс, в котором объединены две ипостаси. По аналогии со структурной лингвистикой можно сказать, что одна сторона относится к означаемому (сюда входит психофизиологическая реакция на звуки, их эмоцио-

нально-эстетическая оценка, соотнесенность с памятью, предыдущим опытом и т.д.), а другая принадлежит к означаемому (музыкальные элементы и структуры). Понимание когнитивных механизмов музыкального восприятия требует междисциплинарного подхода, объединяющего идеи теории музыки, когнитивной психологии и нейробиологии. В данной статье сделана попытка последовательно рассмотреть различные стороны музыкального восприятия и кратко познакомить со взглядами и теориями известных западных экспертов в разных областях когнитивного знания.

1. Слуховое восприятие. Музыкальное восприятие, как известно, начинается с органов слуха, где звуковые волны преобразуются в нервные сигналы, которые затем интерпретируются в слуховой коре головного мозга. Слуховое восприятие стало темой работ выдающегося американского психолога, Дианы Дойч, которая сделала ряд открытий в области музыки и речевых иллюзий [1]. Исследования Дианы Дойч слуховых иллюзий и восприятия высоты звука явились толчком к более поздним когнитивным работам, в которых подчеркивается способность мозга организовывать и интерпретировать сложную слуховую информацию.

Дойч построила одну из самых ранних нейронных сетей для распознавания музыкальных образов и сумела экспериментально выявить взаимосвязь сознательных и бессознательных реакций. Изучая когнитивную основу музыкальной грамматики, она показала, как люди удерживают в памяти музыкальные тоны и соотносят звуки музыки и речи друг с другом. Такой же механизм восприятия был подтвержден ею и в работах по изучению абсолютного слуха (при этом было сделано наблюдение, что абсолютный слух гораздо более распространен среди носителей тональных языков).

2. Распознавание образов и память. Распознавание музыкальных образов и память относятся к следующей стадии музыкального восприятия, и она требует еще более активной мозговой деятельности. Мозг идентифицирует повторяющиеся закономерности в мелодии, гармонии и ритме, помогая распознавать знакомые мелодии и предвидеть музыкальное развитие. Среди исследований в этой области пользуются известностью работы канадского ученого, нейробиолога и музыканта Дэниела Дж. Левитина, опубликовавшего несколько книг – в том числе бестселлер «Твой мозг о музыке» (в интернете с чьей-то легкой руки пошел гулять неточный и совершенно невразумительный перевод: «Это вот твой мозг на музыке») [2]. Подчеркивая роль памяти в музыкальном восприятии, Левитин приходит к выводу, что наша способность запоминать и предсказывать музыкальные закономерности имеет решающее значение для восприятия музыки.

Память основана на опыте, а опыт приобретается повторением. Левитин выдвигает так называемую теорию 10000 часов, в основе которой – усвоение и закрепление информации в нервных тканях. Чем больше у нас опыта в чем бы то ни было, тем сильнее и устойчивее его след в памяти. Разным людям требуется разное количество времени для того, чтобы закрепить информацию в нейронах, но в любом случае более частые практические упражнения ведут к образованию большего числа нейрональных путей, которые могут объединяться для создания более сильного представления в памяти. Это приводит к измеримым нейрохимическим изменениям. Высвобождается дофамин – нейромедиатор, связанный с эмоциональной регуляцией, бдительностью и настроением, и дофаминэргическая система участвует в кодировании следа памяти.

3. Эмоциональные и когнитивные реакции, вызываемые музыкой. В реакции на музыкальное звучание вовлечены различные области мозга – в том числе лимбическая система, отвечающая за эмоции, и префронтальная кора, участвующая в когнитивной обработке. Эту сторону музыкального восприятия исследует шведский музыкальный психолог Патрик Н. Юслин.

В своих работах, посвященных музыке и эмоциям, Юслин подчеркивает значимость индивидуальных различий в эмоциональных реакциях на музыку, поскольку на эти реакции влияют такие факторы, как личность, настроение и контекст. Лишь в самом начале возникает подсознательная реакция на звуковой раздражитель [3].

Воздействие музыки на человека может быть связано по Юслину с шестью причинами:

- Подсознательная реакция на сигнал потенциальной опасности. Так действует на человека любое внезапное изменение громкости звука, быстрая последовательность звуков, очень

высокие либо очень низкие частоты, а также диссонансное звучание. Мы реагируем на это мгновенно и автоматически;

- Условные рефлексы (термин И. Павлова), В применении к музыке условные рефлексы означают, что человек на основе личного опыта сопоставляет определенные музыкальные жанры с определенными ситуациями. Такой условный рефлекс может быть очень устойчив;

- Эффект сопереживания, эмпатия. В 1922 году была открыта физиологическая основа этого феномена – зеркальные нейроны: у обезьяны специфические клетки мозга активизировались и в том случае, если она сама совершала какие-то действия, и тогда, когда она всего лишь наблюдала за действиями других особей;

- Способность музыки привести к мечтательному состоянию, что способствует медитации и помогает путешествовать в глубины подсознания;

- Способность музыки переносить нас в ту обстановку, в которой мы ее когда-то слышали, напомнить о сильных переживаниях, трагических или радостных моментах;

- «Музыкальные ожидания», способность прогнозировать события. Музыка подчиняется известным правилам, которые мы усваиваем с детства. Выполнение или нарушение этих правил вызывает соответствующие положительные или отрицательные эмоции.

4. Мелодия и гармония. Мелодия и гармония являются фундаментальными компонентами музыки, способствующими ее эстетическому и эмоциональному воздействию. Для структурного анализа мелодии и гармонии теория музыки выработала мощный аналитический аппарат, однако в когнитивном плане этого недостаточно. Мы хотим обратить внимание на многочисленные публикации американского музыковеда Леонарда Б. Мейера чьи работы охватывают огромный пласт знания: не только теорию, анализ, критику и эстетику, но также культуру XX века, психологию, сопоставление естественно-научного и гуманитарного подходов [4]. Проведенный Мейером анализ исследует, как мелодические и гармонические структуры влияют на ожидания и эмоциональные реакции слушателей.

5. Ритм и темп. Для создания временных рамок музыки ритм и темп имеют решающее значение. Исследования американского ученого Анируддха Д.Пателя по когнитивной нейробиологии музыки подчеркивают важность ритма в музыкальном восприятии и помогают понять каким образом ритмические паттерны задействуют двигательные области мозга, облегчая движение и координацию [5].

Патель акцентирует внимание на том, что нейронные сети мозга, обрабатывающие музыку и речь, во многом совпадают, и музыка прекрасно их тренирует, поскольку предъявляет к точности более высокие требования, чем речь. К тому же музыка в значительной степени увеличивает активность эмоциональных центров и стимулирует их работу. По мнению ученого, это объясняет, почему у музыкантов в целом лучше развиты вербальный интеллект и вербальная память, а также почему детям и взрослым, имеющим музыкальное образование, легче учить иностранный язык.

6. Тембр. Тембр определяет качества звучания. Это сложный атрибут, на который влияют физические свойства источника звука и возможности обработки слуховой системы. Одно из центральных мест вопросы восприятия тембра занимают в трудах когнитивного психолога Стивена Макадамса. Канадский ученый исследует, как слушатели используют тембр для определения источников звука и различения различных музыкальных инструментов [6].

7. Контекст и культурные влияния. В формировании музыкального восприятия культурный фон и контекст играют огромную роль. Знакомство слушателей с конкретными музыкальными стилями и традициями безусловно влияет на то, как они интерпретируют музыку и реагируют на нее. В фундаментальных работах этномузыколога Бруно Неттла, одного из первых исследователей американского фольклора, показано, как культурный контекст формирует музыкальное восприятие, в результате чего делается важный вывод о том, что музыкальная интерпретация глубоко укоренена в культурных практиках и нормах [7].

Завершая краткий обзор западных когнитивных исследований, следует уточнить, что перечень затронутых в статье проблем не является исчерпывающим. Он будет неминуемо расширяться по мере углублений знаний о работе мозга. Вместе с тем нам показалось интересным

поставить вопрос о динамичном взаимодействии в музыкальном восприятии означаемого и означающего, ведь целостный музыкальный опыт создается в результате когнитивной и эмоциональной обработки элементов музыкального языка. Исследуя как означаемое, так и означающее, мы получаем более глубокое понимание сложных процессов, лежащих в основе нашего восприятия музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Deutsch, D. (2013). The Psychology of Music. Academic Press.
2. Levitin, D. J. (2006). This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession. Dutton.
3. Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Eds.). (2010). Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications. Oxford University Press.
4. Meyer, L. B. (1956). Emotion and Meaning in Music. University of Chicago Press.
5. Patel, A. D. (2008). Music, Language, and the Brain. Oxford University Press.
6. McAdams, S., & Bigand, E. (Eds.). (1993). Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition. Oxford University Press.
7. Nettl, B. (1983). The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. University of Illinois Press.

Резюме

Углублённое понимание музыкального восприятия требует междисциплинарного подхода. Статья содержит краткий обзор западных исследований в области когнитивной психологии, нейробиологии, нейрофизиологии и этномузыкологии, которые проливают свет на важные аспекты музыкального восприятия – звуковысотность, тембр, ритм, мелодико-гармонические структуры и т. д. Когнитивный подход позволяет совместить психофизиологическую реакцию на внешний раздражитель с его эмоционально-эстетической оценкой, сравнив полученный результат с предшествующим опытом.

Ключевые слова: музыкальное восприятие, когнитивная и эмоциональная обработка музыкального языка, музыкальная интерпретация и культурный контекст.

VORONTSOVA Irina

Associate Professor at Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky,

PhD in Art History,

Honored Worker of Culture of the Russian Federation

PROBLEMS OF MUSICAL PERCEPTION IN THE COGNITIVE PARADIGM

Summary

An in-depth understanding of musical perception requires an interdisciplinary approach. The article presents a brief overview of Western research in the field of cognitive psychology, neurobiology, neurophysiology and ethnomusicology, which shed light on important aspects of musical perception - pitch, timbre, rhythm, melodic-harmonic structures, etc. The cognitive approach allows us to combine the psychophysiological reaction to an external stimulus with its emotional and aesthetic assessment, comparing the result with previous experience.

Keywords: musical perception, cognitive and emotional processing of musical language, musical interpretation and cultural context.

MÜNDƏRİCAT

FƏRHAD BƏDƏLBƏYLİNİN “ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN İRSİ DÜNYA MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİ KONTEKSTİNDƏ” BEYNƏLXALQ ELMİ-PRAKTİKİ KONFRANSIN AÇILIŞINDAKI ÇIXIŞI.....	5
ABDULLAZADƏ GÜLNAZ ÜZEYİR BƏYƏ İTHAF.....	6
ABBASOVA NURİDƏ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO YARADICILIĞINDA ÜZEYİR HACIBƏYLİ ƏNƏNƏLƏRİNİN TƏCƏSSÜMÜ	7
AĞAYEVA FƏRİDƏ AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİ TARİXİNDƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİ İMZASI.....	11
AXUNDOVA HƏYAT ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIQ VƏ ELMİ İRSİ DÜNYA MÜSTƏVİSİNDƏ.....	14
ATAKİŞİYEVA KƏMALƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ELMİ İRSİNDƏ MUĞAM VƏ AŞIQ SƏNƏTİ ƏLAQƏLƏRİ (TƏSNİFAT VƏ YARADICILIQ MEYARLARI KONTEKSTİNDƏ)	18
АБДУЛЗАДЕ ДЖАМИЛЯ РОЛЬ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В РАЗВИТИИ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ АЗЕРБАЙДЖАНА.....	23
АЛИЕВА ИМИНА КОНЦЕПЦИЯ ЗОННОЙ ПРИРОДЫ ВОСПРИЯТИЯ: У.ГАДЖИБЕКОВ, Н.А.ГАРБУЗОВ, Л.ЗАДЕ	27
АЛИЕВА ЛАЛА РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ МЕТОДИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ У.ГАДЖИБЕЙЛИ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ	32
АЛИЕВА ЛАЛА «ГРУСТНАЯ ПЕСНЯ НАРГИЗ» ИЗ ОПЕРЫ М.МАГОМАЕВА. ЗАМЕТКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.....	38
АЛИЕВА РЕНА ГЮЛЬБАДЖИ ИМАНОВА – ЯРКИЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ХОРОВОГО И ХОРМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА	43
АМАНГЕЛЬДЫЕВ РАСУЛ, АТАЕВА ГУЛЬНАБАТ КИНОМУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ДАНАТАРА ХЫДЫРОВА (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ К КИНОФИЛЬМУ «ЛЕГЕНДА ДРЕВНИХ ГОР»)	49
АСЛАНОВА АЙТЕН РОЛЬ ХОРОВЫХ НОМЕРОВ В МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМЕДИЯХ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ (на примере комедии «Не та, так эта»)	53
BAVAYEVA AYTƏN ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MUSIQILI-SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİNDƏ MİLLİ MƏRASİMLƏRİN TƏCƏSSÜMÜ	58
BAĞIROVA AYTƏN ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” OPERASININ MÖVZULARI ƏSASINDA YAZILMIŞ FANTAZİYANIN XÜSUSİYYƏTLƏRİ	62

BAYRAMOVA NİGAR	
QILMAN SALAHOV YARADICILIĞININ FORMALAŞMASINDA ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ROLU	66
БАЙРАМАЛИБЕЙЛИ НАРМИНА	
ОТ «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН» ДО «КЕРОГЛУ»: К ВОПРОСУ ЭВОЛЮЦИИ ФАКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ	70
BAHSHIEVA AYTEN	
ВЛИЯНИЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ НА ТВОРЧЕСТВО АРИФА МЕЛИКОВА.....	74
CAVADOVA TOFIYƏ	
ÜZEYİR HACIBƏYLİ BƏSTƏKARLIQ MƏKTƏBİNİN MÜASİR DAVAMÇILARININ YARADICILIĞINDA FORTEPIANO MUSIQISI	78
CƏFƏROVA LALƏ	
DNK-NIN MELODİYASI VƏ MUSIQİ TERAPİYASI	83
ДУЙШЕНАЛИЕВ ЖУМАБЕК	
СВЯЗЬ ГРУППОВОГО ПЕНИЯ С ТРАДИЦИОННОЙ ЖИЗНЬЮ И ОБРЯДАМИ В КЫРГЫЗСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ	89
EYVAZZADƏ GÜNEL	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “CƏNGİ” ƏSƏRİNİN FORTEPIANO ÜÇÜN İŞLƏMƏSİNİN NİGAR USUBOVANIN METODİKASI ƏSASINDA ÖYRƏNİLMƏSİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ	93
ƏHMƏDOVA-YUSİFOVA KÖNÜL	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” OPERASINDA TƏLXƏK OBRAZI	97
ƏHMƏDOVA SVETLANA	
ÜZEYİR HACIBƏYLİ İRSİNİN DÜNYA MİQYASINDA QORUNMASI VƏ TƏBLİĞİNDƏ NƏRGİZ ƏLİYAROVANIN FƏALİYƏTİNƏ DAİR.....	101
ƏLİYEV ƏLİ, ƏFƏNDİYEV AYXAN	
XX ƏSRİN 20-40-Cİ İLLƏRİNDƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN İCTİMAİ-SİYASİ FƏALİYYƏTİ.....	110
ƏLİYEV LƏTİF, QAZIYEVA NƏZAKƏT	
NITQ SİQNALININ MULTİDİSSİPLİNAR TƏHLİLİNİN TİBBİ VƏ HÜQUQİ ASPEKTLƏRİ.....	114
ƏLİYEVƏ AYNURƏ	
BƏSTƏKAR FƏRHƏNG HÜSEYNOVUN YARADICILIĞINDA MUSIQİ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN MƏDƏNİYYƏTLƏRARASI DİALOQUNA BİR ZƏMİN	119
ƏLİYEVƏ NƏRGİZ	
MİLLİ BƏSTƏKARLIQ MƏKTƏBLƏRİ VƏ MÜASİR ÜSLUBLAR KONTEKSTİNDƏ LALƏ CƏFƏROVANIN KLARNET VƏ FORTEPIANO ÜÇÜN SONATASI	123
ƏLİYEVƏ TALEHƏ	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN AZƏRBAYCANDA KAMERA-İNSTRUMENTAL MUSIQİNİN İNKİŞAFINDA TƏSİRİ	127
ƏLİZADƏ NƏRGİZ	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” OPERASININ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ OPERALARINA TƏSİRİ MƏSƏLƏLƏRİ.....	130
ƏSGƏROV MÜBARİZ	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ORKESTRİNDƏ İNNOVATİV YANAŞMALAR VƏ MİLLİ İRSİN İNKİŞAFI	134

GÜLMƏMMƏDOVA ŞƏMSƏ	
ÜZEYİR BƏY HACIBƏYLİ VƏ AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNİN PARLAQ SƏHİFƏLƏRİ.....	140
HACIYEV VAQİF	
AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA TRİO JANRI	143
HACIYEVA MEHRİBAN	
MƏKTƏBLİLƏRİN MUSIQI TƏRBIYƏSİNDƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIQ İRSİNDƏN İSTİFADƏNİN İMKAN VƏ YOLLARI	146
HƏSƏNOVA SƏİDƏ	
MUSIQI TƏDRİSİNDƏ SÜNİ İNTELEKTDƏN İSTİFADƏNİN İMKAN VƏ YOLLARI	149
HÜSEYNOVA NƏRGİZ	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MUSIQILI-SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİNDƏ MİLLİ VOKAL İFAÇILIQ MƏDƏNİYYƏTİNİN FORMALAŞMASI	154
XƏLİLOVA AYNUR	
Ə.ƏZİZLİNİN FORTEPIANO ÜÇÜN PRELÜDLƏRİNİN İNTERPRETASIYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ.....	158
ХАГВЕРДИЕВА НАРГИЗ	
ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА.....	161
İBRAHİMOVA SEVİNC	
DAHİ ÜZEYİR HACIBƏYLİ İRSİNİN AZƏRBAYCAN VOKAL SƏNƏTİNİN İNKİŞAFINDA ROLU.....	165
İSAYEV ZEYNAL, İSAYEVA SEVDA	
AZƏRBAYCAN TARININ 1 – Cİ QOŞA SİMİN, XII PƏRDƏSİNİN – (Əsas tezlik g1= 392 HS), ÜST VƏ ALT MİZRAB HALINDA PARAMETRLƏRİNİN AKUSTİK TƏDQIQI.....	170
İSMAYİLOVA KƏMALƏ	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN PEDAQOJİ FƏALİYYƏTİ VƏ MUSIQI TƏHSİLİNİN İNKİŞAFINDA ROLU	177
İSMAYILZADƏ NURİDƏ	
BƏSTƏKAR MÜSLÜM MAQOMAYEVİN YARADICILIĞINDA “ŞAH İSMAYIL” OPERASININ YERİ.....	181
KARIMISHAD-HASSANPOUR SARA	
MUSIQI TERAPİYASINDA SƏSİN BİOLOJİ VƏ PSIXOLOJİ TƏSİRİ.....	187
KAZIMOVA BƏSTİ	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA MİLLİ MUSIQI ALƏTLƏRİNİN İSTİFADƏSİ.....	192
KAZIMOVA GÜNEL	
P.İ.ÇAYKOVSKİNİN VOKAL LİRİKASININ FORTEPIANO ÜÇÜN İŞLƏMƏLƏRDƏ VƏ TRANSKRİPSİYALARDA TƏCƏSSÜMÜ	199
KÖÇƏRLİ İRADƏ	
AZƏRBAYCANIN DÖVLƏTÇİLİK QURUCULUĞUNDA MUSIQININ ROLU	203
KARIMOVA ZARİF	
BLACK EARTH BY FAZIL SAY: A DIALOGUE BETWEEN TRADITION AND MODERNITY	207
КАРТАШОВА ТАТЬЯНА	
МИСТЕРИАЛЬНЫЙ ТЕАТР СЕВЕРНОЙ ИНДИИ В ПАРАДИГМЕ XXI ВЕКА	212

ЛИ ЛИНА	
ЦИФРОВОЕ СОЛЬФЕДЖИО В КИТАЕ: ОПЫТ УХАНЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ	217
QAFAROVA MAYA	
SƏİD RÜSTƏMOVUN MAHNI YARADICILIĞI ("AZƏRBAYCAN")	221
QASIMOVA AYNUR	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN "KOROĞLU" OPERASININ TÜRK DÜNYASINDA ƏHƏMİYYƏTİ	225
QƏHRƏMANOVA AYGÜN	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MUSIQILI-SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİ "SƏNƏTKAR VƏ CƏMİYYƏT" PROBLEMİ KONTEKSTİNDƏ.....	228
QULİYEV RAMİZ, QULİYEV ƏYYUB	
AZƏRBAYCAN MİLLİ ÇALĞI ALƏTLƏRİ TARİXİNDƏ YENİ MƏRHƏLƏ: MİLLİ ALƏTLƏR İLƏ SİMFONİK ORKESTRİN ORİJİNAL SİNTEZİ.....	232
QULİYƏVA DİLƏRƏ	
AZƏRBAYCAN XALQ MAHNI İŞLƏMƏLƏRİ KONTEKSTİNDƏ: "NAR-NAR" VƏ "AY QADASI" FOLKLOR NÜMUNƏLƏRİ YENİ ARANJIMANDA.....	238
QURBANƏLİYƏVA SEVDA	
Ü.HACIBƏYLİ VƏ GƏNCƏNİN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİ.....	245
ГАНИЕВА ЛОЛА	
ВЗАИМОСВЯЗЬ УЗБЕКСКОЙ И АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ	249
MƏCİDOVA ELNARƏ	
ELNARƏ DADAŞOVANIN FORTEPIANO ÜÇÜN SEÇİLMİŞ ƏSƏRLƏRİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ ...	253
MƏHƏRRƏMOVA GÜLTƏKİN	
AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFINDA MÜSLÜM MAQOMAYEVİN ROLU	258
MƏHƏRRƏMOVA İNARA	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ÇOXŞAXƏLİ FƏALİYYƏTİNİN SƏCİYYƏVİ CƏHƏTLƏRİ.....	262
MƏMMƏDOVA ARZU	
ÜZEYİR HACIBƏYLİ ƏNƏNƏLƏRİ: KÖVKƏB SƏFƏRƏLİYƏVA VƏ AZƏRBAYCAN MUSIQI TƏHSİLİNİN İNKİŞAFI.....	266
MƏMMƏDOVA ELNARƏ	
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN PEDAQOJİ FƏALİYYƏTİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ	270
MƏMMƏDOVA QƏSİRƏ	
MÜSLÜM MAQOMAYEVİN OPERALARINDAN ÜMUMTƏHSİL MƏKTƏB ŞAGİRTLƏRİNİN MUSIQI TƏRBİYESİNDƏ İSTİFADƏNİN ƏHƏMİYYƏTİ VƏ YOLLARI.....	274
MƏMMƏDOVA VENERA	
MÜSLÜM MAQOMAYEVİN OPERA YARADICILIĞINDA VOKAL PARTİYALARININ MELODİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ	277
MƏMMƏDOVA ZÜMRÜD	
ÜZEYİR HACIBƏYLİ VƏ TALİŞ HALAY (XOR) MAHNILARI.....	282
MUSAYƏVA SEVİNC	
ÜZEYİR HACIBƏYLİ VƏ AZƏRBAYCANDA MUSIQI TƏHSİLİ.....	286

MUSTAFAJEVA NAZLI ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN NAXÇIVAN DÖVLƏT DRAM TEATRINDA SƏHNƏLƏŞDİRİLƏN ƏSƏRLƏRİNƏ BİR NƏZƏR	293
МАМЕДОВА ДИЛЬБЕР ЗАГАДКА ХУМАЮН УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ	297
МАНСУРОВА НАРГИЗ ТАНДЕМ ДВУХ МАЭСТРО. «МОРЕ» НА РАВНИНЕ «ДЖЫДЫР ДЮЗЮ»	304
МАХМУДОВА ГЮЛЬЗАР УЗЕИР ГАДЖИБЕЙЛИ. РАЗМЫШЛЕНИЯ О ХУДОЖНИКЕ	308
MAMMADOVA GUNAY THE AESTHETICS OF SYMBOLISM IN UZEYİR HAJIBEYLI'S MUSICAL COMEDIES	313
МЕЛИКОВА МАРЬЯМ О РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ НА ФОРТЕПИАНО	319
NƏCƏFZADƏ ABBASQULU ÜZEYİR BƏY HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA ORQANOLOGİYA ELMİ	322
NƏSİROVA-ƏHMƏDOVA FİDAN Z.HACIBƏYOVUN MAHNI YARADICILIĞI ("DÖYÜŞ MARŞI", "ÜMİDİNİ ÜZMƏ MƏNDƏN", "MƏN AĞLARAM, GÜLƏR O")	327
NƏZƏROV İLHAM ÜZEYİR HACIBƏYLİ ROMANSLARININ BEYNƏLXALQ TƏQDİMATINDA KONTRATENOR SƏSİ İLƏ İFAÇILIĞIN ROLU	331
НАСИРОВА КЁНУЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИДЕАЛЫ ЭПОХИ В ТВОРЧЕСТВЕ МАГОМАЕВА: УТОПИИ И АНТИУТОПИИ	338
НАЗАРОВА НАРГИЗ АШУГСКИЕ РИТМЫ ПО ПАРТИТУРЕ ОПЕРЫ «КЁРОГЛЫ» УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ	344
ОСИПОВА ЕЛЕНА РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ В ТУРКМЕНСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ	349
PARLANOVA LEYLA ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA FORTEPIANO ALƏTİNİN ROLU	353
ПЛОТНИКОВА ОЛЬГА ПРЕЦЕДЕНТНОЕ ИМЯ КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД	356
RZAYEVA ARZU ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN AZƏRBAYCANDA MUSIQİ TƏHSİLİNİN İNKİŞAFINDA ROLU	361
RZAYEVA BƏNÖVŞƏ ÜZEYİR BƏY HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA YENİ DRAMATURJİ JANRLAR, MƏZMUN VƏ İFADƏ ÇALARLARI	365
RZAYEVA MEHPARƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİYƏ İTHAF – OBRAZIN ŞƏRHİ	369

RÜSTƏMOVA SEVİNC ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MUĞAM OPERALARININ AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNDƏ YERİ VƏ ƏNƏMİYYƏTİ.....	375
PZAEBA LALAXANIM НАБЛЮДЕНИЯ ЗА СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКОЙ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА.....	378
PZAEBA ULYKYA О МУЗЫКЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКИХ КИНОФИЛЬМОВ.....	381
SADIQOV KƏNAN TAR İFAÇILIĞI VƏ ÇALĞI ÜSULLARININ TƏDQIQI PROBLEMLƏRİ	384
SEYFULLAYEVA NÜŞABƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ELMİ İRSİNDƏ MUSIQI TƏHSİLİ MƏSƏLƏLƏRİ.....	389
SƏLİMOV MARİF ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA HƏRBİ-VƏTƏNPƏRVƏRLİK MÖVZUSUNUN TƏRƏNNÜMÜ	392
SÜLEYMANOVA RUQİYYƏ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA OPERETTA VƏ MUSIQILI KOMEDİYA ƏSƏRLƏRİ	396
SULTANOVA SEVİNC ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN FİKRƏT ƏMİROVUN YARADICILIĞINA TƏSİRİ: AZƏRBAYCAN MUSIQISINDƏ ƏNƏNƏ VƏ İNNOVASİYALARIN SİNTEZİ.....	400
СТЕЦЕНКО НИКИТА НОВАЯ ЖИЗНЬ РОМАНСА УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ «СЕНСИЗ» В ФОРТЕПИАННОЙ ФАНТАЗИИ УЗБЕКСКОГО КОМПОЗИТОРА АКРАМА ХАШИМОВА.....	404
ŞİRİNOVA SƏADƏT AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASININ TƏŞƏKKÜLÜNDƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ROLU	408
ТАШМАТОВА АЗАТГУЛ ПРОИЗВЕДЕНИЯ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В РЕПЕРТУАРЕ ОРКЕСТРОВ УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.....	414
ТУАЕВА МЕДИНА ИЗУЧЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ЛАДОВ ПО СИСТЕМЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ШКОЛЫ-СТУДИИ БМА.....	417
YUSİFOVA HƏQIQƏT ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞI ELMİ ARAŞDIRMALARDA	421
ЯКУБОВА БАХАРГУЛЬ ТУРКМЕНСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ МАЙИ КУЛИЕВОЙ	425
ЁЛЧУЕВА СЕВДА МУЗЫКАЛЬНАЯ АКУСТИКА В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	430
ВОРОНЦОВА ИРИНА ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В КОГНИТИВНОЙ ПАРАДИГМЕ	434

*Məcmuə «Mütərcim» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzində
səhifələnmiş və çap olunmuşdur.*

Çapa imzalanıb: 13.06.2025
Format: 84x108 1/8. Qarnitur: Times.
Həcmi: 27,75 ç.v. Tiraj: 100. Sifariş № 104.



TƏRCÜMƏ
VƏ NƏŞRİYYAT-POLİQRAFIYA MƏRKƏZİ

Az 1014, Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b
Tel./faks 596 21 44
e-mail: mutarjim@mail.ru
www.mutercim.az