

SƏADƏT SEYİDOVA

**SEÇİLMİŞ
MƏQALƏLƏR**

**Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi
Akademiyasının Elmi Şurasının 15 aprel
2016-ci il tarixli qərarı ilə çap olunur
(Protokol №8)**

BAKİ-2016

Tərtibatçı: Məmmədova Dilbər Məmməd qızı

*Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının dosenti,
sənətşünaslıq namizədi.*

Redaktor: Əfəndiyeva İmrüz Məmməd Sadıx qızı

*Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, Ü.
Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi
nəzəriyyəsi” kafedrasının professoru, sənətşünaslıq
doktoru.*

Rəyçilər: Rəhimova Aytac Elxan qızı.

*Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi
nəzəriyyəsi” kafedrasının dosenti, sənətşünaslıq namizədi.*

Həsənzadə Xatirə Nəriman qızı.

*Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi
tarixi” kafedrasının dosenti, sənətşünaslıq namizədi.*

S. A. Seyidova.

Seçilmiş məqalələr. Bakı, 2016. – 137 səh.

*Oxuçulara təqdim edilən “Seçilmiş məqalələr” adlı kitabda
Azərbaycan Əməkdar müəllimi, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi
Akademiyasının “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının müdiri, sənət-
şünaslıq namizədi, professor Səadət Ağaməmməd qızı Seyidovanın uzun
illər boyu müxtəlif mövzulara həsr edilmiş yazdığı məqalələri
toplanmışdır. Kitabda elmi-nəzəri, etnomuzikoloji, publitistik, tənqidi
mövzularla bağlı yazılar musiqişünas və musiqi sevərlərin diqqətinə
çatdırılır.*

Ön söz

Seyidova Səadət Ağaməmməd qızının təqdim etdiyi “Sezilmiş məqalələr” məcmuəsi musiqi elminin müxtəlif sahələri ilə məşğul olan, musiqişünaslar üçün maraq kəsb edə bilər.

Məcmuədə elmi, publisistik, tənqidi məqalələr toplanmışdır. S.Seyidova tərəfindən ilk dəfə tədqiq edilən dini musiqi ilə əlaqəli məqalələrə də məcmuədə yer verilmişdir. 1980-ci ilin axırları 90-cı illərin əvvəllərində Azərbaycan xalqı və respublikamız üçün zox ağır olan günlərdə, 1987-ci ildə Moskvanın “Советский композитор” nəşriyyatı “Asiya və Afrika xalqlarının musiqisi” adlı kitabında Təhmizyanın “Ermənistanın musiqi mədəniyyəti və onun şərqə əlaqəsi” məqaləsinə də nəşr edir. Təhmizyanın bu anti-elmi məqaləsinə S. Seyidova cavab yazır. O dövrdə “Yalan ayaq tutar yeriməz” adlı məqaləni nəşr etdirmək zətinləklərlə üzləşirdi. Məqalə gürcümlü bəstəkarlarımızın küməkliyi ilə işıq üzgü gürgü. Rus dilində ki variantı nəşr etdirmək mümkün olmadı.

Təəssüf ki, bəzən dahilərin dahiyanə işlərini də külgə altına almaq istəyənlər tapılır. Bu da təcavüzün bir nüvüdü. Əzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan musiqisinin bu gün dünyəvi arenasında yaşaması üçün mürdənə mübarizəsi, o cümlədən Azərbaycan milli musiqisi və alətlərinin bu gün səslənməsi üçün zəhməti də bəzən günə altına alınır. Müəllif belələrinə “tarın pərdələrini Əzeyir bəy kəsməyib” məqaləsilə cavab verir. Məqalədə bir sıra musiqişünasların yaradıcılıqlarına, “musiqi dünyası” jurnalının fəaliyyətinə nəşr edilmiş məqalələr müəllifə məxsus dillə yazılıb.

Səadət Seyidova dini musiqi ilə əlaqəli yazılarında zox vaxt Əzeyir Hacıbəylinin həmişə aktual olan kəlamlarına mübarizə edir və onu əsas tutaraq qarşıya qoyduğu problemi araşdırır. Güman edirəm ki, məcmuədə toplanmış məqalələr musiqişünas və musiqizilərimiz üçün gərəkli mənbədir.

*Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, Ü.
Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi nəzəriyyəsi”
kafedrasının professoru, sənətsünaslıq doktoru
İ. M. ƏFƏNDİYEVƏ*

AZƏRBAYCAN DİLİNDƏ MƏQALƏLƏR

ÜZEYİR HACIBƏYOV VƏ DİNİ MUSIQI (2000)

Dahi bəstəkarımız Ğ. Hacıbəyov eyni zamanda elmi uzaqgörənliyə, məntiqi düşüncə və dərin biliyə malik Azərbaycan musiqisinin ilk tədqiqatçısı, alimdir. Əsrin əvvəllərində, Azərbaycan musiqisinin problemlərinə dair onun söylədiyi məlahizələr bu gün də öz aktuallığını itirməmişdir.

Alimin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı elmi işi üzgənəməxsus tarixə, inkişaf prosesinə, səciyyəvi üslub və xüsusiyyətə malik olan milli musiqimizin böyük Şərq mədəniyyətinin bir qolu olduğunu aşkar edir. O yazır: “Avropa musiqisindən əlavə bir də Şərq musiqisi vardır və biz azərbaycanlılar üzgəmgz Şərq əhlindən olduğumuza gürə musiqi təhsili işində Şərq musiqisinə qarşı laqeyd qalarsaq, üz mədəni vəzifəmizi kamalınca ifa etməmiş olarıq”¹. Üz yaradıcılığında xəlqiliyə gəstənləgk verən bəstəkar xalqın üzgənəməxsus “musiqi dili” olmasını söyləyir. Azərbaycan milli musiqi dilinin formalaşmasını xalqın tarixi, estetik gürüşləri, bədii təfəkkürgə və gümüşşərq mədəniyyəti ilə əlaqələndirir.

Azərbaycan milli musiqisinin böyük bilicisi olan Ğ. Hacıbəyov zox səciyyəli musiqi janrlarımızın ilk elmi təsnifatını verir. O, Azərbaycan musiqisini iki əsas sahəyə – xalq və professional yaradıcılığa ayırır. Professional sənəti də üz nüvbəsində iki – şəhər (muğam sənəti) və kənd (aşiq sənəti) yaradıcılığı nüvəgnə aid edir.

O yazır: “Azərbaycan tğrklərinin musiqiyə olan mənasibətini nəzər tədqiqə aldıqda gürəngər ki, bir tərəfdən, musiqi gümumi iştirakilə icra edilən bir adət; digər tərəfdən, tək-tək şəxslər tərəfindən işlənən bir peşədir”².

¹ Hacıbəyov Ğz. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 249.

² Hacıbəyov Ğz. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 215-216.

Gələcəkdə Ğ. Hacıbəyovun tədqiqatlarına əsaslanaraq bir sıra sovet musiqişünasları, o cümlədən Belyayev və Kuşnaryev də onun fikrini təkrarlayırlar.

Kuşnaryov aşiq sənətini türk xalqlarının kənd yaradıcılığı, muğam sənətini isə İslam aləminin məhsulu kimi qiymətləndirir.

İslam Şərq xalqlarının 1400 illik tarixinin və mədəniyyətinin mğhgm amilidir.

Ğ. Hacıbəyov “Azərbaycan musiqisinin əsasları” kitabında Şərq musiqi mədəniyyətinin tarixini obrazlı şəkildə təsvir edərək yazır: “Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə doğru üzgəng yəksək səviyyəsinə çatmış və on iki sğtunlu, altı bğrclğ “bina” (dəstgah) şəklində iftixarla ucalmış və onun zirvəsindən dğnyanın bğtğn dürd tərəfi: Əndəlisdən Zinə və Orta Afrikadan Qafqaza qədər geniş bir mənzərə gürğnmüşdür”³. “XIV əsrin axırlarına doğru baş verən ictimai-iqtisadi və siyasi dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq, bu mühtəşəm musiqi “binasının” divarları əvvəllər zatlamış və sonralar isə bğsbğtğn uzub dağılmışdır.

Yaxın Şərq xalqları uzub dağılmış bu “musiqi binasının” qiymətli “parzalarından” istifadə edərək, üzlərinin “lad tikintisi” ləvazimatı ilə hər xalq ayrılıqda üzgənə məxsus səciyyəvi ğslubda yeni “musiqi barigahi” tikmişdir”⁴.

Yəni islamın zahir olması ilə böyük islam imperiyası yaranır, bu da mğxtəlif xalqların mədəniyyətlərinin qarşılaşması və zarpazlaşması və vahid islam aləmi, islam mədəniyyətinin yaranması ilə nəticələnir. Qarşılıqlı təsir və mənimsəmələr nəticəsində bir sıra xalqların dilində, ədəbiyyatında, musiqisində mğəyyən oxşar əlamətlər əmələ gəlir. Beləliklə, Ümumşərq, islam mədəni platforması yaranır. Şərq xalqlarının bədii təfəkkğrğnğn ornamental-dekorativ ahəng duyğusu da bu platformanı məhkəmləndirir. Zaman keçdikcə milli şüur artır və

³ Hacıbəyov Ğz. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 35.

⁴ Hacıbəyov Ğz. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 36.

vahid islam mədəniyyətində alimin dediyi kimi, “zatlama” baş verir, hər xalq üzgənəməxsus ğslubu, milli xğsusiyyətləri genişləndirməyə zalışır ki, bu da islam mədəniyyətinə əsaslanan mğxtəlif milli mədəniyyətlərin yaranmasına gətirir.

Musiqi intonasiyaların yaranmasında ladların həlledici rolunu gözəl bilən Ğzeyir Hacıbəyov “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” işində musiqimizin muğam ladlarına əsaslandığını sğbut edərək məhz islam düvrğnğ nəzərdə tutur.

Biz muğam janrının rüşeyminin daha qədim tarixə malik olmasını istisna etmirik, məhz onun bu gğnkğ formalaşmış nüvğndə orta əsr əlamətlərini, islam mədəni normativlərinin oynadığı rolu vurğulamaq istərdik.

Folklorumuzun qədim janrlarının (əmək, mərasim, ibadət mahnıları, ağı-şivənlər) təhlilindən məlum olur ki, bu nğmunələrdə rast olunan angemiton lad xğsusiyyətləri (diatonik səs dğzğmğ, pentatonik ibarələr və s.) başqa tğrk xalqlarının musiqisi ğzğn də səciyyəvidir. Belə lad, intonasiya yaxınlığı bu xalqların soy kükğnə, tarixin qədim zağlarında eyni mədəniyyətdən qidalandıqlarına dəlalət edir. Tariximizin sonrakı mərhələlərində məhz islam faktorunun rolu nəticəsində mədəniyyətlərin zarpazlaşması, yeni janrların meydana zıxması – xalq musiqisinin də inkişafı ğzğn əlverişli mğhit yaradır. Yeni ladlar meydana zıxır (muğam janrı ilə əlaqədar) musiqisinin intonasiya sferası genişlənir, forma mğrəkkəbləşir. Beləliklə, sonrakı düvrlərdə yaranan xalq musiqi nğmunələrimizin milli intonasiyasını Ğ. Hacıbəyovun dediyi yeddi əsas və ğz küməkzi ladlar mğəyyənləşdirilir. İslam düvrğnğn musiqi tarixini izah edən Ğ. Hacıbəyovun bu bədii ifadəsi zənnimizcə muğam tarixinin tədqiqi ğzğn əsas istiqamət sezilə bilər. Azərbaycanda geniş yayılmış dini musiqinin elmi-nəzəri təhlili Ğ. Hacıbəyovun hikmətamiz fikrini bir daha təsdiq edir. Musiqi mğsəlman xalqlarının estetik şüurunun təzahğrğ ğzğn daha əlverişli sənətdir.

Ğzeyir Hacıbəyov sırf dini oxuma barəsində yazır ki, “Azərbaycanda dini ruhda bir musiqi varsa da, o da Quranın avaz ilə oxunduğu musiqidir”⁵.

Dini oxumalar tarixin inkişaf prosesində mğəyyən demakratikləşməyə məruz qalır. İbadət oxumaları geniş xalq kğtlələrinin ifasında səslənərək milli hiss və xğsusiyyətlərlə aşılınıb cılalanır. Bu da xalq nğmayəndələri, peşəkar musiqizilərin yaradıcılığında yeni professional janrın meydana gəlməsi ğzğn zəmin yaradır. Beləliklə, islam üzğnğn əqidə əsasını təşkil edən mədəniyyətin təməlini qoyur.

Ğmumiyyətlə, din və incəsənət ziddiyyətli müvqə tutsalar da, bir-birlərinə təsir edərək yaşayıb təkmilləşmişlər. Qədim tarixə malik olan musiqi məclisləri, dini müvqeli məktəblər XIX – XX-ci əsrin əvvəllərinə kimi Azərbaycanın bir zox şəhərlərində fəaliyyət güstərmiş və professional ifazılığın inkişafına mğsbət təsir güstərmişdir. Quran surələrinin obraz zənginliyi, bədii interpretasiya ğzğn əlverişliyi və milli məişət musiqisinin təsiri nəticəsində orta əsrlərdə dini musiqinin bir sıra yeni janrları meydana zıxır (səlat, qəsidə, mərsiyə, şəbih misteriyaları, mədhiyyələr və s.). İnsan mənəviyyətinə ğğclğ təsir güstərən professional sənətin bu formalarında bədii və dini qanunların zarpazlaşması müşahidə olunur.

Üz yazılarında dini musiqini milli musiqimizin ayrılmaz bir hissəsi kimi qiymətləndirən Ğ. Hacıbəyov yazır: “Musiqinin ehtiyacat dğnyəviyyədən əlavə dini mərasimlərdə də istemalı Azərbaycan tğrkləri arasında adətdir”⁶. Onun dini musiqiyə aid süylədiyi fikirlər bu janrın tədqiqat istiqamətini mğəyyənləşdirir.

İslamın musiqiyə zidd mğnasibəti, onu haram elan etməsi haqqında bəzi yazılarda yanlış məlumatlar verilir və geniş oxucu kğtləsinin şüuruna yeridilir. Əğər islam musiqini qadağan edirsə, orta əsrlərdə yğksək zirvəyə qalxmış muğam, ifazılıq, rəqs sənəti hansı gizli

⁵ Hacıbəyov Ğz. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 221.

⁶ Hacıbəyov Ğz. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 221.

yollarla inkişaf etmişdir. Və yaxud, islam düvründə də qat-qat qədim tarixə aid olan aşiq sənəti nə cür yaşayıb və bizim gənlərə kimi gəlib zatmışdır. Ğ. Hacıbəyov ilk dəfə müvcud olan bu anlaşılmaz fikrə üz mğnasibətini bildirib, məsələnin əsl izahını verir: “Əlbəttə, bu müvqelərdə zalğı yaramaz, zğnki şəriətcə haram hesab edilən əslən zalğı musiqisidir”⁷.

İslamın dini-bədii təfəkkər quruluşu mğəyyən zahiri və ciddi xğsusiyyət kompleksindən ibarətdir. Bunlardan ən ğmdəsi dini oxumaların instrumental müşayətsiz, sırf vokal ifa olunmasıdır.

Ğ. Hacıbəyov yazır: “Məscidlərdə və dini mərasim icra edilən yerlərdə ancaq avaz ilə təğənni etmək mğmkğndğr. O da bu şərt ilə ki, oxuyan şəxs “qina” etməsin, zğnki “qina” dəxi haramdır.

“Qina”nın nədən ibarət olduğu haqqında mğxtəlif şərhələr verilir. Məşhuru budur ki, “qina” səsin boğazda qaynatılıb “zəngulə”lər əmələ gətirilməsindən ibarətdir. Hər halda “qina” haramdır – deməkdən məqsəd budur ki, oxuyan şəxs üz təğənnisinə dğnyəvi təğənniyə məxsus rəng verməyib dini bir ğslub ilə oxusun”⁸.

Musiqi mətninin mğrəkkəbliyi, oynaqlığı, musiqi alətlərinin zoxsəsli ahəng yarada bilən məharətli müşayəti, insanı vəcdə gətirən xğsusiyyətinə malik olub dğnyəvi hisslər aşılacağına gürə haram sayılıb qadağan edilir. Kollektiv (xor) ifa edilən oxumalar birlik, vahidlik rəmzi kimi ancaq unison ğsula əsaslanırlar. Bu da dini musiqinin monodiya əsasını təşkil edir. Qeyd etməliyik ki, bu xğsusiyyətlər dğnya dinləri (yəhudilik, xristianlıq) ğzğn də vacibdir.

Ğ. Hacıbəyov Azərbaycan dini musiqi janrları haqqında məlumat verərək onları Qərb musiqisi ilə mğqayisələndirib onların əlaqəsini müşahidə edir. O, ilk operalarının meydana gəlməsində məhz dini tamaşaların rolunu qeyd edir.

⁷ Hacıbəyov Ğz. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 221.

⁸ Hacıbəyov Ğz. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 221.

““Şəbeh” qərb əhlinin “oratoriya” dedikləri bir nüv dini tamaşadır ki, Kərbəla vəqəəsindən gütğrğlmüş hadisə (epizod) lərin təşbeh və təsvirlərini göstərir. Burada iştirak edən şəxslər üz rollarını oratoriyada dəxi olduğu kimi, avazilə təğənni edib mğnasib muğam hərəkətləri göstəririlər.

1907-ci sənədən bəri Azərbaycan tğrkləri arasında milli opera əmələ gəlməsinin birinci amillərindən birisinin “şəbeh” olduğu şübhəsizdir.

Filhəqiqə, Azərbaycan tğrk operalarının forması (şəkli) Avropa operalarından əxz edilmişə, iştirak edənlərinin ğsuli-təğənnisi şəbehlərdən gütğrğlmüşdür. Təfavğt bir bundadır ki, operalar şəbehdən daha artıq və daha geniş bir surətdə müvcud dəstgahlarımızdan istifadə edib səhnə tərtibatı və “orkestr” istemalı ilə zahirdə Avropa operasına yavuş bir şəkil alır”⁹.

Dini musiqinin mərsiyə janrında dini məzmunla dğnyəvi hissəduyğuların zarpazlaşması aydın duyulur. Oynağ, punktir ritmli sinəzənlərin daxili təbii plastikaya məxsus xoreoqrafiya əlaməti, unison ğsullu kişi xorunun dinamik ifa tərzı, hğzğn-kədər aşıləyan nüvhələrin elegiya xğsusıyyəti fikri bədiiləşdirmək qabiliyyətinə malik olan bəstəkarların nəzərindən kənarda qalmamış, o büyğk ustalıqla mərsiyələrin zəngin musiqi materiallarından əsərlərində istifadə etmişdir. O yazır: “Nohələrin (mərsiyələrin – S. Seyidova) havaları insana fərəh və tərəb ilqa etdiyi halda, süzləri hğzn və kədər təsirini tələb edir...”¹⁰.

Ğ. Hacıbəyov “Opera və dramın tərbıyəvi əhəmiyyəti haqqında” məqaləsində yazır: “Biz teatr sənətinin inkişafı tarixini izləsək, gürərik ki, dram hez də operadan əvvəl meydana gəlməmişdir, səhnə sənətinin mğasir nüvlərinin rüşeymləri *parallel* inkişaf etmiş, əsrlər kezdikcə mğəyyən və mğstəqil formalara ayrılmışdır; musiqili dram ğnsğrğ

⁹ Hacıbəyov Ğz. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 221 – 222.

¹⁰ Hacıbəyov Ğz. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 221.

opera, operetta, oratoriya, dram ğnsġrġ isə dram, faciə, komediya və sairə şəklini almışdır”¹¹.

Teatr sənətinin kükləri xalq adətləri, ənənələri, oyunları və əyləncələri ilə bağlıdır. Təbiidir ki, musiqili teatrında kükləri bu oyun, əyləncə, ayin və mərasimlərdə axtarmaq gərəkdir.

Ğ. Hacıbəyovun elmi axtarışları, mġddaları, praktiki tətbiqi bilavasitə onun yaradıcılığında tapır. Bununla da üz nəzəri gürüşlərinin dġzgġnlġyġnġ təsdiqləyir. Onun estetik konsepsiyasına gürə ənənə və novatorluq problemi vəhdət təşkil edir.

Ğ. Hacıbəyov novatorluğu azərbaycan xalqının musiqi və səhnə sənətini dġnya sənəti nailiyyətləri ilə məharətlə mənalaşdırmağın nəticəsi kimi yaranmışdır. Bu iki başlanğıcın dərin vəhdətində Ğ. Hacıbəyov üz milli ġslubunu yaratmışdır.

Musiqi əsərlərindəki xəlqiliyi, Avropa musiqi texnikasının və Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının bədii əsaslarının bəstəkar təxəyyġlġndə genişləndirməkdə və dərinləşdirməkdə gürən bəstəkar yaradıcılığının ilk mərhələlərində xalq musiqi nġmunələrindən “sitat” kimi istifadə etməyi yaşadığı düvrġn müvcud mədəni tələbləri ġzġn labġd hesab edirdi.

O aydın dərk edirdi ki, tamamilə naməlum janrla tamaşazı auditoriyasını hġrkġdməmək ġzġn həm yaxşı tanış olan ədəbi sġjet, həm tanış musiqi materialı, həm də, aydın səhnə forması lazımdır.

Ğ. Hacıbəyov “şəbih” ənənələrinin azərbaycan opera janrının yaranması ġzġn mġsbət təsirindən danışarkən, “Qədim xristian-katoliklərin liturgiya dramlarında, yaxud misteriyalarında” operanın başlıca ġnsġrlərinə təsadġf olunmasını və operanın bunlardan türəməsinə də qeyd edir¹².

¹¹ Ğ. Hacıbəyov. Opera və dramın tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 191.

¹² Ğ. Hacıbəyov. Opera və dramın tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 191.

Ğ. Hacıbəyov düvrğn, zamanın nəbzini həssaslıqla duya bilən, xalqın daxili tələblərini hiss edən və bu tələbata uyğun musiqidə janrlar, formalar tapa bilən böyük sənətkar idi.

Mğrəkkəb musiqi janrı olan operaya adətən bəstəkarlar musiqi sahəsində mğəyyən təcrəbə əldə etdikdən sonra mğraciət edirlər. Lakin Ğ. Hacıbəyov ilk musiqi əsəri yazmaq fikrinə düşdükdə daxilən duyurdu ki, müvcud mərhələdə, xalqı mğasir musiqi sənətinə cəlb etmək ğzğn məhz opera kimi demokratik və sintetik bir janra, yəni səhnə ilə, mğəyyən ədəbi sujetlə bağlı olan bir janra mğraciət etməlidir. Xalq məhz belə bir sintetik janrı qavramaq və qəbul etmək ğzğn hazır idi. Zğnki əsrlərdən bəri mğxtəlif mərasim tamaşaları, dini tamaşalar, il müvşğmlərinin dəyişilməsi ilə bağlı şənliklər və sairələr musiqi ilə müşayət edilirdi. Şəbih misteriya tamaşalarının opera janrının yaranmasında əsas amil olması haqqında əvvəldə qeyd etmişik.

Bu tamaşaların əsasını təşkil edən xalq musiqisinə əsaslanmış mərsiyə musiqisi muğam ifazıları xalqın yaddaşına həkk olunmuş dini oxumaların rəngarəng modelləri, məzmunun oxuma yolu ilə azılması mğxtəlif səhnə hərəkətləri, zalğı alətlərinin istifadəsi, yeni formada meydana zıxan səhnə tamaşasının tamaşazı tərəfindən asan qavranılması ğzğn mühkəm zəmin yaratmışdı. Məhz bu xğsusiyyətlər ilk azərbaycan operasının mğvəffəqiyyətini təmin edir. İlk əsərlərində Ğ. Hacıbəyov dini musiqi janrlarından, xğsusən şəbih tamaşasının quruluşu üçğn xarakter olan cəhətlərdən geniş istifadə etmişdir.

Bunlardan mğsbət və mənfi obrazlar arasında melodik kontrast, hər hansı səhnənin bir musiqi mətninə əsaslanması, ansambl-duet səhnələrində qəhrəmanların partiyalarının bir melodik müvzuya əsaslanması, xor səhnələrinin unison oxuma qaydasından istifadə etməsi yuxarıda dediklərimizi təsdiq edir.

Milli musiqimizin bir sahəsi olan dini musiqiyə bəstəkar bir nezə yolla mğraciət etmişdir:

1. Dini mərasimlərin, xğsusən “şəbih” tamaşalarının icra ğsullarından istifadə;
2. Konkret dini musiqi janrının musiqi mətnindən sitat kimi istifadə;
3. Ğmumən dini musiqinin melodik rüşeym, ibarə, motiv-avaz, metro-ritm və s. bədii hğdudlarını genişləndirərək yeni mənada istifadə;

4. Fərdi yaradıcılığı zərziwəsində dini musiqi ruhunu, onun təsvir qəvvəsini daxilən duyaraq daha yetkin bəstəkar bəhrəsinin nəmunələrini yaratmışdır.

Fikrimizi təsdiq etmək üçün iki musiqi misalını təqdim edirik: “Leyli və Məcnun” operasının III-cü pərdəsinin IV-cü şəklində xor səhnəsi:

Allegro

Söy - lə bir gə - rək ə - rəb bu ca - van nə - dən xə - s - tə? Bəl - kə biz - də bu dər - din da - va -

sı ta - pı - la kaş, da - va - sı ta - pı - la kaş, da - va - sı ta - pı - la kaş.

Mərsiyə:

Ey ə - mu bu səh - ra - da bir i - çim su ta - pıl - maz lə - bu - şa - nım tap - dı

Ə - li Ək - bə - rim tap - dı, Ə - li Ək - bə - rim tap - dı.

“O olmasın bu olsun” musiqi komediyasından səhnə:

Hüs - nū ba - ğın - da gə - zə - sən gü - lū sūn - bül də - rə - sən.

Mərsiyə:

Hökm o - lub şüm - rü şə - ri - rə ne - çə min ləm - kə - ri - lən

Ehtimal etmək olar ki, “Leyli və Məcnun” operasında iki gəncin faciəvi məhəbbətinin “Himni” mənasını kəsb edən “Şəbi-Hicran” xoru da üz kamilliyi, tamlığı, dərin məna və təsir qəvvəsinə gübrə dini musiqi ruhundan qaynaqlanan bəstəkar dğnyasının nəmunəsidir.

«Musiqi dünyası». – Din və musiqi. №3 – 4(5), 2000, s. 139-141.

ÜZEYİR HACIBƏYLİ VƏ MİLLİ MUSIQI **(2011)**

Dünya musiqisevərləri tərəfindən bu gün alqışlanan zox zeşidli Azərbaycan musiqisi üz uğurları ilə mədəniyyət tariximizdə silinməz izlər qoyan, Milli fəxrimiz Ğzeyir Hacıbəylinin mərdanə mğbarizə və səyinin nəticəsi kimi onun adı ilə bağlıdır.

Zox zətin və keşməkeşli bir düvrədə yaşamış Ğzeyir Hacıbəylinin qaynar həyat və fəaliyyəti bir məqsədə, Azərbaycan musiqisinin tərəqqi və yüksəlişinə yönəlmişdi. Onun gürdəyğ işlər bir insan həyatına sığmayan qədər geniş və əhatəlidir. Düvrəgn siyasi arenasında ictimai xadim, böyğk bəstəkar, məntiqi düşüncə və dərin biliyə malik Azərbaycan musiqisinin ilk tədqiqatçısı, aktuallığını bu günə qədər itirməyən mahir publisistdir. Azərbaycan musiqisinin inkişaf yollarını, sənətkarlıq xğsusiyyətlərini, bəstəkar yaradıcılığında Avropa və Azərbaycan bədii forma və ladlarından təmas və istifadə ğsullarını işıqlandırmaqda Ğzeyir bəy dğhasının bəhrəsidir. Ğzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq təfəkkğrəgnə gürə, sənət əsəri insan varlığının mğxtəlif cizgilərini, həyat həqiqətlərini gerzəkliyini bədii ğsul və obrazlarla tərənnğm etməli, ən əvvəl də dərin ictimai məna daşılmalıdır. Mğxtəlif formalı yaradıcılıq nğmunələri sənətin təbiətilə zidd olaraq ictimai mənadan kənarlaşdırdıqda “yğngğl əyləncə” vasitəsinə zevrilirlər. Azərbaycan tğrklərinin dğnya musiqisini üyrənmək, ondan istifadə qaydalarının vacibliyi haqqında “Vəzifəyi-musiqiyyəmizə aid məsələlər” məqaləsində o yazır: “Biz Azərbaycan tğrklərinə “Ala franğa” yaxud bizlərdə “Yevropeyski” deyilən musiqini də üyrənmək lazımdır mı?”

Bəli, lazım və vacibdir; yəni o qədər vacibdir ki, bizim üz musiqimizin tərəqqisi bundan asılıdır. Hər halda bu vacibliyi bir-bir şərh edək.

Əvvəla, nəzərdə tutulmalıdır ki, ğmumi musiqi sənəti əsrlərlə imtidad edən bir zox tərəqqi, təkamğl və inqilablardan sonra gəlib bu gğnkğ məqamə zatıbdır. Bu yolda hər bir əsrə məxsus musiqi dahiləri və musiqi alimləri əmələ gəlib, oylə bir böyğk və qiymətli əsərlər buraxıbdırlar ki, mədənilik iddiası edən hez bir millət bu əsərlərdən

bixəbər və bibəhrə qala bilməz. Zənni bu əsərlərin insaniyyətə olan xidməti dedikcə böyükdür. Bu əsərlərdən bəhrə almaq və onları anlamaq üçün piano, violon, fleyt və sairə kimi aləti-musiqiyyə məktəbinə ehtiyac vardır”.¹³

Ümumən musiqiyə mədəniyyətə aid olan elə bir sahə yoxdur ki, Əzeyir bəyin nəzərindən kənarda qalsın. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqisinin problemlərinə dair yazılarındakı mülahizələr bu gün də öz aktuallığını itirməmişdir. Əzeyir bəy Avropa musiqisinin öyrənilməsinə Azərbaycan təğkləri üçün vacibliyindən, Avropa musiqisinin nailiyyətlərindən yaradıcılıqda bəhrələnməyi önəmli şərtlərdən hesab edirsə, milli musiqimizin əhəmiyyətini də dəfələrlə qeyd edərək bəstəkar yaradıcılığında məhz bu dərin küklərə əsaslanmağı təvsiyyə edir.

Əzeyir Hacıbəyli yazır: “El mahnılarımız gələcəkdə operalar yazanlarımız üçün musiqicə ən gözəl müvzular təşkil edə bilər”.¹⁴ Azərbaycan xalq mahnılarının toplanması və nota salınması məsələsini o, əsas vəzifə kimi musiqizilər qarşısına qoyurdu. Bəstəkar üzg, Z. Hacıbəyli və M. Maqomayev bu işlə ciddi məşğul olmuşlar. Onların topladığı el nəğmələri “Təğrk el nəğmələri” adı altında nəşr edilmişdir. Gələcəkdə Ə. Hacıbəylinin bu yolunu gənc bəstəkarlar F. Əmirov, S. Rəstəmov, T. Quliyev, C. Hacıyev, M. S. İsmayılov, Z. Bağirov və başqaları davam etdirmişlər.

Bəstəkar qədim xalq mahnılarına yüksək qiymət verir, onları dərinədən təhlil edir və öz yaradıcılığında geniş istifadə edir. O, yazır: “Xalq mahnılarına ehtiyatla, hörmətlə yanaşmaq bu incini yüksək qiymətləndirmək lazımdır”. Gürcəmli bəstəkarımız F. Əmirov xatirələrinin birində yazır: “Əzeyir Hacıbəyov bizə deyirdi ki, xalq musiqisi təğkənməz xəzinədir, onu dərinədən-dərinə öyrənmədən bir bəstəkar kimi ucalmaq olmaz”.

¹³ Ə. Hacıbəyov. Vəzifəyi-musiqiyyəmizə aid məsələlər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 200 – 201.

¹⁴ Ə. Hacıbəyov. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 247.

Ğ. Hacıbəyli musiqi folklorumuzu toplamağın, xalq musiqimizi bətgən incəliyi ilə araşdırmağın vacib olduğunu təkrar-təkrar xatırlarkən bu zəngin xəzinədən passiv istifadəni yerli-yersiz sitatlar gətirməklə istifadənin əleyhinə zıxırdı. Bəstəkarın qəti qənaəti belə idi ki, musiqi folklorundan xalqın arzu və düşüncələrini, həyata, dğnyaya baxımının, sirrlərini üyrənmək və bunlardan yaradıcılıqla faydalanmaq lazımdır.

Ğzeyir bəy “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında üzgənəməxsus tarixə, inkişaf prosesinə səciyyəvi ğslub və xğsusiyyətlərə malik olan milli musiqimizin şərqi musiqisinin bir qolu olduğunu aşkar edir. O yazır: “Avropa musiqisindən əlavə bir də Şərqi musiqisi vardır və biz azərbaycanlılar üzgmğz Şərqi əhlindən olduğumuza güərə musiqi təhsili işində Şərqi musiqisinə qarşı laqeyd qalarsaq, üz mədəni vəzifəmizi kamalınca ifa etməmiş olarıq”¹⁵. Üz yaradıcılığında xəlqiliyə ğstğnlğk verən bəstəkar xalqın üzgənəməxsus “musiqi dili” olmasını süyləyir. Azərbaycan milli “musiqi dilinin” formalaşmasını xalqın tarixi, estetik gürüşləri, bədii təfəkkğrg və ğmumşərq mədəniyyəti ilə əlaqələndirir.

Ğzeyir Hacıbəyli üz elmi işlərində və yaradıcılığında musiqidə xəlqilik məsələsinə zox mğhğm yer verir və xalq musiqisi nğmunələrini kor-koranə küzğrgb ona harmonik müşayət tərtib olunan əsərləri “yamsılamaq” kimi qiymətləndirmirdi.

Bəstəkar yaradıcılıqda xəlqilik problemini milli məhddiyyətə qapılmadan zəngin xalq musiqimizin lad intonasiya koloritindən və klassik musiqi ənənələrindən professionallıqla istifadə edərək yeni bədii ifadə vasitələri axtarır, musiqi dilini zənginləşdirməyin zəruriliyində gürğr. O yazır: “Unutmaq olmaz ki, bəstəkar ancaq üz fikirlərini doğma musiqi dilində ifadə etdikdə xalqa yaxın olar”¹⁶. Bu fikri o mğxtəlif məqalələrində dünə-dünə süyləyir: “əsər nə qədər mğrəkkəb olursa – olsun, xalqa yaxın və doğma olan musiqi dilində

¹⁵ Hacıbəyov Ğz. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 249.

¹⁶ Hacıbəyov Ğ. Sovet operasının yolları // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, s. 318.

bəstələnməlidir”¹⁷. O, bədii əsərlərin folklor ǵnsǵrləri ilə doldurulmasını əsl xəlqiliyə mane olan ǵnsǵrlərdən hesab edərək, onu “yalanzı xəlqilik” kimi qiymətləndirirdi.

Ǵzeyir Hacıbəyli yazırdı: “Simfonik əsərlərdə xalq musiqisi dilindən istifadə olunması bu əsərlərə milli məhdudiyyət xarakteri verməməlidir. Milli incəsənət əsərləri bǵtǵn xalqlara aydın, ǵmumbəşəri olmalıdır. Bu mǵrəkkəb problemin həllinə dair hər hansı bir resept vermək olmaz. Hər şey bəstəkarın istedadından, həvəsindən və sənətkarlığından asılıdır”¹⁸.

O, yeni bəstəkarlar nəslinin yetişməsinin tədrisində mǵəyyən şərtlərin zəruriliyi haqda qəti fikrini bildirir.

1. Bəstəkar doğma musiqi dilini mǵkəmməl bilməli.
2. Musiqi yaradıcılıǵının nəzəri əsaslarını dərindən mənimsəməli.
3. Kompozisiya texnikasına mǵkəmməl yiyələnməli.
4. Xalq musiqisinin xarakterik xǵsusiyyətlərinə və qanunlarına dərindən bələd olmalıdır.

O yazır: “Şəxsən üz haqqımda bunu deyə bilərəm ki, mən xalq musiqisini əsaslı surətdə üyrənməyincə böyǵk əsərlər yazmaǵa tələsməmişəm”¹⁹.

Q. Qarayev qeyd edir ki, “Ǵzeyir Hacıbəyov əsl novatordur. O, üz ǵsulunu icad edərək tək melodikanı yox, musiqi sənətinin bǵtǵn elementlərini əsl milli hissiyata bağlayıb, vahid bədii məqsədə tabe edir”²⁰.

¹⁷ Hacıbəyov Ǵ. Mǵqəddimə // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, s. 350.

¹⁸ Hacıbəyov Ǵ. Cəsarətlə yaratmalı, məhsuldar işləməli // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, s. 341.

¹⁹ Hacıbəyov Ǵ. Musiqidə xəlqilik // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, s. 322.

²⁰ К. Караев. У. Гаджибеков – основоположник азербайджанского оперного искусства. Известия АН Азербайджанской ССР, 1948, №12, стр. 45.

Mən qısa məğlahizələrimi gürkəmli Azərbaycan musiqişünası İ. V. Abezqauzun Əzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu operası” kitabındakı fikirləri ilə bitirmək istədim. O yazır ki, “bu günə kimi musiqişünaslar elmi işlərində, Əzeyir Hacıbəyov “Koroğlu” operasında Azərbaycan folklorundan və Avropa ənənələrindən “nə alıb” məsəlini araşdırıblar”. O, üz tədqiqatında məsələni başqa cür ortaya qoyur. “Əzeyir Hacıbəyov Avropa ənənələrinə nə verib və nə ilə onu zənginləşdirib” sualını ortaya atır və ona cavab verməyə çalışır.

Gürekəmli Azərbaycan musiqişünasının belə bir fikri ortaya atması cəsarət tələb edən, artıq yetişmiş aktual bir məsələdir. Əzeyir Hacıbəyov yaradıcılığında məsələnin məhz bu aspektdə qoyulması ilk dəfədir və İ. V. Abezqauza aiddir.

Gəman edirəm ki, ortaya atılan bu vacib məsələni musiqişünaslarımız araşdıraraq genişləndirəcəklər.

Ü. Hacıbəylinin 125 illiyinə həsr olunmuş məqalələr məcmuəsi, 2011.

AZƏRBAYCAN XALQININ MATƏM MAHNILARI (1976)

Azərbaycanda yas mərasiminin keçirilməsi qədim tarixə malikdir. Bu mərasim haqqında böyük ədib Ə. Həqverdiyev belə yazır: “Qədim Azərbaycanda ülən bətgən qəhrəmanlar gəzən ağlamaq bir adət idi. Qəhrəman ülən gəng camaatı bir yerə toplayırdılar. Bu toplanışa yuğ deyərdilər. (Yuğlama – ağlamaq deməkdir). Toplananlar gəzən qonaqlıq dözəldilərdi. Xəsusən dəvət edilmiş “yuğzular” isə ikisimli “qopuz” zərbə oynayırdılar. Yuğzu əvvəlcə mərhum qəhrəmanın igidliklərindən danışır, onu təriflərdi. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı qəhrəman gəzən ağı deyərdi. Toplananlar da hünkər-hünkər ağlayırdılar”. Sonralar bu mərasim təkcə qəhrəmanlar gəzən yox, bətgən mərhumlar gəzən keçirilən bir adətə zəvrilir.

Əsrlər keçdikcə bir zox ictimai tarixi səbəblər nəticəsində bu ənənə dəyişikliklərə məruz qalır və nəticədə yuğzuları (adətən kişilərdən ibarət olurdu) ağı deyənlər (qadınlar) əvəz edirlər.

Hal-hazırda yas mərasimlərində ağı deyib camaatı ağlatmaq qadınlara mənsubdur.

Əsasən yas məclislərində mərhumun yaxın qohumları (qadınlar) – ana, bacı, xalalar, bibilər ağı deyirlər. Bəzən də professional ağı deyən qadınlar yas məclislərinə dəvət olunurlar.

Qadınlardan biri ağı deyir, o biriləri isə onun səsinə səs verib zəhmət etmə edərək ağlaşırlar. Bəzən də qadınlardan biri ağını başlayır, onun süzlərini başqa qadınlar bir-birilərinin ardınca davam etdirirlər.

Ağılar qəm-qəssə, kədər əks etdirən, ahənglə ifa olunan, xüsusi improvizasiya xasiyyətli, poetik formaya malik mətəm mahnılarıdır. Onların mətnləri gözün yığsək məcaz, hiperbola ən xarakterik cəhətlərdəndir.

Xüsusi ağı deyən qadınlar (professional ağızılar) zox vaxt xalq poeziyasına mğraciət edib, hisslərə toxunan şikəstə və bayatılardan istifadə edirlər.

Mən aşiq yğz il yanar,
Yğz həftə, yğz il yanar,
Sənin də oğlun ülsə
Ğrəyin yğz il yanar.
Anası yanar ağlar
Tərifə qalar ağlar
Ana deyir güyərzin
Tabuta qonar ağlar.

Bəzən də ağızı qadınlar, üzləri orijinal süzlər qoşub ağı deyirlər. Belə hallarda onlar, xalq poeziyasının milli obrazlarından və xarakterik elementlərindən istifadə edirlər.

Anamın kürpə balası, mənim quzu balam.
Evimizin yaraşığı, eşiyimin gəlg.
Yerin yaş, mənzilin qaranlıq, yolun uzaq və s.

Üz məzmunlarına görə ağılar bir neçə cəhətdən olurlar :

- 1) Anaların dilindən – üvlad gözün,
- 2) Bacının dilindən – mərhum bacı və qardaş üçün,
- 3) Üvladın dilindən – ata və ana gözün,
- 4) Əri ölmüş qadının dilindən – ailə başçısı gözün,
- 5) Yaxın qohumların dilindən – mərhum gözün oxuyurlar.

Üvrad ağılarında ananın fəryadı, sonsuz kədəri əks olunur:

Mən aşiq lala dağı,
Bğrğyğb lala dağı,
Cəmi yara sağalsa,
Sağalmaz bala dağı²¹.

Bacı, qardaş gəzən oxunan ağılarda, bazının itki nəticəsində keziridiyi həyəcan, qəm-qəssə əks olunur.

Ağlayan başdan ağlar,
Kiprikdən, qaşdan ağlar,
Qardaşı ölən bacı,
Durub obaşdan ağlar.

Qızın, mərhum ana və ata gəzən oxuduğu ağılarda, üvradların hədsiz kədəri əks olunur. Burada ana və yaxud atanın haraya getdiklərindən, onları niyə tək, yetim qoyduqlarından və kimə tapşırıqlarından bəhs olunur.

Ata, məni dərdi-dərmana saldın,
Səbri qərarımı əlimdən aldın.
Nə tez sən ayrıldın bizdən, atam, vay!..
Nə tez atdın bizi güzdən, atam vay!

Ərli qadının, vəfat etmişəri gəzən oxuduğu ağıda, ailə başçısının ailəsini kimə tapşırıldığından, üz həyat yoldaşını meydanda tək qoyduğundan bəhs olunur.

Yaxın qohum-əqrəbaların yasda ağı demələri bir adətdir. Xalalar, bibilər və s. ağı deyib üz dərd-qəmlərini burada əks etdirirlər.

Dedik ki, ağılar mətnin məzmununa gürə bir nezə şərti qrupa ayrılır. Bu qruplar üzləri də məzmunun xasiyyətinə gürə bir nezə cəhətlər olur.

1. Acıq etmək, danlamaq məzəmmət etmək hisslərilə əlaqədar ağılar mərhuma mğraciətlə başlanır. Bu mğraciətlərdə mərhumun hara getdiyindən sağ qalan qohumlarını kimə tapşırıldığından, onlara acığı

²¹ İ. Babayev. P. Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: "Maarif", 1970.

tutmasından bəhs olunur. Onları atıb getdiyinə gürə mərhum məzəmmət edilir.

2. Təsir və təsəvvürlə əlaqədar ağılarda mərhumun vaxtilə istifadə etdiyi əşya şeylərinin, onun gəzdiyi, oturduğu yerlərin mərhumun qohumlarına, yaxın adamlarına olan təsirindən bəhs olunur.

Zantaları evimizdə qalan,
Kitabları əllərdə qalan,
Cavanlar ziynində gedən,
Balama üzgün qurban olaram.

3. Vəfat edən şəxsin ülgünün səbəbi ilə əlaqədar ağılarda zox vaxt mərhumun sağlığında uzun müddət xəstə yatıb və nəticədə vəfat etməsindən bəhs olunur. Burada xəstəliyə qarşı qəzəb, ədavət hissi əsas yer tutur.

Ay anan sənə qurban, oğul ey, balam ey,
Dərdinə dərman tapılmayan,
Ağ cigəri suya dünən,
Qara cigəri qana dünən,
Ağızı acı dərmanlı,
Bədəni ulduz yaralı,
Axar sülaldən doymayan canına
Anan qurban, anan qurban!

4. Kinayə hissləri ilə əlaqədar ağıların məzmununu mərhumun sağlığında onunla pis əlaqədə olan, öldükdən sonra isə onun yasına gələn şəxslərə qarşı istehza, nifrət hissləri tutur.

Sənəm, yasamı gəldin?
Daban basamı gəldin?
Sağlığında gəlmədin,
Üldg, yasamı gəldin!
Ələklər ha ələklər
Zirmənib ağ biləklər
Düşməne xəbər olsun,

Hasil olub diləklər.

5. Qohum-qonşuya mğraciət edib kümək istəmək ağılar ğzğn xarakterikdir.

Yetim qaldım qonşular, qoymayın atam gedir.

6. Daha bir xarakter cəhət mərhuma yatmış kimi baxıb ona lay-lay deməkdir.

Eşiyimin gğlğ, lay-lay,
Sakit yat, bala, lay-lay.

Poetik forma və melodik quruluşlarına görə ağılar iki qrupa ayrılırlar:

1-ci qrup bayatı, 2-ci qrup şivən tipli ağılardır.

Bu qruplar, yəni, bayatı və şivən tipli ağılar bir-birindən həm poetik, həm də melodik quruluşlarına görə fərqlənirlər.

Birinci qrupa aid etdiyimiz bayatı tipli ağıların mətnlərinin əsasını, mğnasib məzmuna malik olan xalq bayatıları, şikəstələri, ya da ağı deyən qadınların “bayatı” janrına əsasən qoşduqları üz orijinal süzləri təşkil edir.

Bostanda tağım ağlar,
Basma, torpağım ağlar.
Nə qədər sağam ağlaram,
Ülsəm, torpağım ağlar.

Bayatı tipli ağılar aydın, tamamlanmış melodik fikrə, mğəyyən musiqi ülzğsğnə malik olurlar.

Sadə, yığcam, həm də vəzn etibarilə oynaq olan bu ağıların mətnləri, musiqisinin sadə, sakit melodik dili ilə həmahənglik təşkil edir.

Bayatı tipli ağıların melodiya inkişafı, şivən xasiyyətli ağılara nisbətən genişdir. Baxmayaraq ki, zox hallarda kizik musiqi diapazonuna malik olurlar.

2-ci qrupa daxil etdiyimiz şivən tipli ağılardır ki, bunlar ğzğn azad vəzn, poetik mətnin improvizasiya xasiyyəti və variasiya elementləri əsas cəhətlərdəndir. Mətndə həmqafiyəlilik olmur, zox vaxt

bir ağı deyən qadını o birisi əvəz edib, eyni melodiya başqa süzlər qoşaraq davam etdirir.

1-ci qadın.

A mənim kürpə balam,
A mənim gözəl balam.
Vaxtsız, gənsəz dənnyadan gedən,
Anasını ağlar qoyan
Balama üzüm qurban olaram.

2-ci qadın.

Ev tikdirib doyunca oturmayan,
Toyu vaxt dənən,
Ay gəlin otağı gürməyən,
Xalan sənə qurban, ay bala!

Şivən tipli ağların melodiyaşının ritmi azad olub, danışq tərzinin ritmikasına tabe olur, ona gürə mğəyyən xanə zərzivəsinə daxil olurlar.

Belə ağların musiqi dili danışq tərzinə yaxın olan musiqinin rezitativ, deklamasiya xasiyyətini daşıyır.

Kizik melodik diapazona malik olan bu ağların melodik mətnləri böyüq olmur. Bir və ya iki musiqi frazasının bir nezə dəfə təkrarlanmasından və ya variantlı olunmasından əmələ gəlir.

Belə ağları oxuyarkən bəzən ahəng yğksəkliyinin qeyri-mğəyyənliyi, bəzi süzlərin və “ah”, “oh”, “ey” kimi nidaların ağlaya-ağlaya deyilişilə əlaqədar olaraq uzadılması ona musiqidə qlissando xasiyyəti verir. Zox vaxt səs ətrafında gəzişmələrə rast gəlirik. Bu cəhətlər şivən xasiyyətli ağlar gğzn xarakterdir.

Belə ağları yas mərasiminin daha emosional zirvəsində, misal gğzn, meyidi evdən xıxardıqda və yaxud qəbir gğstğndə oxuyurlar. Zox vaxt bir və ya iki qadın unison olaraq ağı deməyə başlayır, onlara o biri qadınlar səs verir və birgə ağı deyib ağlaşmağa başlayırlar. Zox vaxtlar da eyni melodik mətnə başqa-başqa süzlər də qoşub birlikdə oxuyurlar. Belə hallarda qeyd etdiyimiz kimi unison ifa gğzn vahid ahəng yğksəkliyi itir, heterafoniya tipli zoxsəsli ifa yaranır.

Ülğmlə əlaqədar matəm nəğmələri sayılan ağılar folklorun ən kühnə janrlarındandır. Ağılarda yalnız ayrı-ayrı şəxslərin matəmi, qğssəsi deyil, demək olar ki, yas məclisinə toplananların ğmumi qəmi, kədəri üz əksini tapır. Bu xğsusiyyət xalqımızın ən qədim adətlərindəndir.

“Qobustan” jurnalı. B., 1976, №3(31), s. 63-64.

MİSTERİYA TAMAŞASI **(1979)**

Bir zox alimlərin fikrinə güərə mərasimlərin tarixi yazı tarixindən də qədimdir.

Qədim azərbaycanlıların da əmək, təsərrəfat, ailə-məişət və sairə həyat təzləri ilə əlaqədar bir sıra mərasimləri olmuşdur ki, onların kezirilməsi adət şəkli alaraq əsrlər boyu icra olunmuşdur.

Bunlardan “Kos-kosa”, “Xıdır-İlyas”, “Qodu”, “Vəsfi-hallar”, “Novruz”, xalq arasında geniş yayılmış “Toy” və “Yas” mərasimləri dediklərimizə misal ola bilər. Bu mərasimlərdə şer və musiqi janr və formaları böyğk yer tutmuşdur. Mərasimlərdə ifa olunan ənənəvi mahnı, rəqs və oyunların melodiyları mğasir düvrğmğzə gəlib zatmamışdır. Lakin ayrı-ayrı parzalar şəklində qalmış şer mətnlərindən aydın olur ki, bu mahnı, rəqs və oyunlar oxumaq ilə müşayiət olunmuşdur.

Getdikcə dini təsirlərə məruz qalan bir zox mərasimlərin, o cğmlədən matəm mərasimlərinin də icrası mğrəkkəbləşir.

Xğsusilə XIX əsrdə Səfəvilər düvrğndə şiəlik qğvvətləndikdən sonra genişlənən “məhərrəmlik” təziyələri ilə əlaqədar olaraq bir sıra dini mərasimlər əmələ gəlmişdi. Bunlar dini tamaşalar və misterial teatr ğzğn mənbə olmuşdur.

“Şəbih”²² tamaşaları dini dəyər daşımaya baxmayaraq teatr tariximizin məğyən bir mərhələsidir. Onun bir zox sahələri bizim gözün qaranlıq qalmaqdadır.

Şəbihlər tam bir meydan teatrı formasıdır. Onlar bir qayda olaraq faciə nüvəyə aid olsalar da, burada əfsanəvi şəxslərə rast gəlmək olur. “Şəbih” tamaşalarının üz şəkli, ifa qaydaları, dramaturgiyası, repertuarı, aktyorları, kostyum və aksesuarları olmuşdur.

Şəbih tamaşalarında rəngli dekorasiyalardan istifadə olunmurdu. Görmək olar ki, bu cəhət islamın rəsamlığa olan mərtəbəli mənəviyyəsinin nəticəsidir. Aydın ki, dekorasiya aktyorun xarakterini, səhnənin məqsəduyğun dramatikliyini emosional cəhətdən zənginləşdirir.

Tamaşalarda məxtəlif əhvalata uyğun əşyalardan istifadə olunurdu. Tamaşa yerləri qızıl və gümüşdən olan ev əşyaları, şal və xalxalılarla bəzədilirdi.

Kostyum şəbih tamaşalarında böyük rol oynayır. Əsasən ağ və qırmızı rəngli kostyumlar geyilirdi. Qadın rollarını oynayanların gözündə rəng və əylinlərdə paltarın şəkildən başdan ayağa kimi ürtük olardı (qadın rollarını cavan kişilər ifa edirdilər).

XIX əsrin ikinci yarısında nəşr olunan bir zox qəzet və jurnallarda “Şəbih” tamaşalarının təsviri verilib. Tamaşalarda suflyor olurdu. Bu da meydan tamaşaları gözün səciyyəvi olan bir cəhətdir. Şəbihgərdunlar (rejissorlar) iştirakçı dəstəsi toplayanda yaxşı səsə malik olan şəxsləri dəvət edirdilər. Zəhmətli tamaşanın gedişatı boyu iştirakçılar avazla oxuyaraq bir-birinə məgraciət edirdilər.

Hez də təsadüfi deyildir ki, Azərbaycanın bir zox şəhərlərində musiqi məktəbləri – məclisləri təşkil olunmuşdu.

Belə məktəb məclislərin ən məşhurları Şamaxı, Şuşa və Bakıda idi. Xarratqulu Məhəmməd oğlu, Molla İbrahim (Şuşa), Mirzə Məhəmməd Həsənov (Şamaxı) və Ağa Kərim (Bakı) həmin məktəblərin güclü tələmələri olmuşlar. Onlar məktəbə yaxşı səsə

²² Şəbih – bənzər, oxşar // Ərəb və fars sözləri lüğəti. Az. SSR EA. Nəsimi adına dilçilik institutu. Bakı: “Yazıcı”, 1985, s. 775.

malik olan gəncləri cəlb edərək məhərrəmlik təziyəsini kezmək gəzən onlara muğamları və onların oxumaq üslub və qaydalarını öyrədirdilər.

Yuxarıda adlarını zəkdiyimiz məktəblərin başçıları üzləri muğamatı kamil bilən və Şərq musiqisi və ədəbiyyatından xəbərdar olan şəxslər idilər. Onlar şagirdlərin dəstgahları döz oxumasına, xəsusən səsin təmiz, saf səslənməsinə böyük fikir verirdilər.

“Səslər gəz və dürd registrə ayrılırdı: aşağı səs, sinə səsi, orta səs və zil səs. Həm də səslər ancaq tenor idi. Qadın partiyalarını kişilər, qız rollarını isə kizik yaşlı oğlanlar ifa edirdilər. Bu vokal ifazılığı xarakterində sənətkarlığın bəzən gəzənləri: andante, legato, trel, mardanto, forto, piano, kresendo, diminuendo və s. var idi. Məgəllim və rejissorlar adamları ağılatmaq gəzən səslərdə ən rıqqətli, kədərli notlar tapmağa çalışırdılar. Məgənni fortissimodan tutmuş pianissimoya qədər bəzən zalarları yaxşı bilməli idi. Bəzən səslərin diapazonu iki oktava yarım olmalı idi. Mən üzgən 1907-ci ilin əvvəlində Molla İbrahimdən dərs almış və ilk dəfə tamaşalardan birində (şəbeh) qız rolunda zıxış etmişəm”²³.

İfa zamanı “boğazda”, “burunda” oxumaq qadağan edilirdi. Zənkəni bu xoşagəlməz hesab olunurdu. Şəbihgərdunlığın xanəndəlik sənətinin inkişafına da məgəyyən təsiri olmuşdur. Haqqında danışdığımız məktəb – məclislər dinə xidmət məqsədilə yaradılsa da, bir sıra məşhur musiqi sənətkarların yetişməsinə səbəb olmuşlar. Gürkəmli xanəndələrdən Hacı Həsən, Mirzə Məhəmməd Həsən, Məşədi İsi, Dəli İsmayıl, Əbdülbaqi (Bəlbəqlən), Keştazlı Həsən, Kezəzi oğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryağdı oğlu, Səid Şuşinski, tarzən Sadıqcan, Qurban Pirimov, Mirzə Fərac bu məktəblərin yetişdirmələridirlər.

Təbiidir ki, şəbih tamaşaları bizim məgəzir düvrəgəzədə praktiki cəhətdən üz bədii-ictimai mənasını itirmişdir. Lakin onun opera sənətimizin yaranmasında rolunu qeyd etməmək olmaz. Ə. Hacıbəyov

²³ Bəlbəql. Sezilmiş məqalə və məruzələri. Az. SSR EA Nəş-6, 1968, səh. 150.

bu barədə yazır: "...Azərbaycan tğrkləri arasında milli opera əmələ gəlməsinin birinci amillərindən birisinin "şəbeh" olduğu şübhəsizdir"²⁴.

Misteriya tamaşalarının opera teatrımızın yaranması gəzən bir baza olmasını C. Cəfərov üzənən "Azərbaycan dram teatri" əsərində bir daha təsdiq edir:

"Azərbaycan teatri və həqiqi opera teatrına həvəs oyatmaqda misteriya teatrının, Həseyriyyə məclislərinin, dərviş oyunlarının böyək təsiri olmuşdur. Azərbaycan teatr yaradıcılığının ilk illərində bir zox sənətkarların teatra gəlişi, o cəmlədən opera səhnəsinə gəlmələrində şübhəsiz ki, üz rolunu oynamışdır.

H. Sarabski, Ərəblinski, Sıdqi Ruhulla, A. M. Şərifzadə və bir zoxlarının səhnəyə gəlişində misteriya teatrının, mərsiyəxan məclislərinin mğəyyən təsiri olmuşdur. Hətta məlumdur ki, XX əsrin əvvəlində bir sıra aktyorlar şəbeh qətl tamaşalarında mğntəzəm iştirak etmişlər. Azərbaycan səhnəsinin qocaman xadımlərindən biri Rəstəm Kazımov 15 ildən artıq qətl tamaşalarına şəbehgərdanlıq etmişdir və üz ətrafına şəbeh zıxardan aktyorlar yığmışdır"²⁵.

Şəbihlər üz məzmun və xəsusiyətlərinə gürə iki nüvə ayrılırlar.

a) Azıq havada kezirilən tamaşalar, həcm etibarı ilə böyək, əsasən dava-düyüş məzmunlu tamaşalardır. Bu cəgr şəbihlərdə düyüş səhnələrinə böyək yer verilir. Burada ox atmaq, qılinc oynatmaq, gəgləşmək və at zəpmaqdan geniş istifadə edilir.

Bu nüv tamaşalarda mğharibə, düyüş səhnələrinin əsas yer tutmasına baxmayaraq, məişət epizodlarına da yer verilir. Mğharibədə şəhid olmuş cavanların gzerində qohumlarının ağlaşmaları, ananın oğlunu mğharibəyə yola salarkən onunla vidalaşma səhnəsi, Fatima ilə Qasimin nigahı və s. bu kimi səhnələr faciəvi, dramatik səhnələrdir.

b) Birincilərə nisbətən həcimcə kizik olan şəbih tamaşaları məscidlərdə və yaxud xəsus hazırlanmış qapalı yerlərdə icra edilirdi.

²⁴ Hacıbəyov Gz. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 222.

²⁵ C. Cəfərov. Azər. dram teatri. B.: "Azərnəşr", 1959, səh. 3-15.

Bu şəbihlər Kərbəla səhrasında amansız düşüslər nəticəsində baş vermiş fəlakətli hadisələrə həsr olunurdu.

Əmumiyyətlə rəmzlik şəbih tamaşaları gəzən xarakterdir. Məsələn: tamaşanın icra edildiyi yerə bir böyük qabda su qoyulması fərat zayını yaxud bir-iki ağacın yerə basdırılması, xurmalığı. İki düşüşün vuruşması mğharibə səhnəni və yaxud bir-iki nəfərin tamaşada ortaya zıxması xalq kətləsini təmsil edir. Bunlar şəbih tamaşalarının orijinal xüsusiyyətlərindəndir.

Bu gəzən bizə bəsit gürənən şəbih tamaşalarının dekorasiya quruluşları o düvrün tamaşa quruluşçularının (şəbihgərdunların) demək olar ki tapıntıları idi.

Bu da kizik həcmli misteriya tamaşalarının orijinal cəhətlərindəndir.

Şəbih tamaşalarında musiqinin rolu zox böyükdür. Bəzi ifazılar bir-birinə musiqili deklamasiya (rezitativ) və avazla oxuyaraq mğraciət edirdilər. İfazıları musiqi alətləri müşayiət etmirdi. Lakin bu o demək deyildir ki, şəbih tamaşalarında musiqi alətlərdən istifadə olunmurdu. Tamaşanın gedişatında instrumental musiqinin də üz rolu olmuşdur. Tamaşada sinc, təbil, nağara kimi zərb alətlərdən, balaban, zurna, ney kimi nəfəsli alətlərdən istifadə olunurdu.

İnformatorlardan alınan məlumata görə instrumental musiqidən tamaşa başlamazdan əvvəl ifazıların meydana toplandıqları vaxt, düşüş səhnələrində və faciə səhnələrində də istifadə olunurdu. İştirakçıların meydana toplandıqları vaxt ifa olunan musiqi tamaşaya “giriş” xasiyyəti daşmalı idi.

Düşüş səhnələri gəzən zərb alətlərdən geniş istifadə edilirdi. Bəzi şəbihgərdunlar bu səhnələrin daha təsiredici olması gəzən, o dövrlərdə ifa olunan hərbi musiqizilərdən də istifadə edirdilər. Bu məqsədlə tamaşaya nəfəsli hərbi orkestr dəvət olunardı. Əksər hallarda isə düşüş səhnələrini zurna, sinc, təbil, nağara kimi alətlərin ifasında, qəhrəmani, hərbi xasiyyətli xalq musiqimiz müşayiət edərdi. Faktik musiqi materiallarının əldə olmaması səbəbindən fərz etmək olar ki, bu musiqi “cəngi” tipli olmuşdur.

Tamaşanın dramaturgiyası ilə musiqi dili həmişə əlaqəli olub vahdət təşkil etmişdir. Mğsəbat obrazlar – həzin, lirik, yanıqlı, mənfi

obrazlar isə – nisbətən sərt, azad vəznli rezitativ-deklamasiya xasiyyətli melodik dilə malik olurlar.

Milli musiqimizin melodik dilinin quruluşunu mğəyyən edən xğsusiyyətlər – əsas ton ğzərində gəzişmə sekvensiyalar vasitəsilə inkişaf (əsas etibarilə yuxarıdan aşağıya hərəkət edən) bir melodik ibarənin və ya cğmlənin bir neçə dəfə eynilə və ya dəyişmiş halda təkrarı, bir emosional ruhda qalmaq xasiyyəti – süzğn dar mənasında melodik quruluşun monotematizm prinsipinə əsaslanmasıdır. Hansı ki, xalq mahnılarımız ğzğn də səciyyəvidir.

Əvvəldə dediklərimizdən məlum olur ki, “şəbih” tamaşasının üzğnəməxsus bir sıra xarakter cəhətləri olmuşdur:

1. Tamaşa başlamazdan əvvəl ifazıların meydana toplandıqları vaxt musiqili giriş (mğqəddimə) ifa edilir. İştirakçı üz rolunun vaxtı zatdığını bilib meydanın ortasına keçir.

2. Rollar tamamilə əzbər üyrənilir, tamaşa zamanı suflyor küməyindən istifadə olunmur.

3. Rejissor-şəbihğərdun meydanın ortasında gəzərək tamaşanı idarə edir.

4. İştirakçılar üz rollarını musiqi alətlərinin mğşayiəti olmadan ancaq vokal şəkildə ifa edirlər.

5. Məscidlərdə, təziyələrdə keçirilən kizik həcmli tamaşalarda bir nəfərin kğtləvi səhnəni əvəz etməsi tamaşanın orijinal cəhətlərindəndir.

6. Instrumental musiqi ifazıları müşayiət etməsə də tamaşada istifadə olunur.

7. Tamaşadakı personajlar dini şəxslərin obrazlarını əks etsələr də, onlar real, həyati, insana məxsus hissiyyatlara məsubdurlar.

8. Musiqi əsas yer tutur. Melodik dili və inkişafı xalq musiqisi ğzğn səciyyəvi prinsiplərə əsaslanır.

9. Tamaşada kostyum, butaforiya, bir süzlə teatr ğnsğrləri də böyğk əhəmiyyətə malikdir.

Bğtğn bu səciyyəvi cəhətlər tamaşaların orijinallığını təsdiq edir. Və onun hərtərflı tədqiq olunması ğzğn maraq oyadır.

Şəbih tamaşalarında dini sğjet zəngin xalq fantaziyası ilə bəzədilir.

Tarixi material əsasında qurulan şəbihlərin ssenarisində Azərbaycan nağılları özünə səciyyəvi ənsərlərə rast olunur.

a) nağıllardakı qəhrəmanlar özünə xarakterik olan xasiyyət – cəsurluq, mərdlik və s. kimi şərtlər şəbih qəhrəmanları özünə də səciyyəvidir.

b) qəhrəmanların heyvanat aləmi ilə dostluğu da nağıllarımızda geniş yayılmış elementdir.

c) nağıllarımızda rast gəldiyimiz bəzi ənsərlər “şəbih” tamaşaları özünə də səciyyəvidir. Nağıllarda şah qəzəb hükməngə verdikdə qırmızı geyinib taxta zıxardı. Tamaşalarda da buna rast gəlirik.

Bunlardan əlavə şəbih tamaşalarında dini müvzu – xalq teatrımızın üzəyini təşkil edən musiqi, rəqs, dramatik səhnə, lirik və qəhrəmani obrazlar, məişət tipli həyati və lirik məhəbbət səhnələri ilə qarşılaşır. Bütün bu komponentlər şəbih tamaşaları özünə səciyyəvi olduğu halda, islamın qanun qaydalarına küəğndən ziddir.

“Qobustan”. B., 1979, №4, s.71-73.

XALQ İFAÇILIĞINI MÜKƏMMƏL ÖYRƏNMƏLİ (1985)

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin məğhəm bir sahəsini təşkil edən xalq ifazılıq sənətinin qədim tarixi və zəngin ənənələri vardır. Bir zox məxəzlərdən, xalq musiqi sənətinə həsr olunmuş tədqiqatlardan və klassik şairlərimizin şeirlərindən məlum olur ki, artıq orta əsrlərdə muğam sənəti özünə yəksək zirvəsinə zatmışdı və bununla əlaqədar, professional ifazılıq sənəti də inkişaf etməkdə idi. Əsrlər boyu Azərbaycanın məxtəlif vilayətlərində muğam ifazılığı əmumi qanunauyğunluğa əsaslansa da məxtəlif yaradıcılıq boyaları ilə ifadələnilib pərvəriş tapmış və bu sahədə ayrı-ayrı ifazılıq məktəbi yaranmışdır.

Məlumdur ki, XIX əsrdə Şuşada, Bakıda, Şamaxıda musiqi məclisləri və musiqi məktəbləri fəaliyyət göstərirdilər. Doğrudur, bu dövrdə musiqi məclislərindən başqa dini xarakter daşıyan musiqi məktəbləri də mövcud idi. Lakin bu məktəblərdə dərs deyən məğəllimlər muğamları həm əməli, həm də nəzəri cəhətdən məğkəmməl

bilən şəxslər olmuşlar. Bakıda Ağakərim, Şamaxıda Mirzə Məmməd Həsənov, Şuşada Xarrat Qulu, Molla İbrahim bu məktəblərin mğəllimləri idilər. Məktəblərin dini müvqə daşmasına baxmayaraq, burada oxuyan tələbələr hərtərəfli musiqi təlimi alır, muğam nəzəriyyəsi, şərq ədəbiyyatı biliklərinə yiyələnirdilər. Məsələn, Bakıda Ağa Palas oğlu, Mirzə Səttar və onların yetişdirmələri olan Mirzə Fərəc Rza oğlu, Ağabala Ağa Səid oğlu düvrlərinin məşhur muğam ustaları və nəzəriyyəçiləri idilər.

SSRİ-nin xalq artisti Bəlbəyli yazır ki, xanəndəlik təlimində səslər göz və dürd registrə bölünür: aşağı səs, sinə səsi, orta səs və zil səs. Xanəndəlik sənətkarlığında vokal sənətinin bəstəçi qruplarından istifadə edilirdi. Xanəndə bəstəçi zəfərləri yaxşı bacarmalı idi, (fortissimodan tutmuş pianissimoya kimi). Səslərin diapazonu iki oktava yarım olmalı idi. Buradan məlum olur ki, xanəndəlik sənətinin də öz məktəbi olmuşdur və bu məktəb milli muğam sənətimizin yaşamasında və inkişafında, ifazılıq üslublarının formalaşmasında, alətlərimizin təkmilləşdirilməsində yaxından iştirak etmişdir. Onu da qeyd etmək ki, ifazılıq sənətinin üslub problemləri müxtəlifdir. O daima inkişafda olan zoxşaxəli, müəyyən yaradıcılıq prosesidir. Belə ki, hər hansı bir əsərin hər dəfə ifası, onun yenidən fərdi üslubda yaşaması kimi təqdim olunur. Hər yeni fərdi ifadə tarixin, dövrün, mədəniyyətin estetik duyumu və s. cizgilər öz inikasını tapır. Məhz bu cizgilər dövrün üslub istiqamətini səciyyələndirir və müəyyən edir. Bu amillərlə yanaşı ifazılıq üslubu milli xüsusiyyətlərdə öz təzahürünü tapır. İncəsənətin başqa sahələri kimi ifazılıq sənəti də ictimai-siyasi həyatdan kənarda qalmır, həmişə tarixi hadisələrlə bağlı olur. G. Hacıbəyov Yaxın Şərq mədəniyyətində baş verən tarixi hadisələri obrazlı şəkildə izah edərək yazır ki, Yaxın Şərqdə XIV əsrə doğru on iki sığınlu, altı bərgəli “bina” (dəstgah) iftixarla ucalırdı, lakin əsrin axırlarına kimi bu mühtəşəm “bina” uzulub dağılır və Yaxın Şərq xalqları bu “musiqi binasının” qiymətli parzalarından istifadə edib ayrı-ayrılıqda üzlərinə məxsus, səciyyəvi üslubda yeni “musiqi barigahı” tikirlər.

İfazılıq tariximizin öyrənilməsi işində öz həllini gütəyən məsələlər zoxdur. Onlardan biri, müxtəlif tarixi dövrlərə aid olan məktəblərin (XIX və XX əsrin əvvəllərində yaranan sənətkarlarla,

mğasir ifazılarımızın yaradıcılıqlarının mğqayisəsi) və eyni tarixi düvrdə fəaliyyət göstərən, lakin ğslub etibarilə bir-birlərindən fərqlənən (Bakı, Şuşa, Şamaxı) məktəblərin klassik ənənələrinin istiqamətlərini, onları səciyyələndirən – kompozisiya, improvizasiya ğsulları, melodika, modulyasiya, ülzğ, melizm və s. aktual məsələlərdəndir.

İfazılıq tarixində fərdi ğslub məsələsi də mğhğm şərtidir. Zğnki xanəndə və yaxud musiqizi ifa etdikləri əsərin ahəngini istər-istəməz üzlərinə məxsus fərdi cizgilərlə səsləndirirlər. Bir əsər bir nezə ifazı tərəfindən ifa edilsə, hər dəfə bu yenə də mğxtəlif tərzdə səslənəcək. İfazılar bir-birlərinə oxşamadıqları kimi onların yaratdıqları musiqi obrazları da bir-birlərinə bənzəmirlər. (Əlbəttə, sühbət əsil yaradıcı sənətkardan gedir). Bu səbəbdən ifazılıq sənəti zox variantlıdır.

İfa etmək – əhval-ruhiyyənin ardıcıl dəyişmə prosesidir. Xanəndə və yaxud musiqizi hər hansı dəstgahın ifasında həmişə bir əhval-ruhiyyədən o birinə keçir, üz dinləyicisinə gah şad, gah də qəmli, gah ciddi, gah da incə ovqat təlqin edir. Bu məqamda həm də onun züvqğ, mədəni səviyyəsi, ifa etdiyi əsəri duymaq qabiliyyəti və s. üz təzahğrğğ tapır. Bu cəhət ifazılıq sənətinin üzəyini təşkil edir.

Bu baxımdan məşhur tarzən, xanəndə və kamanza ifazısının həyat və yaradıcılıq yollarını araşdırmaq lazım gəlir. İfazının yaradıcılıq yolunun təhlilində ifa ğslubunu səciyyələndirən amillər nəzərdən qazmamalıdır.

1. İfazının yaradıcılıq diapazonunu səciyyələndirən dolğunluğu.
2. Bir fərdin ifasını o birilərindən fərqləndirən və məhz ona mənsub olan ğslub.
3. İfazının ifa etdiyi əsərlər arasında məhz birinə verdiyi ğstğnlğk və burada nğmayış etdirdiyi məharət.
4. İfazının ğslubunu təşkil edən ifazılıq ğnsğrlərinə, ifadələrinə olan meyli.
5. İfazının texniki imkanları, onun üzğnəməxsus professionallığı və məntiqi əlaqəsi.
6. İfazının fizioloji və psixoloji xğsusiyyətləri.

Bu sadaladığımız cəhətləri üzlərində yaşadan bir nezə xalq sənətkarların adını zəkmək bizcə yerinə düşər.

Məsələn, bildiyimiz kimi Azərbaycan tarını təkmilləşdirib ona yeni həyat verən Əsəd oğlu Mirzə Sadiq XIX əsrin musiqi həyatında gürkəmli şəxsiyyətlərindən biri olub. O, üz qeyr-adi sənəti ilə mğasir tarı müşayiətedici alət səviyyəsindən solo aləti səviyyəsinə qaldırmış, məşhur tarzən tarın akustik və texniki imkanlarını zənginləşdirməkdən əlavə, həm də bir sıra yeni ifa ğsullarının da ixtirazısıdır.

Bakının gürkəmli muğamat ustalarından biri sayılan tarzən Mənsur Mənsurov da Azərbaycan muğamlarının saflığı, onun ənənəvi ğsul qaydalarının qorunub saxlanması uğrunda zalışan musiqizi kimi tanımışdır.

Tar ifazılığı ğzrə Mirzə Sadiqdan dərs almasa da o, Sadiqcan məktəbinin davamzısıdır. Gürkəmli muğamat ustaları hesab olunan Mənsurovlar ailəsinin nğmayəndəsi Bəhram Mənsurov da klassik tar ifazılığının gözəl ənənələrini qoruyub saxlayan və onu yeni əlavələri ilə daha da zənginləşdirən mahir sənətkar idi. O, tarı istədiyi kimi dilləndirməyə, onun tembrinin zənginliyini nğmayiş etdirməyə qadir ustadır. Tarzənin emosional, dolğun məzmunlu ifasında xğsusilə “Bayatı-Şiraz”, “Zahargah”, “Rəhab”, “Şüştər” muğamları təkrarolunmaz səslənmişdir. E. Abbasova yazır: “Bəhram Mənsurov muğamın ənənəvi intonasiya məzmununa əsaslanaraq hər dəfə ifa etdiyi əsərə, nəisə yenilik əlavə edir, melodiyanın mğxtəlif variantlarını yaradır”.

“Segah” muğamının formalaşmasında, onun tarixi inkişafında Azərbaycan ifazılarının rolu böyğkdğr. Onların sayəsində Azərbaycanda “Segah”ın mğxtəlif nüvləri yaranmışdır. Bu muğam Qurban Pirimovun tarında və məşhur xanəndə İslam Abdullayevin ifasında təkrarsız bir ustalıqla səslənmişdir.

Ə. Bədəlbəyli yazır: “Ğrəklərə geniş yol azan, dinləyicinin ruhunu oxşayan, onun döşünə yatan və İslam Abdullayevə qədər hez bir xanəndə tərəfindən istifadə olunmayan bu melos əslində tam mənası ilə bir yenilik idi...”

Son dərəcə gözəl, məlahətli, həm də gğclğ səsi olan Cabbar Qaryağdı oğlu klassik ənənələrə sadıq qalaraq eyni zamanda dəstgahları üzğnəməxsus yeni ğslubda ifa etmişdi. O, muğamların təbiətinə məxsus olan rəngarəng, emosional ruhu dinləyicələrə zətdıra bilmişdi. O, gurultulu zəngulələr silsiləsilə oxuduğ “Orta mahur” nikbin təsirli,

gəmrəh “Heyratı” ritmik muğamı, olduqca əzəmətli səslənən “ Bayatı Qacar”ı bənzərsiz oxumuşdur.

Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Zəlfə Adıgüzəlov, Yavər Kələntərli, Sərrəyya Qacar kimi misilsiz sənətkarlar məhz Qaryağdı oğlu məktəbinin yetişdirmələridir.

Onu da qeyd etmək ki, hər hansı bir əsərin ifası, üslub fərdiliyi, yüksək səviyyəsi, ifazının intellekti və emosional zənginliyi ilə əlaqədardır. Yaxud da əksinə, əsərin süngk, səni ifası yenə də ifazının ümumi mədəni, texniki səviyyəsinin və s. aşağı olmasından asılıdır. Əsl ifazı o zaman məvəffəqiyyət qazanır ki, o, həm keçmişin klassik ənənələri, həm də məsiri düvrün zəngin təcrübəsini üz yaradıcılığında cəmləşdirməyi bacarır. Zənkı məsiri ifazılıq sənəti əsrlərin səzgəcindən səzgəlb bəllərləşən ənənəvi klassik ifazılıq irsinə əsaslanmalıdır. Lakin bununla belə qəbul olunmuş ənənəvi əsasları, hər ifazı üzgənəməxsus fərdi əlavələrlə zənginləşdirir və üz dəstixətini nəmayiş etdirir.

Bəzən musiqizilər arasında – məğənni, tarzən və ya kamanzazı hər hansı bir əsəri (muğamı, təsnifi və mahnını) dəzgəgn və ya qəsurlu ifa etməsi barədə məbahisə gedir. Bir zox konservativ ifa tərəfdarları ənənəvi ifa üsulunu gəstəgn tutur, bətgəgn yenilikləri inkar edir, ona qarşı zıxırlar. Fikrimizcə belə qənaətə gəlməyin üzg məbahisəlidir.

Unutmaq olmaz ki, hər bir muğam sənət əsəri kimi təkamül edir, təkmilləşir, o cəmlədən onun ifazılıq üslubları da istər-istəməz dəyişməli olur. Hələ yaxın keçmişimizədək (XIX əsr və XX əsrin əvvəllərində) dəstgahın ifa məddəti bir nəzə saat zəkərdi. İfazı üzgəgn məharətinə, improvizatorluq qabiliyyətinə və fantaziyasına əsasən muğamın şöbələrini məxtəlif ardıcılıqla, tələsmədən, uzun-uzadı oxuyardı. Lakin gətdikcə muğamların ifa məddəti qısalır, melodiya ətrafındakı gəzişmələr (improvizasiya) yığcamlanır, bir zox şöbələr ixtisar edilir. Nəhayət, bəziləri tamamilə istifadədən zıxır. Bu gəgn səslənən bətgəgn muğamların demək olar ki, hamısı bu vəziyyətdədirlər. Onu da xatırladaq ki, bu dəyişiklikdə yalnız musiqi incəsənətinin daxili təkamülə, təkmilləşməsi yox, həm də ictimai amillərdə rol oynayır.

İfa üslublarının dəyişməsi, yaxşı mənada yeniləşməsi və yaxud tamamilə istifadə edilməməsi, nəhayət, ənənəvi üslubun məsiri

gürkəmdə, duyumda səslənməsi, məhz tarixi ictimai səbəblərlə əlaqədardır.

Bu və başqa bir üslubu araşdırdıqda, onun nə zaman yaranmasını, onu yaradan fərdin hansı dövrdə yaşamasını, hansı ictimai sinfə, milliyətə aid olmasını hükmən nəzərə almaq lazımdır. Belə ki, mğasir musiqişünaslığımızın qarşısında ifazılıq sənətinin problemlərini kompleks şəkildə (ictimai, tarixi, sosioloji, estetik-fəlsəfi, fizioloji, psixoloji və s.) həll etmək tələb olunur.

Mədəni Maarif. B., 1985, №4 (73), s. 36-37.

MUĞAMLARIMIZIN ESTETİK ALƏMİ

R. A. Məmmədova. “Azərbaycan muğamlarının musiqi-estetik xüsusiyyətləri” (rus dilində), “Bilik” cəmiyyəti, 1987. (1988)

Zəngin şərq mədəniyyətinin bəhrəsi olan muğamlar, Azərbaycan torpağında da kük salmış, qol-budaq atıb, şaxələnmiş və üzgənəməxsus xüsusiyyətlər kəsb edərək, geniş intişar tapmış, mğasir düvrəmgəzə kimi gəlib çıxmışlar. Dahi bəstəkarımız Gzeyir Hacıbəyov “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında orta əsrlərdə Şərq mədəniyyətindəki milli ayrılma prosesini aydınlaşdıraraq, obrazlı şəkildə yazır ki, Yaxın Şərqdə on iki sğtunlu, altı bğrclğ böyğk bir “bina” (dəstgah) ucalırdı. “XIV əsrin axırlarına doğru baş verən ictimai-iqtisadi və siyasi dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq, bu mühtəşəm musiqi “binasının” divarları əvvəllər zatlammış və sonralar isə bğsbğtğn uzub dağılmışdır.

Yaxın Şərq xalqları uzub dağılmış bu “musiqi binasının” qiymətli “parzalarından” istifadə edərək, üzlərinin “lad tikinti” ləvazimatı ilə hər xalq ayrılıqda üzgənə məxsus səciyyəvi üslubda yeni “musiqi barigahi” tikmişdir”²⁶. Qədim Şərq mədəniyyətinin fenomeni olan muğam sənəti hələ hərtərəfli tədqiq olunmamışdır. Muğam janrının forma, musiqi dili, improvizasiya problemi və qanunauyğunluğu kimi məsələləri bir zox

²⁶ Hacıbəyov Gz. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 36.

dğnya musiqişünaslarını düşündürür. Onlar orta əsr məxəzləri gözərində zalışaraq, bu sənətin yarandığı uzaq kezmiş işıqlandırmağa zalışır.

Sənətsünaslıq namizədi Rəna Məmmədovanın “Azərbaycan muğamlarının musiqi-estetik xğsusiyyətləri” adlı kitabında muğam sirlərinin azılmasına cəhd etmək niyyəti təqdirəlayıqdır.

Mğəllif əsərində “Muğam və etnos”, “Muğamda folklor və professionallıq problemi”, “Muğam qanunauyğunluqlarının dəyişkənliyi rolu”, “Xalq instrumental musiqisinin və mahnı lirikasının muğamın melodik quruluşuna təsiri”, “Mərasim folklorunun xğsusiyyəti və onun muğamın bədii məzmunu ilə əlaqəsi” adlı başlıqları ilə qarşıya qoyduğu problemləri işıqlandırmağa cəhd göstərir.

Musiqişünas “muğam və etnos” məsələsini araşdıraraq, qeyd edir ki, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının yaradıcılıq məhsulu olan muğam sənətində Azərbaycan xalqının əməyi böyükdğr. Lakin muğamda məhz milli xğsusiyyətləri axtarmaq tədqiqatı əvvəldən dar zərziyəyə almaq deməkdir ki, bu da belə bir fəvqəladə incəsənətin yaranma tarixini işıqlandırmağa və onu qidalandıran kükləri araşdırmağa mane ola bilər. Mğəllif fikrini davam edərək yazır ki, milli anlayış etnik anlayışdan sonrakı düvrlərə aiddir. Muğam da mahnı kimi xalqın qanında, canındadır.

Musiqişünasın fikrincə, muğamın etnik nüqteyi-nəzərdən üyrənilməsi Azərbaycan elminin daha bir vacib sahəsini – milli xasiyyətin xğsusiyyətlərini gözə zıxarmağa kümək edə bilər. Zğnki milli xasiyyətin səciyyəvi xğsusiyyətlərini nəzərə almadan, professional janrların yaranmasında əsas sayılan xalq yaradıcılığının təkrarolunmaz prinsiplərini tədqiq etmək mğmkğn deyil. Musiqişünasın fikrincə, muğam sənəti etnik inkişafın bir nəzə təbəqəsini üzğndə cəmləşdirir.

R. Məmmədova kitabında, muğam sənətində folklor və professionallıq məsələsinə yer verir. Mğəllif müşahidələrinə əsaslanaraq yazır ki, muğamın daxili sistemində iki aparıcı xətt nəzərə zarpır. Biri folklor küklğ, ikincisi mğrəkkəb formada təzahğr tapan muğam qanunauyğunluğu. Mğəllifə gürə, muğam Azərbaycanda qabaqcıl və mğtəfəkkir dinləyicilərin dğnyagürğşünün təzahğrg kimi, düvrgn estetik tələbatı nəticəsində XII – XIV əsrlərdə meydana zıxıb.

Burada musiqişünas üz müşahidələrinin təsdiqi kimi, bir zox orta əsr musiqi korifeylərinin adlarını zəkir.

Muğam qanunauyğunluğunun dəyişkənliyi məsələsini araşdıraraq mğəllif yazır ki, hər şeydən əvvəl muğam qanunauyğunluğu məqam qanunauyğunluğuna əsaslanır. Burada o, bir zox sovet və eləcə də Azərbaycan nəzəriyyəçilərinin əsərlərindən sitatlar gətirərək fikrini mühkəmlədir.

Muğam formasının təkamülündə xalq incəsənəti prinsiplərinin rolunu aşılaraq musiqişünas bu qənaətə gəlir ki, muğamlarımızda mayə və Azərbaycan məqam sistemindəki funksiyaların dəyişkənliyi muğam forması ilə əlaqədə olub onu tamamlayır. Muğamda forma türədən təkrarlıq və variantlıq xüsusiyyətlərini xalq musiqisinin mğxtəlif prinsipinin genetik külg hesab edir. O, fikrini davam edərək, yazır ki, muğamın hər şöbəsi məhz üzgənəməxsus lad-intonasiya inkişafına malik yeni dramaturji mərhələdir. Eyni zamanda muğamın hər şöbəsi dəstgahın əsas, vahid məzmununun yeni şərhidir.

Xalq instrumental musiqisinin və mahnı lirikasının muğamın melodik quruluşuna təsirindən sühbət azaraq mğəllif onların muğamdakı, professional qanunauyğunluğun ənənəvi əsaslardan biri olduğunu qeyd edir.

Muğam musiqisində duyulan xalq nitqi, aşiq ahəngi, mahnı – rəqs ritm intonasiyalarının sintezi onun melodiyasında zoxfunksiyalılıq əmələ gətirir. Mərasim folklorunun xüsusiyyəti və onun muğamın bədii məzmunu ilə əlaqəsi məsələsi də mğəllifi düşündürür. Mərasim qayda-qanunlarının formalaşaraq stereotip şəkildə ənənəyə kezməsi musiqişünasın fikrincə, xalq yaradıcılığının əsas prinsiplərindəndir. O, muğam qanunauyğunluğunun məhz bu prinsipə əsaslanması fikrini irəli sğrğr.

Psixoloji quruluşa, etnik kükə malik olan muğamlarımızı əsrlərin yaddaşında qoruyub saxlayan, onu düvrğmğzə kimi zatdıran amil muğam qanunauyğunluqlarının mühkəm ənənəyə zevrilməsi olmuşdur.

Muğam janrının tədqiqi ilə bağlı problemlər zoxdur.

Rəna Məmmədova yğksək professionalıqla yazdığı “Azərbaycan muğamlarının musiqi-estetik xüsusiyyətləri” əsərində bu problemlərdən birini işıqlandırmağa zalışmışdır. Qeyd etmək istərdik ki, bu əsər

muğam tədqiqi ilə məşğul olan musiqişünasların nailiyyətləri sırasında yeni addımdır.

Ədəbiyyat və İncəsənət. №45 [2336]. B., 1988, 4 noyabr, s. 5.

YALAN AYAQ TUTAR, YERİMƏZ

**(Təhmizyanın “Ermənistanın musiqi mədəniyyəti və onun Şərqlə əlaqəsi” Asiya və Afrika xalqlarının musiqisi kitabında məqaləsinə cavab)”.
(Səadət Seyidova. Telman Qarayev)**

(1989)

Moskvanın “Sovetski kompozitor” nəşriyyatının çapdan buraxdığı “Muzika narodov Azii i Afriki” (1987) məqalələr məcmuəsində (beşinci buraxılış) musiqişünas N. Təhmizyanın “Ermənistanın musiqi mədəniyyəti və onun Şərqlə əlaqəsi” adlı məqaləsində Şərq musiqisinin nailiyyətlərini bütövlükdə erməni xalqının adına çıxması, yazıda mədəniyyətimiz, folklorumuz barədə yanlış, elmi əsası olmayan uydurmalara geniş yer verməsi musiqi ictimaiyyətimiz tərəfindən böyük narazılıqla qarşılanmışdır. “Erməni musiqi mədəniyyəti və onun Şərqlə əlaqəsi” məqaləsində əslində erməni musiqisinin bütün Şərq, bəlkə də dünya musiqisinə təsirindən söhbət açılır. Məqalə oxucuda elə təəssürat oyadır ki, sanki zəngin Şərq mədəniyyəti öz varlığına, bugünkü səviyyəsinə görə məhz “xristian Ermənistanına” minnətdar olmalıdır. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, bu ifadəni müəllif məqalədə tez-tez işlədir. Məqalə feodalizmdən əvvəlki dövr, erkən orta əsrlər, inkişaf etmiş feodalizm dövrü, son orta əsrlər və yeni dövrü əhatə edir. Müəllif hətta feodalizmdən əvvəlki dövrdə Ermənistanın yüksək milli musiqi mədəniyyətinə malik olduğunu sübut etməyə çalışır. O dövrün musiqi mədəniyyətini xalq-professional, saray, dini-məbəd musiqisi kimi qruplara ayırır.

Erməni qəbilələrinin qədim monodiyasının da məhz bu dövrdə təşəkkül tapması fikrini söyləyir.

Görkəmli sovet musiqişünası, erməni musiqisinin tədqiqatı ilə məşğul olan X. S. Kuşnaryov özünün “Erməni monodik musiqisinin tarixi və nəzəri məsələləri” əsərində erməni xalqının qədim tarixinin öyrənilməsinə aid birbaşa məlumatın, eyni zamanda əsaslanmaq üçün faktiki elmi mənbənin olmamasını göstərir. Alimin fikrincə, digər qədim Şərq ölkələri bu mənada daha əlverişli mövqedədirlər. Təhmizyanın faktiki mənbələrə əsaslanmadan, heç bir nəzəri təhlil aparmadan, tarixin ön çağlarında erməni musiqisinin təsnifatını verib və milli monodiyanın da məhz bu dövrlərdə yaranmasını inadla iddia etməsi təəcüb doğurur.

Oxuculara təqdim olunan bugünkü məqalə həmin yanlış fikirlərin təkzibi üçün elmi dəlillərə, faktiki mülahizələrə əsaslanır.

***Tofiq Quliyev,
Süleyman Ələsgərov***

Azərbaycan SSR Xalq artistləri.

Quldarlıq və feodalizm düvründə erməni mədəniyyəti və musiqisi hez vaxt təcrid olunmuş halda yaşamayıb. Yəni bu dövrlərdə professional musiqinin mğstəqil inkişafından sühbət gedə bilməz və saray, dini-məbəəd musiqisində ilk milli monodiya küklərini axtarmaq da əbəsdir. Mğxtəlif xalqların ğnsiyyət prosesi nəticəsində bir sıra Şərq xalqlarının dilində, mədəniyyətlərində, musiqisində oxşar cəhətlər olub. Bu mənada erməni xalqı da bir zox Şərq xalqlarının sənət nailiyyətlərini mənimsəmiş və üzğnəməxsus yolla yaşatmışdır.

Bir sıra xarici və sovet alimləri, o cğmlədən B. Piotrovski və V. Struve Yaxın Şərqin və Kizik Asiyanın qədim mədəniyyətləri ğzğn ğmumi platformanın mövcudluğunu süyləyirlər (Б. Пиотровски. «История и культура Урарту», səh. 32, 216, 236. В. Струве. «История древнего Востока», səh. 332). Misal ğzğn, SSRİ-də yaşayan azərbaycanlı, ğğrcğ, erməni, tacik və başqa xalqların milli musiqisində bir zox oxşar cəhətlər müvcuddur. Mğəyyən konkret musiqi və yaxud ədəbi yaradıcılıq nğmunələri də bir zox xalqların

folklorunda müştərək yaşayıblar. Beləliklə, Təhmizyan Ermənistanda feodalizmdən əvvəlki düvrənin musiqisini mğstəqil inkişafda qələmə verməklə belə mğhğm problemin həllinə dğzgğn yanaşmır.

Məqalə bir-birinə zidd fikirlər gğzərində qurulub. Misal gğzgğn, 82-ci səhifədə mğəllif yazır ki, “Erməni aşığılarının əərb, fars, tğrk ləqəbləri daşımalarına, onların bu dillərdə yazıb oxumasına, eləcə də qlasların, yəni kilsə məqamlarının Şərq xğsusiyyətli olmasına əhəmiyyət vermək lazım deyil, zğnki bunlar zahiri xğsusiyyətlərdir. Əslində aşığılar erməni qusan yaradıcılığından, şəhər və kilsə musiqisindən qidalanmışlar”. Əvvəlki fikrin əksinə məqalənin başqa bir yerində mğəllif kilsə məqamlarının, şəhər sazəndarlarının yaradıcılığını əərb – fars – tğrk, yəni Ümumşərq mənşəli hesab edir. Ümumşərq musiqi zəmininə əsaslanan erməni musiqisinin üzgənəməxsus inkişaf yolu kezməsini azıb güstərmək daha məqsədə uyğun olardı.

Təhmizyan “qusan” süzgğnğn fars dilinə və aşığı yaradıcılığının tğrklərə ermənilərdən kezməsini sğbut etməyə zalışır. Onun fikrincə, fars süzgğ olan “qusan” erməni süzgğ “qovasan”dan alınmışdır. O, fars lüğətlərində bu süzgğn etimoloji mənasının verilməməsini də əvvəlki fikrilə əlaqələndirir.

Təhmizyan Qordlevskiyə əsaslanaraq dğnya miqyaslı başqa şərqşünas-tğrkoloqların fikirlərinə əhəmiyyət vermədən yazır ki, ozanlar məktəbi və gğmumiyyətlə, xanəndə və zalğızı sənəti səlcuqlara ermənilərdən kezib. Məqalə mğəllifi bu süzlərin həqiqətdən uzaq olduğunu hiss edərək onu da yaddan zıxarmır ki, Qordlevskinin belə nəticəyə gəlməsini yəqin ki, yumşaltmağa zalışan alimlər tapılacaq.

Mğəllif “qusan” süzgğnğn tğrkdilli xalqların “quzan”, “ozan” (professor Mirəli Seyidovun “Azərbaycan mifik təfəkkğrlərinin qaynaqları” əsəri) süzgğndən əmələ gəlməsini də nəzərə almır. O, qusan yaradıcılığının, yəni mğasir aşığıların sələfləri olan “quzan” ozanların yaradıcılığının sırf tğrk mənşəli olması fikrindən zox uzaqdır. Halbuki bu həqiqət elmə zoxdan məlumdur. Məşhur tğrkoloq Jirmunskiy “Tğrklərin qəhrəmanlıq eposu” əsərində yazır ki, “Dədə Qorqud hekayətləri” quzanların epik dastan və boylarıdır (Жирмунский. «Тюркский героический эпос», Alma-Ata, 1972, səh. 415).

“Qusan”, “quzan”, “uzan”, “ozan” süzlərinin tğrkdilli xalqların mğxtəlif dialektlərdə səslənməsinin nəticəsidir. Musiqişünas Vertkov “Ukrayna kobzası məsələsinə dair” elmi məqaləsində bir sıra sovet, xarici musiqişünasların tədqiqatlarına əsaslanaraq yazır ki, Ukrayna kobzası üz mənşəini Orta Asiyadan alır (K. Вертков. «Проблемы музыкального фольклора народов СССР», 1973, səh. 275) kitabında zər olunan məqaləsindən). Ukrayna kazakı – Mamay yerdə tğrksayağı oturmuş halda, yaraq-əsləhəsi ağacdən asılmış, yanında qəlyanı, əlində kobza təsvir olunur. Ukrayna dilində rast gəldiyimiz “mamay” süzğ də tğrk mənşəli süzdğr. Jirmunskiy yazır ki, Şıx-Mamay Noqay knyazlarından olan Musanın oğullarından birinin adıdır. Dəlillərdən məlum olur ki, qusan-aşıq sənətinin tğrk mənşəli olması elmə o qədər aydındır ki, mğbahisəyə ehtiyac qalmır.

Musiqişünas yazır ki, orta əsrlərdə erməni dilindən tğrkmən və tğrk dillərinə bir zox süzlərin kezməsi prosesi başa zətir. O, bir sıra süzlərin erməni dilindən tğrk dillərinə kezməsi barədə xeyli misal da zəkir. Bu süzlərin bir nəzəsinə diqqət yetirək. “Pər” süzğnğ mğəllif erməni süzğ kimi qələmə verir! Bğtğn ərəb – fars lüğətlərində “pər” fars süzğ olub qanad deməkdir, bu süzğn əmələ gələn “pərəstuk” süzğ də qaranquş mənasındadır. Erməni dilində “pər” rəqs mənasını daşıyır, yəni məcazi mənada qanad azıb pərvaz etmək. Əfrasiyab Bədəlbəyli “Musiqi lüğəti” kitabında yazır ki, pər – farsca qanad, pərəstuk – qaranquş deməkdir, “Zahargah” dəstgahının mayəsində son dərəcə təsirli instrumental gəzişmədir.

“Qumri pər” – yəni qumri rəqsi, qumri – ərəbcə güyərzinə bənzəyən bir quşun adıdır, azərbaycanca qumru kimi işlənir. Biz bu qəbildən olan bğtğn süzlərin etimologiyasını güstərmək məqsədini gğdmğrğk. Lakin fikrimizi tamamlamaq gğzğn gğz terminin izahına da ehtiyac duyuruq: “Varsak”, “bayatı”, “mani”. Bildiyimiz kimi bu ifadələr milli ifazılıq sənətimizlə bağlıdır, hez şübhəsiz, erməni dilinə tğrk dillərindən kezmədir.

V. Radlov, Şəmsəddin bəy Sami, Diran Kələkyan, M. Seyidov və başqaları varsaq, mani, bayatı süzlərinin tğrk qəbilə adlarından olduğunu sğbut etmişlər. M. Seyidov Varsaq qəbiləsinin yaşadığı yerlərlə bağlı Üzbəkistanda, Sovet Azərbaycanında, İranda, o cğmlədən

də Cənubi Azərbaycanda bir sıra yer adları olmasını yazır. V. Radlov qeyd edir ki, varsağı tğrkmənlərdə, üzbəklərdə şeir, qəzəl mənasında işlənir. Musiqişünas V. Uspenski və V. Belyayev yazırlar ki, varsağı oğuzlardan qalma əski şeir formasıdır.

Nizaminin də əsərlərində Mani adlı xanəndə (“Xosrov və Şirin”) obrazı ilə rastlaşırıq. Tğrkdilli xalqlardan olan qaqauzlarda da (Maldoviya SSR) “Mani” xalq havası və şeir forması mövcuddur. “Bayatı” şeir forması Azərbaycan xalq mahnılarının bir zoxlarının mətn əsasını təşkil edir.

Gürəndğyğ kimi, qusan-aşıq sənətinin tədqiqi ilə məşğul olan musiqişünas Təhmizyan başqa respublikalarda fəaliyyət göstərən həmkarlarının bu sahədəki tədqiqatlarına laqeyd qalıb. Nəticədə Azərbaycan, Orta Asiya və başqa sovet musiqişünaslarının fikirlərinə demək olar ki, istinad edilmir. O, SSRİ xalqlarının musiqisinin üyrənilməsi ilə məşğul olmuş gürkəmli sovet musiqişünası V. Belyayevin tədqiqatlarına da güz yumur. Hətta istifadə olunmuş ədəbiyyatda belə böyük musiqişünasın adına rast gəlmirik. Azərbaycan musiqişünası Əminə Eldarovanın aşiq musiqisinin nəzəri problemlərinə həsr etdiyi əsəri də Təhmizyanın diqqətindən “yayınıb”.

Məqalənin ikinci hissəsi erkən orta əsr musiqi tarixindən (III-IV əsrlərdən IX-X əsrlərədək) bəhs edir və bəşgə o düvrəni nailiyyətlərini xristianlıqla bağlayır.

VII – VIII əsrlərdə, yəni ərəblərin Qafqaza gəlməsilə əlaqədar qusan yaradıcılığında bir tərəfdən Sasanilər mədəniyyəti, o biri tərəfdən mğsəlman aləminin təsiri hiss olunur. Mğəllif yazır ki, bu təsirlərə baxmayaraq, qusan sənəti həmişə erməni mənsublu, xristian ruhlu və xristian ğslublu olmuşdur (səh. 65). Belə abstrakt mğlahizə hez bir zərzivəyə sığışmır. Qusan-aşıq yaradıcılığı ilə xristian ruhu anlayışı arasında hez bir əlaqə ola bilməz. V əsrdə Ermənistanda xristian dininin qatı mübəliği katalikos Hovian Mandağuni musiqini qusanları şər işə zəkən və xristianlıqdan uzaqlaşdıran şeytan kimi qələmə verir (M. Seyidov. “Azərbaycan təfəkkğrləri qaynaqları”, səh. 320).

Qusan sənətinin Şərqi, islamın təsirlərinə baxmayaraq, həmişə “xristian ruhlu” olduğunu iddia edən Təhmizyan bir az sonra üzəgnə əks

zıxaraq yazır ki, erməni kilsəsi qusan musiqisindən istifadə edərək əslində Şərq musiqisinin inkişafına, tərəqqisinə kümək edirdi.

Burada erməni musiqizilərinin Şərq musiqisində oynadığı rolu göstərməyə cəhd göstərən Təhmizyan yazır ki, Səlcuq saraylarındakı zoxmillətli İran musiqisi dəbdə idi. Lakin qeyri-fars sənətkarlardan isə erməni musiqizilərinə üstünlük verilirdi. Beləliklə, Təhmizyanın bir-birinə zidd zıxan mülahizələrindən hez nə aydın olmur. İslamı qəbul etmiş ölkələrin tam təsiri altında olan erməni mədəniyyəti və musiqisi islam ölkələrinə, xüsusən İran və türk mədəniyyətinə nə yolla, hansı şüurlarla təsir göstərərək, “Gümüşxristian hiss və düşüncəli” erməni musiqizilərinin vasitəsilə “xristian ruhlu musiqini” təbliğ etməyə necə nail ola bilmişlər? Qeyd etmək istədik ki, belə tezis şüallı ifadələri müəllif müəyyən dəlillə, nəzəri təhlillə mühkəmlətmək əvəzinə Azərbaycan – erməni əlaqələrindən danışarkən yenə də nüvbəti səhvə yol verir. Müəllif yazır ki, “Aşıqların hansı dildə qoşub oxuduqlarından asılı olmayaraq, onlar həmişə bir “xristian kimi” aşiq yaradıcılığına xalqın milli ənənələri ilə bağlı üzməməxsus xüsusiyyətlər gətirmişlər. Müəllif hər dəfə erməni tarixinin müəyyən dövrlərində xalqların qarşılıqlı əlaqəsilə bağlı müəyyən təsirlər nəticəsində erməni musiqisindəki yeniliyi, irəlilədiyini qeyd edərək mütləq bu qanunauyğun prosesi xristianlıqla əlaqələndirməyə zəhlir. Qeyd etməliyik ki, bu sənətin kükləri xristianlıq və islamdan qat-qat əvvəlki dövrlərə aid olub, bu gün də üzməməxsus xüsusiyyətini saxlamışdır.

Müəllif hissə qapılıaraq yazır ki, erməni aşıqları Gümüşşərq poetik formalarını və musiqi nüvlərini qoşub oxuyaraq, aşiq musiqisini inkişaf etdirirdilər. Sazandalar isə Yaxın Şərqdə muğamların yayılması təbliği ilə məşğul idilər. Əslində həm birincilər, həm də ikincilər erməni mədəniyyətinə mənsub idilər.

Son orta əsrlər dövrünə müəllif belə xarakterizə edir: “Büyük okeanı xatırladan müşəlman aləmi” yaranmışdı və bu büyük aləm izində hakimiyyətliyini itirmiş xristian Ermənistanı kizik adacıq kimi dayanmışdı. “Sırf erməni pafosu” XVII – XVIII əsrlərə kimi qapalı halda gizli qalır. Ardınca müəllif yazır ki, “əsl ermənilərin yaşadığı yerlərdə xalq mahnısı hez bir təsirə uğramadan məhz zahirən yeni erməni – Şərq ürtüyünə bürünmüş tərzdə yaşayırdı. Məqalədə elmi iş

ğzğn əhəmiyyətsiz olan “sırf erməni pafosu”, “xristian ruhu”, “zahiri Şərq – erməni ürtğyğ” kimi abstrakt ifadələr tez-tez işlənir. Erməni musiqisinin məqam əsasında danışdıqda da müəllif yuxarıdakı hazır ifadələrdən bol-bol istifadə edir.

Tarixi şəxsiyyətlərin fəaliyyətlərini və yaxud tarixi hadisələri üzgün istədiyin kimi bizib oxuculara zətdırmaq elmə yaddır. Elm quru fakt və təhlilə əsaslanmalıdır. Müəllifin fars adlandırdığı Barbəd (Faxlabad) milliyəti etibarilə orta asiyalıdır. Onun vətəni Mərv şəhəridir. Bu şəhər üzgügn mədəni səviyyəsi ilə Şərq aləmində tanınmışdı. Barbəd haqqında müxtəlif dillərdə ədəbiyyat zoxdur. M. Barkəşli, Farmer, V. Vinqradov da bu barədə üz mülahizələrini süyləmişlər.

“Xosrovaniyev” və yaxud “Xosrovaniyat” adlanan musiqi ğslubu, yəni alterasiyalı məqamların melodik modelindən erməni kilsəsində istifadə edilməsi faktı, habelə erməni katalikosu, şair və musiqizi Nerses Şnoralinin (XII) bu ğslubda bir zox melodiylar bəstələdiyi fikri də müəllif tərəfindən irəli sğrğlğr.

Sovet musiqişünası V. Vinqradov “İran musiqisinin klassik ənənələri” kitabında M. Barkəşlinin, H. Savatın, A. Şabaninin və başqalarının əsərlərinə əsaslanaraq yazır ki, bizə yetişən məxəzlərdə Barbəd “Yeddi xosrovaninin”, yəni “Yeddi şah məqamının”, otuz ləhnin, yəni melodiyanın, modulyasiya formalarının yaradıcısıdır. Lakin bu əsərlərin adlarından başqa, onların nə musiqi yazısı, nə də hez olmasa təfsiri bizə gəlib zətmayıb (səh. 29).

Beləliklə, Təhmizyanın “xosroyev” adlandırdığı melodik modelin nə olduğu müəmmalı qalır. Bəlkə də o, X. Kuşnaryovun və V. Vinqradovun tədqiq etdiyi məqamları nəzərdə tutur, ya da adı gəlib bizim ğğnlərə zətan xosrovanidən danışır?!

Təhmizyan yazır ki, XIII – XIV əsrlərin erməni kilsə oxumaları müxtəlif qlas ğslublarda, yəni məqam ğslubunda oxunulması məsləhət ğrğlğr.

Qədim slavyan süzgü “qlas”, “qolos” kilsə musiqisində məqam-lad mənasında işlənir. Məlumdur ki, Şərq məqamlarının ğmumi formatürədici model prinsipi ərəb, tğrk, İran, Azərbaycan, hind, üzək, tacik, erməni musiqisində oxşar əlamətlər yaradır. X. S. Kuşnaryov da

erməni monodiyasının tədqiqində bu nəticəyə gəlir ki, məqamlara, yəni qlaslara aid olan xüsusiyyətlər təkcə erməni musiqi mədəniyyəti üçün yox, bəlgən qədim Şərq mədəniyyətləri üçün xarakterikdir.

Mğəllif öz etiraf edir ki, kilsə oxuma məcmuələrinin izahatlarında da ərəb işarə və süzlərindən istifadə olunmuşdur. Kilsə musiqisinə aid əlyazmalarında deyilir ki, ikinci məqam “Hğseyini” məqamı kimi qəbul edilmişdir. Mğəllif orta əsr musiqişünaslarının fikirlərinə əsaslanıb Şərqin 12 məqamı ilə kilsə oxumalarının yaxın əlaqəsindən, musiqinin Şərq üçün səciyyəvi olan incəliklərlə zənginləşməsindən və taqların türk mahnılarının üstündə oxunmasından süz salır. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, X. S. Kuşnaryov da “Erməni monodik musiqisinin tarixi və nəzəri məsələləri” kitabında muğam sənətini mğsəlman aləminin məhsulu kimi qiymətləndirir.

Təhmizyan öz ziddiyyətli gşlubuna sadıq qalıb yekunlaşdıraraq yazır ki, bəlgən deyilənlər milli güzellik ideali olan gümumxristian ruhlu fikir, düşüncələr, arzu və istəklərin təzahğrğdğr (səh. 73).

Mğəllifin bu fikri ilə hez cğr razılaşımaq olmaz. Hər şeydən əvvəl mğəllif iki mğxtəlif, bir-birilə zidd olan “xristian ruhu” və “xalqın istək arzuları” anlayışını qarışdırır. Xatırlatmalıyıq ki, başqa dğnya dinləri kimi xristianlıq da qəbul olunduğu ölkələrdə, o cğmlədən Ermənistanda bğtpərəstlik aləminə aid olan adət-ənənənin kükğng kəsmək üçün milli abidələri qırıb dağıtmışdı. Sonralar da xristianlıq dğnyəvi ədəbiyyata qarşı zıxıb onu təqib etmişdi. Nəticədə bir zox alimlərin, o cğmlədən X. S. Kuşnaryovun dediyi kimi, qədim erməni tarixini üyrənmək üçün faktiki mənbələrin olmaması zətinliklər yaradır.

Təhmizyan yazır ki (səh. 66), Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasında şair 8 muğamın adını zəkir. Onlardan dğrdğng erməni knyaginyası Şirin müğənni Nikisaya sifariş edir”. Mğəllif X. S. Kuşnaryova istinad edərək Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemadakı Şirin obrazını erməni knyaginyası kimi qələmə verir. Bu ən azı savadsızlıqdır. Əvvəla şərqşünaslıq və nizamişünaslıq məsələlərində musiqişünasa istinad etmək özgə yersizdir. Bu musiqişünasın yol verdiyi səhvi təkrarlamaq da qəbahətdir. Bu o deməkdir ki, Şərq musiqi tarixinin tədqiqi ilə məşğul olan alimin Şərqin dahi korifeylərindən sayılan Nizaminin əsərlərindən xəbəri yoxdur.

Mğəllifin diqqətinə zədatdırmaq istərdik ki, Nizamiyə gürə, Şirin hez vaxt erməni olmamışdır. Məlumdur ki, Şirinin obrazında o, sevimli qadını, qıpzaq qızı Afaqın surətini gürğb, ona həsr etmişdir.

Büyük şərqşünas E. Bertels yazır: “Şirin Nizamidə azərbaycanlıdır, lakin o, Ermənistanı da sahibdir” (Nizami. “Xosrov və Şirin”, предисловие Бертельс, М., 1955, səh. 12).

Mğasir düvrğn musiqi tarixinin izahında mğəllif Səşə Oqanezaşvili, Bala Melikov kimi musiqizilərin adlarını zəkir və fəaliyyətləri barədə qeyd edir ki, onlar Moskva və Leningrad musiqi dairələrinə və dinləyicilərinə yaxşı tanış idi. Lakin onların ifazılıq məharətlərinin Azərbaycanın musiqi ifazılıq mədəniyyəti əhatəsində pğxtələşməsindən bir kəlmə də yazmır. Halbuki Gğrcğstan torpağında doğulan Səşə Oqanezaşvili sənətin incəliklərinə yiyələnmək gğzğn Azərbaycana gəlib, burada şöhrət tapmışdı. Onun ifazılıq həyatında məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun himayəziliyi böyük olmuşdur. Bala Melikov, Lazer Ter-Vartanesov, Avanes Avanesov və başqaları isə Azərbaycanda doğulmuş, burada sənətkar adına yiyələnmişlər. Onlar Azərbaycanın məşhur xanəndə və musiqiziləri ilə birlikdə Şərq konsertlərində fəaliyyət gğstərib, birlikdə Rusiya və xaricdə tanınmışlar. Beləliklə, fikrimizi yekunlaşdıraraq demək istərdik ki, Azərbaycan Sovet Şərqini təmsil edən respublikalardandır. Professional muğam və yaxud aşiq sənəti burada dərin küklərə malik olmaqla yanaşı, bu gğn də respublikada inkişafdadır. Respublikamızın rayonlarında yazıb-yaradan mğasir aşiqlər üz sələflərinin ənənələrini davam etdirərək fəaliyyət gğstəririlər. Onların vaxtaşırı Bakıda konsertləri keçirilir. Xalqın toy-bayramlarını isə qədimlərdə olduğu kimi indi də aşiqsiz, qoşma, bayatısız, dastansız təsəvvğr etmək mğmkğn deyil. Muğam sənətindən danışdıqda qeyd etməliyik ki, tarixin uzaq keçmişindən gəlib düvrğmğzə zatan bu fəvqəladə sənətin vokal, vokal-instrumental və instrumental gğz nüvğ də həyatımızda fəaliyyətdədir. Adları tarixə düşmüş xanəndə və sazandaların ifazılıq ənənələrini bir sıra gürkəmli muğam ustaları davam etdirir. Bğtğn bu dediklərimizin məqsədi odur ki, muğam və aşiq sənəti nəinki Qafqazda, eləcə də Şərqdə Azərbaycanın təmsalında daha dərin küklərə malikdir. Xalqımız deyib: “Ot kükğ gğstə bitər”. Bu gğn muğamatın və aşiq

yaradıcılığının Azərbaycandakı müvqeyi dediklərimizə sğbutdur. Azərbaycan dğnya klassikləri sayılan Nizaminin, Xaqaninin, Fğzulinin, elm korifeylərindən orta əsrin gürkəmli musiqişünasları Səfiəddin Ğrməvinin, Əbdül-Qadir Marağainin vətəni olmuşdur. Bu torpaq dahi Ğzeyiri yetişdirmişdir.

Ğzeyir Hacıbəyov birinci dəfə Şərq məqamlarının tədqiqi ilə məşğul olmuş və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini yazmışdır. Dahi bəstəkar hələ 30-cu illərdə Şərq musiqisinin ğmumi platformaya, yəni ğmumi zəminə əsaslanmasını deməklə Şərq musiqisinin əsası məsələsi probleminə marksist nüqtəyi-nəzərindən yanaşaraq dğzgğn müvqe tutmuşdur.

Büyük tarixi bir düvrğ obrazlı bir halda izah edərək Ğ. Hacıbəyov yazırdı ki, qədim Şərqdə 12 sğtunlu, 6 bğrclğ bir bina ucalırdı. Zamanın təzyiqinə məruz qalıb bu büyük musiqi binası zatlayır, sonra isə uzub dağılır. Uzub dağılan binanın parzalarından musiqi ləvazimatı kimi istifadə edərək hər xalq üz binasını tikir...

50 – 60 il bundan əvvəl deyilən bu süzlər indi də aktual səslənir. Zox təəssğf ki, Ğzeyir Hacıbəyovun bu sərraf fikrindən Təhmizyan istifadə etməyib; Ğ. Hacıbəyovun məqam tədqiqinin yolunu davam etdirən musiqişünas, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının professoru Məmmədsaleh İsmayılovun əsərlərindəki mğvəffəqiyyətli axtarışlardan da xəbərsizdir. Nəhayət, demək istərdik ki, Moskvanın “Sovetski kompozitor” kimi nğfuzlu, etibarlı nəşriyyatı dğzgğn müvqe tutmamışdır.

Məlumdur ki, hər hansı elmi ədəbiyyat zapa hazırlandıqda nəşriyyat tərəfindən bu sahənin nğfuzlu elm ocaqlarına rəyə gündərilir. Nəşriyyat bu məlum həqiqəti sanki unudub. Şərq musiqisi ilə əlaqədar ədəbiyyatı Azərbaycan və Orta Asiya mğtəxəssislərinə rəyə gündərmək daha məqsədəuyğun olardı...

Ədəbiyyat və İncəsənət. №43 (2386), 27 oktyabr, 1989-cu il, s. 4-5.

İSLAM VƏ AZƏRBAYCAN MUSIQISI ***(1990)***

İctimai şüur forması olan din bir zox Şərq və qərb xalqlarının qədim, eləcə də mğasir tarixi və mədəniyyətinin mğhğm ğnsğrgdğr. Orta əsrlərdən başlayaraq, islam xristian ölkələrinə də xeyli təsir etmişdir. Memarlıq və incəsənətdə mavritaniya ğslubu və orientalizm meyli, baletdə arabesk rəqs hərəkətləri, musiqidə arabesk adı ilə məlum olan pyeslər və s. yaranması, bir zox şair və bəstəkarların mğsəlman mədəniyyəti ənənələrinə ya da müvzularına mğraciət etmələri, onun təsir ğğcğnə dəlalət edir.

Başqa xalqlara hörmət və ehtiram tıvsiyə edən islam dğnya mədəniyyəti nailiyyətlərinə də biganə qalmamış, onu qəbul edib üzğnəməxsus şəkildə inkişaf etdirmişdir.

Qədim yunan şer vəzninin əsasında yaranan əruz vəzninin Şərq şairlərinin yaradıcılığında təkmilləşərək Şərqin klassik şer vəzninə zevrilməsi, Şərq (o cğmlədən Azərbaycan) və qədim yunan məqamlarının oxşarlığı, Şərq və Qərb arasındakı yaxın mədəni əlaqələrə dəlalət edir.

İslam mğxtəlif mədəniyyətlərin qarşılaşma və zarpazlaşmasına səbəb olur. Mədəniyyət və incəsənətdə ziddiyyətli gərgin inkişaf prosesi başlanır. Poeziya və musiqidə yeni janr və formalar yaranır, memarlıq, rəsm nəqqaşlıq yeni ğslub zalarları kəsb edir. Qarşılıqlı təsir və mənimsəmələr nəticəsində bir sıra xalqların dilində, ədəbiyyatında, musiqisində mğəyyən oxşar əlamətlər əmələ gəlir.

İslam ğmumşərq mədəni platformasının yaranmasına səbəb olur.

Bu zəminin yaranmasında dini ideologiya ilə yanaşı, Şərq xalqlarının bədii təfəkkğrg də mğhğm rol oynamışdır. Şərqin bədii təfəkkğrg ğzğn ornamental-dekorativ ahəng duyğusu qğvvətlidir. Burada insan konkret obraz kimi yox, emosiya əhval-ruhiyyə aləmi kimi yaşayır. Mğsəlman xalqlarının estetik şüurunun təzahğrg musiqi sənətində daha parlaq əksini tapır. Musiqidə insanın daxili aləminin hər cizgisi ifadə olunur.

Şərqin belə bədii təfəkkğr xğsusiyyətini dərindən duyan islam süzğ musiqini tətbiqi-dekorativ sənəti yeni yaranan mğsəlman

incəsənətinin ana xətti sezir. İslamın dini-bədii təfəkkər quruluşu məğəyyən zahiri və ciddi xəsusiyət yığımına malikdir ki, bunları dəyişmək, başqa xəsusiyətlə əvəz etmək qadağandır. Dini ifa süzə qəvvəsinə əsaslanmalıdır. Instrumental müşayiət qadağandır. Quranın ifasında musiqinin güzəlliyi yox, onun mətnlə birlikdə səslənib dərin təsir bağışlaması əsasdır. Süzə, mətnə böyük məna verilməsinin nəticəsi kimi dini musiqi janrlarının adları ədəbi janr adlarından gütərgəlməşdür. Dini musiqini dğnyəvi musiqidən ayırmaq niyyəti musiqidə mğrəkkəbliyi və oynaqlığı qadağan edir. Kollektiv ifa gğzn unison ifa gşuluna icazə verilir. Bədii məharətin yğksək nğmunəsi kimi “Quran” mğsəlman xalqlarının mədəniyyətlərinə böyük təsir göstərmişdir.

Qədim ərəb poetikasından fərqlənən Quranın poetikası şifahi moizə gşuluna əsaslanaraq, qafiyəli nəsr kimi nadir gşlubda yazılmışdır. Mənalı, vəznli süzlərin təşkilindən ibarət olan surələr ritmik vurğularla bitib bir-birindən fasilələrlə ayrılırlar. Quranın rezitasiya tərzli ifası zamanı süz-fonem mənasından asılı olmayaraq ərəb dilini bilməyənlərə də ruhi təsir bağışlayır. Quranın avazla oxunması musiqi əsərlərinin yaranması gğzn ilham mənbəyi olmuşdur. Musiqi bir tərəfdən fəlsəfi-dini təfəkkərgə, o biri tərəfdən milli şüuru inkişaf etdirmişdir. Belə gərgin proses musiqinin gğz formada təzahər etməsinə səbəb olur – xalq, dini-məbəd və professional saray musiqisi.

İnkişaf prosesində ibadət oxumaları geniş xalq kətlələrinin ifasında səslənərək milli hiss və xəsusiyətlərlə aşılınıb cıllanır və xalq nğmayəndələri olan peşəkar musiqizilərin yaradıcılığında yeni professional janrın meydana gəlməsi gğzn zəmin yaradır. Dini mərasimlərdə oxunan Quran, əzan, səlat, qəsidələr – professional sənətin ilk nğmunələri olduqları şübhə doğurmur. Gğman etmək olar ki, məhz bu oxumalar monumental muğam janrının yaranmasına təkan olmuşdur. Dini oxumaların təhlili onların muğam sənəti ilə məğəyyən müştərək qanunauyğunluğa malik olmalarını göstərir.

1. Ciddi qanun-qaydaya tabe olan musiqi mətninin şifahi ənənəyə əsaslanması.
2. Ədəbi mətnin yazılı ədəbiyyata əsaslanması.
3. Obraz zənginliyi və məzmunların zoxmənalılığı.

4. İlahi mğdrikliyi, tamlığı təmsil edən mğcərrəd obraz varlığının, bitki və həndəsi naxışları, ərəb yazı hürmələrinin zələngini xatırladan melodiya ilə ifadələnməsi.

5. Melodik dilin ornamentalsayağı, bəzəkli, arasıkəsilməz axıntılı inkişaf ğslubu.

6. Musiqi mətnlərinin sərbəst vəznə əsaslanması.

7. İfa tərzinin qanun zərziyəsindən kənara zıxmıdan improvizasiya xasiyyətli olması.

8. Məqam qanunauyğunluğu və kadans xğsusiyyəti.

9. Ənənəvi qanun qaydaları böyğk mğhafizəkarlıqla qorumaq cəhdi dini oxuma janrları ilə muğam janrının qohumluğuna dəlalət edir.

Etiraf etməliyik ki, hər iki janr bir sıra üzğnəməxsus xğsusiyyət və əlamətlərə malikdirlər ki, onları mğxtəlif orijinal janr kimi qiymətləndirməyə əsas yaradır.

Din və incəsənət inkaredici müvqə tutsalar da, həmişə bir-birinə təsir edərək yaşayıb təkmilləşmişlər. Quran surələrinin obraz zənginliyi, bədii şərh ğzğn əlverişliyi və dğnyəvi musiqinin vğsət tapıb dini oxumalara təsiri nəticəsində orta əsrlərdə Azərbaycanda dini musiqinin bir sıra yeni janrları yaranır (səlat, qəsida, mərsiyə, şəbih misteriyaları və s.).

İncəsənətin qədim formaları kimi burada bədii və dini qanunların zarpazlaşması müşahidə olunur.

Dini oxumaların poetik şeirləri mğəyyən qədər şəxsi mğnasibətləri, tarixi, ictimai-məişət hadisələrini konkretləşdirirsə, onların avazatı isə emosional hisslər aləmini konkretləşdirir və ayrı-ayrı avazlar melodik modelə zəvrilərək rəmzi xğsusiyyət daşıyır.

Din və incəsənət bir zox ğmumi xğsusiyyətə malikdirlər. Bunlardan ən başlıcası varlığın məna və məqsədini üzğnəməxsus ğslubda təfsir edib insan mənəviyyatına ğğclğ təsir güstərmək qabiliyyətidir. İncəsənət real varlığı daimi inkişafda dərk edərək onu yeni forma və janrlarda inikas etdirməyə zalışırsa, din ilkin qəbul olunmuş qanunları mğhafizəkarlıqla qorumağa zalışır. Məhz bu xğsusiyyət dini oxumaları professional musiqi tariximizin ilkin nğmunələri hesab etməyə imkan verir.

“Qədim dövr və orta əsrlərdə Azərbaycanın bədii mədəniyyətinin yaranması və inkişafının sosial aspekti”. Respublika elmi-praktiki konfransının materialları. Məruzə tezisləri. 1990, 15-16 may, s. 46-49.

İSLAM VƏ MUSIQI (1993)

İslam bir zox xalqların dini etiqadı olmaqla yanaşı, həm də həyat tərzinə zəvrilmiş, milli xüsusiyyətlərlə zənginləşib rəngarəng zəlzələlər kəsb etmişdir. İslam aləminin yetirmələri olan İbn Sina, Nizami, Ümər Xəyyam, Əl-Fərabi, Əl-Kindi, Maraği, Fəzuli, Biruni, Rudəki və başqaları milli zərzivədən zıxaraq dğnya mədəniyyəti xəzinəsini zənginləşdirmişlər. Ətrafımıza nəzər salsaq, rəsm və memarlıq abidələrində, ədəbi və musiqi əsərlərində islam mədəniyyətinin azıq təsirinə, kğlli miqdarda islam incəsənəti elementlərinə rast gəlirik.

Lakin islam Şərq xalqlarına büygk təsir göstərsə də, onların mədəniyyəti və incəsənəti ğmumşərq platformasına əsaslanıb üzğnəməxsus, mğstəqil milli inkişaf yolu keçmişdir. Məsələn, “Segah” muğamının adı fars mənşəli olsa da, Azərbaycanda daha zox yayılmışdır. Burada ifa olunan “Segah” məhz Azərbaycan tğrklərinin milli təfəkkğrğnğn məhsuludur.

Mahnılarımızın əksəriyyətinin “Segah” ğstğndə oxunması deyilənləri təsdiq edir.

İslam incəsənətə və milli mifoloji şüura təsir göstərərək eyni zamanda, üzğ də incəsənətin təsirinə məruz qalır. Atəşpərəstlik mərasimlərinin şiə mərasimlərində şəbih tamaşaları kimi təzahğr tapması da bunu təsdiq edir.

İslam mədəniyyətində ğmumşərq platformasının yaranmasını dini ideologiya ilə əlaqələndirməklə yanaşı, bu ideologiyanın bir zox Şərq və Qərb xalqlarının bədii təfəkkğrğnə uyğun olmasını da etiraf etməliyik. Bu xalqların təfəkkğrğ ğzğn fundamental və dekorativ ahəng duyğusu qğvvətlidir. Şərqin bədii təfəkkğrğndə insan konkret obraz kimi yox, emosiya, əhval-ruhiyyə aləmi kimi yaşayır. Mğsəlman xalqlarının estetik şüurunun təzahğrğ musiqidə daha parlaq əksini tapır.

Dini ibadət musiqisi Azərbaycan musiqisi tarixində üzgünəməxsus yer tutur. Gzeyir Hacıbəyov “Azərbaycan həyatına bir nəzər” məqaləsində yazırdı ki, “Musiqinin ehtiyacatı-dğnyəviyyədən əlavə, dini mərasimlərdə də istemalı Azərbaycan tğrkləri arasında adətdir. Əlbəttə, bu müvqelərdə zalğı yaramaz, zğnki şəriətcə haram hesab edilən əslən zalğı musiqisidir. Məscidlərdə və dini mərasim icra edilən yerlərdə ancaq avaz ilə təğənni etmək mğmkğndğr. O da bu şərtlə ki, oxuyan şəxs “qina” etməsin, zğnki “qina” dəxi haramdır. “Qinanın” nədən ibarət olduğu haqqında mğxtəlif şərhələr verilir. Məşhuru budur ki, “qina” səsin boğazda “qaynadılıb” “zəngulə”lər əmələ gətirilməsindən ibarətdir. Hər halda “qina” haramdır deməkdən məqsəd budur ki, oxuyan şəxs üz təğənnisinə dğnyəvi təğənniyə məxsus rəng verməyib dini bir ğslub ilə oxusun”.

“Qina” ərəb süzğ olub, mahnı oxumaq, xanəndəlik etmək mənasında işlədilir. “Qina” haramdır ifadəsi dğnyəvi musiqi elementlərindən, dini ibadət musiqisində istifadə edib dini ifazını xanəndəyə oxşatmaq meylinin qadağan olunması kimi başa düşülməlidir.

Kollektiv (xor) oxumalar, birlik, vahidlik rəmzi kimi ancaq unison ifa ğsuluna əsaslandırılır. Bu da dini musiqinin monodik əsasını mğəyyən edir. Beləliklə, islamın dini-bədii təfəkkğr quruluşu mğəyyən zahiri xğsusiyyət yığımına əsaslanır ki, bunları dəyişmək, başqa xğsusiyyətlə əvəz etmək qadağandır. Bunlardan ən ğmdəsi dini oxumaların müşayiətsiz, sırf vokal ğsulla ifa edilməsidir. Kükləri ilə milli musiqimizə əsaslanan dini musiqi ifa ğslubuna gürə dğnyəvi musiqidən fərqlənir. Qədim tarixə malik dini oxumalar üz mənə və mahiyyətinə gürə iki qrupa ayrılır: ciddi ifa qanunlarına əsaslanan sırf dini oxumalar və dğnyəvi musiqi ğslubuna yaxın dini mərasim oxumaları (səlatı, qəsidə, mərsiyə, minacat, şəbih tamaşalarının oxumaları).

Bədii məharətin yğksək nğmunəsi kimi Quran mğsəlman aləmi mədəniyyətinə böyğk təsir göstərmişdir. Təbiidir ki, Quranın poetikası qədim ərəb, şeirinin poetikasından fərqlənərək şifahi moizənin xğsusiyyətlərini əks etdirir. O, qafiyəli nəsr kimi nadir ğslubda

yazılmışdır. Mənalı, vəznli süzlərin təşkilindən ibarət olan surələr ritmik vurğularla bitib, biri digərindən fasilələrlə ayrılır.

Quranın rezitasiya tərzli ifası zamanı səslənən süz, fonem deklamasiyasının intonasiya xüsusiyyətini müəyyənləşdirir.

Bir zox alimlərin fikrincə, müsəlman aləmində Quranın avazla oxunması ədəbiyyat və musiqi əsərlərinin yaranması üçün ilham mənbəyi olmuşdur. Yəməni musiqişünası Səmhə əl-Xoliyə görə, improvizasiyanın ən qədim nümunəsi Quran surələrinin oxunmasıdır.

Dini mərasimlərdə oxunan Quran, əzan, səlat, qəsidə professional sənətin ilk nümunələri sayıla bilər. Görmək olar ki, məhz bu oxumalar monumental muğam janrının yaranmasına təkan vermişdir. Şərti olaraq muğam tarixini mərhələlərə ayırısaq, ilk mərhələdə Quran oxumalarından bəhrələnən sırf vokal-muğam janrı yaranıb ki, bu da dini qanunların milli ənənələrə qovuşmasının məhsuludur.

İkinci mərhələdə muğam vokal-instrumental formada təzahür edir. Son mərhələdə alətlərin təkmilləşməsi, ifazılıq texnikasının və məharətinin artması ilə muğam janrının yeni, ən gənc instrumental nüvə meydana çıxır.

Dini və xalq ifazılığı sənətinin uzun əsrlər boyu zəhri bəşməzliyinə baxmayaraq onların bir-birinə təsiri ləğvəddir. Bu qarşılıqlı təsirin nəticələrini XIX əsrin rüvəxan, mərsiyəxan hazırlayan dini məktəblərin tədris şulunda və dini tamaşaların icrasında daha parlaq görürük. Şərq ədəbiyyatını, musiqisini dərindən bilən məktəb müəllimləri dini fənlər və dini oxumalarla yanaşı, qədim tarixə və zəngin ənənələrə malik olan Azərbaycan muğamlarının da sirlərini şagirdlərə öyrədirdilər.

Təsəddüfi deyil ki, bir sıra klassik xanəndələrimiz Hacı Həsən, Əbdülbəy, Köştəzli Həsən, Kezəzioğlu və məşhur tərzən Sadıqcan həmin məktəblərin yetirmələri olmuşlar. Onlar məhərrəmlik ayında İmam Hüseyn təziyələrində, şəbahi tamaşalarında da zıxış etmişlər.

Din və incəsənət bir zox ümumi xüsusiyyətlərə malikdir. Bunlardan ən başlıcası varlığın məna və məqsədini üzgənəməxsus şlubda təfsir edib insan mənəviyyatına güclü təsir güstərmək qabiliyyətidir. İncəsənət real varlığı daimi inkişafda dərk edərək onu yeni forma və janrlarda əks etdirməyə zalışırsa, din ilkin qəbul olunmuş

qanunları qorumağa zalışır. Məhz bu xüsusiyyətinə görə dini oxumaları professional musiqinin ilkin nəmunələri hesab etmək olar.

Xalq qəzeti. Sənət dünyası, 19 may, №78, 1993, s. 4.

**MUĞAM JANRININ FORMALAŞMASINDA
DİNİ OXUMALARIN ROLU
(1994)**

Bu gün Azərbaycanda yüksək səviyyədə formalaşmış muğam janrı haqqında bir sıra gürkəmli bəstəkar və musiqişünaslar müxtəlif mulahizələr söyləmişlər. Onu avropa janrları ilə müqayisə etmək cəhdləri də olmuşdur. Bu mulahizələr süzsüz maraq doğurur və bir daha şübhə edir ki, musiqişünaslığın tədqiq edilməmiş böyük sahəsidir. Bu sənət ətrafında aparılan tədqiqatlar, yığılmış mulahizələr böyük bir sahədə atılan ilk addımlardır. Muğam janrının yaranma və təşəkkül tapıb formalaşma tarixi bir zoxlarını düşündürür və bu barədə ədəbiyyatda müxtəlif fikirlər söylənilir. Bəzi tədqiqatçılar təəyyüglən tələblərini nəzərə almadan orta əsr şairlərinin əsərlərinə əsaslanaraq muğam dəstgahının hələ Sasanilər sarayında səslənməsini xəbər verirlər. Başqa bir qisim onu müğəlmən aləminin məhsulu hesab edir. Hər iki fikirdə müəyyən dərəcədə həqiqət var və buna görə də onların heç birini nə tam inkar, nə də tam qəbul etmək düzgün olmaz. Zənni məntiqə əsasən mühtəşəm formanın yaranması gözün uzun müddətli gərgin mədəni və ictimai proseslərin hazırladığı mühkəm zəmin tələb edilirdi.

Bu prosesdə tarixin miras qoyduğu mədəni irslərin qaynayıb-qarışması, dini və dünyəvi janrların birlikdə iştirakı şübhə doğurmur. Məsələn bu amillərin müəhləliyiğndə və təkanvericiliyindədir.

Müəkkəb bir problemi kizik məqalə zərziyəsində araşdırmaq qeyri-mümkündür. Biz burada yalnız muğam janrının formalaşmasında dini musiqinin roluna nəzər yetirmək fikrindəyik.

Gürekəmli filosof və din xadimi əl-Qəzəli (1111-ci ildə vəfat edib) xüsusi dini musiqinin hələ ondan zox-zox əvvəl də müvcüd olduğunu

təsdiq edir. Yəmən musiqişünası Səmhə əl-Xoli Quran surələrinin oxunmasını improvizasiyanın ən qədim forması hesab edir.²⁷

E. Zonis²⁸ özünə isə həyəcanlı hisslər oyadan İran klassik musiqisi xəyalən Qərbin kilsə musiqisini xatırladır.

Bu sitatları gətirməkdə məqsədimiz müxtəlif dövr və regionlarda yaşamış alimlərin muğam və dini musiqidə bir uyğunluq gülmələrini nəzərə zətdırmaqdır. Bu fikirdə olan alimlərin siyahısını xeyli artırmaq olar.

Gürkəmli musiqişünasımız Məmməd Saleh İsmayılov ilk dəfə haqlı olaraq muğam janrını vokal, vokal-instrumental və instrumental kimi üç nüvə ayırmışdır. Musiqi tarixindən məlumdur ki, sırf vokal janr ilkin formadır. Ondan sonra yaranan formalar inkişaf prosesində meydana zıxırlar. Bu gün həmin muğam nüvlərinin üçü də mövcuddur. Vokal-instrumental və instrumental nüvə radio-televiziya vasitəsilə, konsert və digər məclislərdə, sırf forma isə dini oxumaların səlat, qəsidə, minacat, azan və s. janrlarında din və matəm mərasimlərinin tərkibini təşkil edir.

Cəmiyyətin inkişaf prosesində incəsənət və din arasında həmişə qarşılıqlı əlaqələr olmuşdur.

Dünya dinləri kimi islam da incəsənətin zoxsahəli imkanlarından istifadə etmişdir. Müəyyən mənada incəsənət dini əqidənin emosional obraz təzahürü kimi əhəmiyyət kəsb edir. İslam dini incəsənətə və milli mifoloji şüurə təsir göstərməklə yanaşı, özünə də incəsənətin təsirinə məruz qalır. Bununla yanaşı islam dini ibadət musiqisinin ifazılıq şölubunu formalaşdırən normativ qanunlara riayət edib, rəqlamentdən kənara zıxmamağı tələb edir.

Qeyd etməliyik ki, dini musiqini dünyəvi musiqidən ayırmaq cəhdi bəğtün dünya dinləri özünə eyni dərəcədə vacibdir. Bir sıra

²⁷ Səmhə əl-Xoli. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка // «Традиция и современность» М., 1973, стр. 184.

²⁸ Zonis E. Classical Persian music. Cambridge Massachusety. Harvard university Press.

mənbələrdən məlumdur ki, Məhəmməd peyğəmbər üzg musiqini sevib, onun ətrafında həmişə musiqizilər olub. Xəlifələr musiqizilərə böyük bəxşilər veriblər, gənahı olanların gənahından keziblər, hətta xəlifələrin arasında gürkəmli professional musiqizilər də olmuşdur. İbrahim əl-Mehdi (1775-785-ci illər), Harun əl-Rəşidin kizik qardaşı əl-Vahidin adlarını zəkmək olar. İslamın yayıldığı ilk illərdə Mədinə quldarlıqdan azad edilən mğxtəlif xalqların nğmayəndələrindən ibarət musiqizilər birləşib orkestr də yaratmışdılar.²⁹

Mğxtəlif xalqlara hürmət və ehtiram түvsiyə edən islam dğnya mədəniyyəti nailiyyətlərinə də biganə qalmamış, onu qəbul edib üzgnəməxsus şəkildə inkişaf etdirmişdir. Qədim yunan şer vəzninin əsasında əruz vəzni, Şərq şairlərinin yaradıcılığında təkmilləşərək Şərqin şer vəzninə zevrilir. Qədim yunan ladları, səslərin interval məsafəsi dərindən üyrənilir və milli ərəb mədəniyyətinə və sonradan ğmumşərq mədəniyyətinə uyğunlaşdırılır. Ərəb alimləri elmi işlərində yunan alimlərinin musiqi-nəzəri və estetik konsepsiyalarından qidalanırlardı. Eyni vaxtda Şərq mədəniyyətinin də Qərb orta əsr mədəniyyətinə təsiri və islam nğfuzunun qğdrəti böyük olmuşdur. Orta əsrlərdə Avropa ərəblərin vasitəsilə antik düvrğn elmi, fəlsəfi, musiqi-nəzəri fikirləri ilə tanış olurlar. Gürğndğyğ kimi, Qərb və Şərq mğnasibətləri qədim küklərə və böyük tarixə malikdir. İslam düvrğndə bu elmi və mədəni əlaqələr daha da mühkəmlənir, mğxtəlif xalqların mədəniyyətlərinin qarşılaşib-zarpazlaşmasına gətirir ki, bu da həmin xalqların dilində, musiqisində, ədəbiyyatında mğəyyən oxşar əlamətlərin əmələ gəlməsinə səbəb olur. Beləliklə, islam mədəniyyətinin ğmumşərq platforması yaranır. Bu barədə Ğ. Hacıbəyov “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında obrazlı şəkildə izahat verir³⁰. Poeziya və musiqidə yeni janr və formalar yaranır. Sənətkarlıq yeni ğslub zalarları kəsb edir.

²⁹ Farmer H. G. History of Arabian music to the XIIIth. Century, London, 1929. Page 20.

³⁰ Hacıbəyov Ğ. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”. Bakı: 1985, səh. 14.

Qədim dğnya tarixində musiqi dinə yaxın fəaliyyət sahəsi kimi qiymətləndirilmişdir. Şərq ölkələrində bu vəhdət daha mühkəm olmuşdur. Hələ islamdan əvvəl Şərqin, o cümlədən Azərbaycanın dini məbədlərində mərasimlər musiqinin, rəqsin mğşayıyla təmtəraqlı keçirilmişdir. İslam yarandığı gğndən milli xğsusiyyətlərdən bacarıqla istifadə etmişdir. Atəşpərəstliyin və mğxtəlif yerli mərasimlərin şiə mərasimlərində “şəbih” misteriya tamaşalarında təzahğr tapması buna azıq misaldır.

Şərq xalqlarının bədii təfəkkğrğnğ nəzərə alan islam incəsənətdə ornamental-dekorativ prinsiplərə ğstğnlğk vermişdir. Şərqin bədii təfəkkğrğndə insan konkret obraz kimi deyil, emosiya və əhval-ruhiyyə aləmi kimi yaşayır. Mğsəlman xalqlarının estetik şüurunun bu xğsusiyyəti musiqi sənətində daha parlaq əksini tapır. Musiqidə insanın daxili aləminin hər bir halı, cizgisi ifadə olunur. Şərqin belə təfəkkğr xğsusiyyətini dərindən duyan İslam musiqisi və tətbiqi-dekorativ sənəti, yeni yaranan mğsəlman incəsənətinin ana xətti sezir. Ğmumiyyətlə, cəmiyyətin inkişaf prosesində incəsənət və din arasında həmişə qarşılıqlı əlaqə olmuşdur. İslam da incəsənətin zoxsahəli imkanlarından istifadə etmişdir. Mğəyyən mənada musiqi islamda dini əqidənin obraz təzahğrğ kimi əhəmiyyət kəsb edir. Qeyd etməliyik ki, islamın dini-bədii təfəkkğr quruluşu mğəyyən qanunlara əsaslanan zahiri xğsusiyyət yığımına malikdir ki, onları başqa keyfiyyətlərlə əvəz etmək qadağandır. Bu xğsusiyyətlər İslam aləminin ilk bədii abidəsi olan Quranda üz təcəssğmğnğ tapmışdır.

Bədii məharətin yğksək nğmunəsi kimi Quran, mğsəlman ölkələri xalqlarının mədəniyyətinə böyğk təsir güstərmişdir. İ. Y. Krazkovski yazır ki, “Quran surələrinin obraz zənginliyi effektiv interpretasiya ğzğn yaxşı imkan yaradır”.

Büyğk alimin bu süzlərindəki həqiqət, muğam janrının yaranmasında Quran oxunmasının böyğk roluna aşkar işarədir. Krazkovski eyni vaxtda Quranı nəsrin, əxlaqi hekayənin və povestin ilk abidəsi hesab edir³¹.

³¹ Копан. М., 1963, с. 657.

Ğmumiyyətlə, Quran nəinki nəsrin ilk abidəsi, həm də Şərqin professional musiqi sənətinin ilk abidəsidir.

Quran poetikasının mətni dini mənasibəti konkretləşdirirsə, onun avazatı emosional hisslər aləmini konkretləşdirir. Təbiidir ki, Quranın poetikası qədim ərəb şerinin poetikasından fərqlənərək şifahi moizənin xəsusiyətlərini əks etdirir. Quranın mətni dini əhval-ruhiyyədən əlavə, bədii estetik təsirə malikdir. İfa zamanı səslənən süzlər mənasından asılı olmayaraq, ərəb dilini bilməyənlərə də ruhi təsir bağışlayır. O, qafiyəli nəsr kimi nadir ǵslubda yazılıb. Burada səs-fonem musiqi rezitasiyasının intonasiya xəsusiyətini məğəyyələndirir. Mənalı, vəznli süzlərin təşkilindən ibarət olan surələr ritmik vurğularla bitib, biri digərindən fasilələrlə ayrılırlar. Bu musiqi rezitasiyasının azad vəzn əsasını təşkil edir. Quranın şifahi moizə xəsusiyətlərinə əsaslanan poetikası dini ifazılıq qaydalarından kənara zıxmadan improvizasiya ǵsullu melodik rezitasiyada üz əksini tapır. Kizik səs diapazonu zərzivəsində musiqi rezitasiyasının eyni ülzǵlǵ pilləvari hərəkəti, dayaq səslərinin tez-tez təkrarı Quranın ifasında daimilik təsəvvüǵrǵ oyadır. Epik xəsusiyətli rezitativ intonasiyanın axıntılı, sakit, aram, nəqlədicə ahəngi Quranın təlqin etdiyi fəlsəfi məna və ilahi məǵdriklilik hissini təcəssəǵm edir. Dini oxumaların ifasında ǵstǵnǵlǵ şur ladına verilir. Musiqi nitqinin əmələ ǵəlməsində ladin tonikasının, onun ǵst aparıcı tonu, mediantası və əsas tonun rolu böyǵkdǵr. Əsas tondan tonikanın ǵst mediantasına kvarta sızrayışı edib pilləvari mayeyə enərək və sonra bir nezə tonikanın səslənməsindən əmələ ǵələn musiqi ibarəsi xarakterik melodik modelə zəvrilir. Xəsusə ifa qanunları zərzivəsində formalaşmış ibadət musiqisinin mətnini əmələ ǵətirən kizik avazların modelləri uzun əsrlər boyu stereotip şəklində yaşayaraq, həmin musiqinin ritm-intonasiya simvollarına zəvrilirlər. Dini oxuma qanunlarının konservativliyi və yaddaşa həkk olunmuş avaz modellərinin nəsillərdən-nəsillərə kezərək şifahi yaşamaq qǵvvəsi, ibadət musiqisinin bu ǵǵnə qədər ǵəlib zatması ǵzǵn imkan yaratmışdır.

İslamın məǵhafizəkar meylinə baxmayaraq, ǵmumi inkişaf prosesində ibadət oxumaları ilə yanaşı dini oxumaların yeni janrları meydana zıxır. Bu oxumalarda ifazılıq qanunlarının reqlamenti bir

qədər yumşalır. Dini musiqinin müvzu dairəsi genişlənir və yeni yaranmış janrlarla fəlsəfi, didaktik və s. xəsusiyətlər nəzərə zarpır. Bu janrların musiqi mətni də məzmunu uyğun xarakter alır. Musiqi nitqinin melodik ifadəsindəki məğəyyən ritm-intonasiya sərbəstliyi və lad dairəsinin genişlənməsi, kadans xəsusiyətlərinin parlaqlığı, bu oxumalar özünə səciyyəvi xəsusiyətə zəvrilir. Bu da dini oxumaların dğnyəvi elementlərdə zənginləşməsinə gətirir.

İslam dini oxumalarının professional sənət nəmunəsi olmasına dəlalət edən bir sıra əlamətlər vardır. Onlardan ən gəmdəsi odur ki, onlar hez vaxt məişət ehtiyacı üdəməmişlər və üzlərində sırf estetik funksiya daşıyırlar. İkinci vacib əlamət dini oxumaların obraz – intonasiya quruluşuna gürə xalq ənənələrindən fərqlənən reqlamentləşmiş ifa tərzidir. Bu oxumaların musiqi əsasını təşkil edən birsəsli (monodik) oxuma gşulu, məğəyyən lad tərkibində xəsusiyətlər melodik ibarələr sisteminin ciddi ardıcılığına və qanuniləşmiş improvizasiya gşullarına əsaslanır. Bu qanun kəlliyatı normalarının sarsılmazlığı, qəti tələblərə tabe olması ifazıdan yğksək professionallıq tələb edir. Bu xəsusiyətləri muğam musiqisində də müşahidə etmək məmkəndə. Məhz dini musiqi janrlarının inkişafı, onların xalq kətlələri ifasında səslənərək milli hiss və xəsusiyətlərlə aşılaraq, cilalanması dğnyəvi xarakter daşıyan yeni professional sənətin meydana gəlməsi özünə zəmin yaradır. Dini mərasimlərdə böyük rol oynayan qəsiddə janrında gətdikcə ifadə gşulları rəndələnir, kristallaşır və sırf vokal janr zərzivəsində vokal-instrumental janrın yaranması özünə yeni imkan yaranır. Qəsiddə janrının müvzu və ifadə tərzini etibarilə bir-birindən fərqlənən məxtəlif nüvləri (səlat, minacat, mədh və s.) meydana zıxır.

Dini musiqi janrının tərkibində gedən monodik musiqinin gşrətli inkişaf prosesi, musiqi incəliklərinin artması ilə bağlı melodik xəttin məğrəkkəbliyi, musiqi dilinin azılmasında lad qanun-qaydalarının məğhəm rolu, lad intonasiyasının qabarıqlığı, ritm-intonasiya formullarının məğəyyən azadlığı, dəyişkənliyə meyl, həssas və zoxmənalı poetik məzmunun incə melizmlərlə zizəklənən melodiya inikası ilə nəticələnir. Lad melodik model anlayışı kəsəb edərək, melodik ibarələr sisteminin əsasını təşkil edir. Musiqi ifadəsi kimi lad zalarları dini şər müvzusunun emosional təbiəti ilə özvi vəhdətdə olur,

musiqinin quruluşunu da mğəyyənləşdirir. Uzun mğddətli proses nəticəsində yaranmış xğsusiyyətlər, muğam janrının meydana gəlməsini hazırlayır və yeni yaranan janrın da tərkib hissəsini təşkil edir.

Dğnyəvi musiqi ğnsğrlərinin dini oxumalarda artması mütədil din xadimləri tərəfindən dini oxuma qanun-qaydalarına riayət tələbini artırır. Bu hal isə sərbəst yaradıcılığa meyli ğğcləndirir. Nəticədə peşəkar musiqizilər dəstələri meydana zıxır. Gürkəmli musiqizilər musiqinin tədrisi ilə məşğul olurlar. Məşhur musiqizilərin yaradıcılıq ğsulları nəsilərdən-nəsilərə şifahi yolla tədris edilir (ibn- Məbəd, ibn-Sğray və s.)

Mğxtəlif sənət sahələrində peşəkarlıq artır, musiqi də artıq dini mərasimlərin tərkibi kimi yox, həyatın bir sahəsi kimi dərk edilir. Dğnyəvi xarakter daşıyan professional sənətin nğmunələri meydana zıxır. Qeyd etmək lazımdır ki, dini musiqi və muğam musiqisinin formalaşmasında folklor musiqisinin də iştirakı şübhə doğurmur, lakin hər iki janr həm genetik, həm də funksional vəzifəsinə görə xalq yaradıcılığından fərqlənir. Hər iki janrı qidalandıran Şərqn feodal şəhər mğhitidir ki, üzğndə düvrğnğn intellektual və bədii düşüncələrini təcəssğm etdirir. Məscid minarələrindən, dini məclislərdən səslənən azan, səlat, qəsidə, Quran avazlarının hər ğğn sistemli surətdə səslənməsi, xalqın musiqi yaddaşına həkk olunur və onun musiqi təfəkkğrğnğ hazırlayır.

Dini musiqi ilə yanaşı səslənən xalq musiqisi də yeni yaranan janrın formalaşmasına təsir güstərir. Hər iki musiqi sahəsinin intonasiya modelləri xalqın bədii-estetik təfəkkğrgğ ilə uyğunlaşır qaynayıb-qarışaraq, daha yğksək səviyyədə yeni böyğk silsilə formasında təcəssğm tapır. Dini musiqidə olduğı kimi, yeni yaranan professional sənətin də daşııcıları xalqın istedadlı nğmayəndələri idi.

Nəticədə muğam sənətində folklor ənənələrinin professional dini musiqi normativləri ilə qarşılaşmasına və yaradıcılıq prosesində ğzvi surətdə birləşərək vahid orqanizmin komponentlərinə zevrilməsinin şahidi oluruq. Əgər bu proses dini musiqidə qarşısı alınan tələblərlə rastlaşdırsa, muğam janrında professional sənət normativləri yumşalır, sərbəst yaradıcılıq meyli artır. Bu da gələcəkdə böyğk silsiləyə

zevrilmiş muğam dəstgahlarında dərin, fəlsəfi mənə daşıyan mğrəkkəb musiqi kompozisiyaları ilə yanaşı xalq musiqisi ruhunda səslənən dərəməd, rəng, təsniflərin ardıcıl səslənməsinə gətirir və muğam janrının üzgənəməxsus konsepsiyasının yaranmasını təmin edir. Məhz bu xğsusiyyət muğam janrının tarixi küklərinin saray mədəniyyətilə bağlı olmasına baxmayaraq, tezliklə xalq təfəkkərgəngən ayrılmaz parzasına zevrilərək kətlələrin gəyininə yol tapmasına kümək edir.

İncəsənətin ən qədim formalarında bədii və dini kanonların zarpazlaşması aydın hiss olunur. Dini oxumaların təhlili onların muğam sənəti ilə mğəyyən müştərək qanunauyğunluqlara malik olmasını güstərir: 1) estetik funksiya daşıyan professional sənətə mənsubiyyət; 2) xğsusi hazırlıq tələb edən ifa tərz; 3) xalq qarşısında fərdi ifa edilmək xğsusiyyəti; 4) ciddi qanunlara tabe olan musiqi mətninin şifahi ənənəyə əsaslanması; 5) ədəbi mətnin yazılı ədəbiyyata əsaslanması; 6) məzmunun zoxmənalılığı və obraz zənginliyi; 7) ilahi mğdrikliyi, güzəllik anlayışını təmsil edən mğcərrəd obrazların bəzəkli, naxışlı ərəb yazı hürmələrinin cələngini xatırladan melodiya ilə ifadələnməsi; 8) melodik dilin ornamentsayağı, bəzəkli, axıntılı inkişaf gslubu; 9) ədəbi mətnin ərəz vəzninə əsaslanması; 10) musiqi mətninin sərbəst vəznə əsaslanması; 11) ifa tərzinin qanun zərzivəsindən kənara zıxmadan improvizasiya xğsusiyyətli olması; 12) ədəbi və musiqi mətnin dil mğrəkkəbliyi və quruluş tamlığı; 13) lad qanunauyğunluğu və kadans xğsusiyyəti; 14) lad daxilində melodik ibarələr sisteminin yaranması ilə ladin melodik model anlayışını kəsib etməsi.

Ənənəvi kanonları qorumaq cəhdi də dini oxuma və muğam janrının müştərək xğsusiyyətlərinə dəlalət edir.

Kanonlar dini və bədii quruluşları təşkil və tənzim edən elə mühkəm sistemdir ki, nəinki məzmunundan, hətta forma quruluşundan da kənara zıxmağa imkan vermir. Məhz bu toxunulmazlığın nəticəsi kimi dini oxumalar və muğam janrı üz orijinallıqlarını bu gğnə kimi saxlamışlar.

Azərbaycan musiqisi. Tarix və müasir dövr. Bakı, 1994, s. 27-36.

TARIN PƏRDƏLƏRİNİ ÜZEYİR BƏY KƏSMƏYİB

(Səadət Seyidova. Aslan Məmmədov)

(1996)

“Azadlıq” qəzetinin 26 dekabr 1995-ci il tarixli sayında dərc edilmiş “Biz muğamın, muğamsa eşqin qulluğunda durur” sərlüvhəli yazı həm marağa, həm də mübahisələrə səbəb olub. Yazıdan bəlli olur ki, gənc musiqizilər Cavid Murtuzoğlu və Fəxrəddin Elşadov muğam sənətinin saflığını qorumaq, qədim muğamların bərpası kimi ali bir məqsədə qulluq etmək niyyətindədirlər. Bu, təqdirəlayiqdir. Lakin məqalənin ümumi intonasiyası və bir sıra səhv məlumatlar müəyyən aydınlıq tələb edir.

Yazı C. Murtuzoğlunun muğamlarda “inqilab” etmək istəyi ilə başlanır. Əvvəla, C. Murtuzoğludan soruşmaq istədik: muğamda “inqilab” nə deməkdir? Gürgün, Cavid Murtuzoğlu inqilab süzünən mənaca “zorakılıqla ictimai zəvriliş” olduğunu bilmir. Soruşuruq: əsrlər boyu formalaşmış Azərbaycan muğamlarına belə zəvriliş lazımdır?

Dərin fəlsəfi anlayışları üzgündə cəmləşdirən muğam məfhumu bir zox yeni janrların yaranması üçün böyük məxəzdir. İran musiqi ənənələri ilə təbiylənmiş Cavid Murtuzoğlunun Azərbaycan muğamlarını “İran üslubu” ilə ifa etməsini xoşagələn hal kimi qəbul etmək olmaz. Onsuz da Azərbaycan muğamları güng-gündən yabancılara intonasiyalarla “zənginləşir”.

Qarşılıqlı əlaqələr nəticəsində İran və Azərbaycan muğamlarında bir sıra oxşar əlamətlərin olmasına baxmayaraq, hər iki musiqi sənəti üzünən orijinallığını saxlayıb. Gzeyir Hacıbəyov “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında bu barədə dəqiq və qəti fikrini söyləyib.³²

Azərbaycan muğam sənətinin orijinallığı onun strukturu, intonasiya quruluşu və ifa tərzində öz əksini tapır. Eyni zamanda

³² G. Hacıbəyov. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”. Bakı : “Yazıcı”, 1985, səh. 18-19.

Azərbaycan muğamlarının ifa tərzləri İran muğamlarından küklə surətdə fərqlənir.

Sonra Fəxrəddin Elşadov tarın rekonstruksiyasında Ğzeyir bəyin rolunu “estetik əməliyyat”, “tar orkestrə qurban verilir” kimi ironiyalı ifadələrlə qiymətləndirir. O, üz söhbətində Mirzə Sadiqdan qalmış tarın qolundakı pərdələrin 28-dən 22-yə endirilməsinin Ğzeyir bəyin adı ilə bağlı olduğunu isə xüsusi vurğulayır.

Əvvəla, tarın rekonstruksiya olunaraq pərdələrinin sayının 27-dən 22-yə endirilməsi Ğzeyir bəyin deyil, Mirzə Sadiqın adı ilə bağlıdır. Ola bilsin ki, Ğzeyir bəy tarın səsdəzgəməndə 12 pilləli Avropa sistemindəki səsləri ifa etmək üçün mütəmadi uyğunluq (pərdələrin yuxarı və aşağı zəkilməsi – temperasiya) yaradıb. Zənkə “Mirzə Sadiq Azərbaycan tarı yaradarkən, onun səsdəzgəməni qaydalaşdırarkən xüsusilə muğamların müvqelərini İran-ərəb sistemindəkindən bir qədər zillə, Avropa sistemindəkindən isə bir qədər bəm müvqədə saxlamışdır”³³.

Ğzeyir bəyin etdiyi bu uyğunlaşdırma nəticəsində tarın rolu musiqidə daha da genişləniib, o, muğam gəzəyi aləti zərziyəsindən zıxaraq orkestr alətinə zəvriilib, hətta simfonik orkestrlərdə belə üzünə layiqli müvqə qazanıb. Beləliklə, tarın imkanları azalmayıb, əksinə, artıb.

Tarın təkmilləşməsinə dair tarixi məlumatları Ə. Bədəlbəyli, V. Əbdülqasimov, R. Quliyev də zox dəqiqliklə vermişlər.

Hər hansı alətdən (əgər kənardan gətirilibsə) yerli xalqlar istifadə edirsə, mütəlxə o, milliləşmə prosesi kəzməlidir. Azərbaycan tarı üz inkişafına 1870 – 1875-ci illərdən başlayıb³⁴. Bu faktın təsdiqlənmiş, dəqiq əsası var. Zənkə Mirzə Sadiq apardığı rekonstruksiyanı yeni musiqi aləti icad etmək üçün deyil, tarı xalqın milli ruhuna, milli intonasiasına uyğunlaşdırmaq, daha da mütəkməlləşdirmək naminə edib. Bu barədə Ə. Bədəlbəyli yazırdı ki, Mirzə Sadiqın rekonstruksiyasından sonra tarda yaratdığı 17 pilləli azəri səs sistemi 17

³³ Ə. Bədəlbəyli. “Musiqi lüğəti”. Bakı: “Elm”, 1969, səh. 197-198.

³⁴ Ə. Bədəlbəyli. “Musiqi lüğəti”. Bakı: “Elm”, 1969, səh. 195-205.

pilləli İran-ərəb sistemindən zox fərqlənir. Yəni, Azərbaycan tarındakı qammaxili səslər İran-ərəb sistemindəki qammaxili səslərdən fərqlənir. Gürngür, Fəxrəddin Elşadoglu arayış verərkən Mirzə Sadıqın bu xidmətindən ya xəbərsiz olmuş, ya da onu lazımınca qiymətləndirməmişdir.

Əslində İran tarı anlayışının üzg də son düvrlərə aiddir. Yəni İran tarı Mirzə Sadıqın rekonstruksiyasından – Azərbaycan tarı yarandıqdan sonra formalaşmış. Belə ki, tarixdən bizə dğtar, setar kimi alətlərin adları məlumdur.

Azərbaycan tarının yaranması barədə Ə. Bədəlbəyli belə yazırdı: “Üz xalqının musiqi dilini bğtğn incəlikləri, mahiyyəti və xğsusiyyəti etibarilə dərinədən üyrənmiş büygk ixtirazi, ustad Mirzə Sadıq yenidən qurduğu tərda pərdələr tənzihi məsələsini, daha doğrusu, tar səsdğzğmğnğn quruluşu işini məhz Azərbaycan xalq musiqisi əsasında həll edib əndazəyə saldı”.³⁵

F. Elşadoglunun qeyd etdiyi “şöbələrin itməsinin” də izahı var. Ğzeyir Hacıbəyov gürkəmli muğam sənətkarları Qurban Pirimov, Cabbar Qaryağdıoglu və s. tanınmış ifazaların rəylərinə əsaslanaraq muğamların kizik guşələrini hissə daxilində saxlamaq şərtilə yığcamlaşdırıb. Bu işə onların mahiyyətinin nəinki itirilməsinə, əksinə, keyfiyyətə kompozisiya tamlığına gətirib zıxarib və muğamların üyrənilməsinə xələl gətirmədən onların tədrisini daha da asanlaşdırıb. Muğamların tədrisinin şifahi ənənəyə əsaslandığını və o dövrdə muğamlara edilən təzyiqləri nəzərə alsaq, onların itib-batmasının qarşısını almaqdan ütrğ Ğzeyir bəyin muğamları bir nüv sistemləşdirməsi zox lazımlı və vaxtında gürğlmüş tədbir idi.

O ki qaldı məqalədə Azərbaycan xalq musiqi alətlərinin bərpasında büygk işlər gürmüş hürmətli Məcnun Kərimovun tarın zoğuldan türəməsi və ya “tarla zoğulun eyni alət olması” fikrilə, qətiyyənlə razılaşmaq olmaz. Zoğulun nə dğzəldilmə texnologiyası, nə xarici gürünüşü, nə də tembri tarla yaxınlıqdan danışmağa əsas vermir.

³⁵ Ə. Bədəlbəyli. “Musiqi lüğəti”. Bakı: “Elm”, 1969, səh. 197.

F. Elşadoğlu jurnalistlə sühbətində zox doğru buyurur ki, “ifazıların musiqi və nəzəri savadları azdır” (əlbəttə, sühbət hamıdan getmir). Bu fikirlə tam şərrik. Yeri gəlmişkən, savadlarını artırmağı hamıya məsləhət gürrükk.

“Azadlıq” qəzeti, 30 yanvar, 1996, s. 8.

YORULMAZ MÜƏLLİM
(Səadət Seyidova. İmrüz Əfəndiyeva)
(1998)

Ğ. Hacıbəyov adına Bakı Musiqi Akademiyasının musiqi nəzəriyyəsi kafedrası bu sənətin mğxtəlif sahələrində zalışan, yğksək ixtisaslı musiqişünas kadrları yetişdirən aparıcı kafedradır.

Kafedra nəzəri musiqi biliklərinin mğxtəlif sferalarını əhatə edən geniş problem spektrini işləyir. Kafedrada polifoniya, solfecio, musiqi əsərlərinin təhlili, klassik və mğasir harmoniyaya həsr edilmiş işlər gürrükk.

Bu gğn biz oxuculara Ğ. Hacıbəyov adına Bakı Musiqi Akademiyasında 75 illiyi təntənə ilə qeyd olunan musiqi nəzəriyyəsi kafedrasının ağsaqqalı, professor Xanlar Həmid oğlu Məlikovu təqdim etmək istərdik.

X. H. Məlikov uzun və mğrəkkəb həyat yolu keçmişdir. Büyyk Vətən mğharibəsinin ilk gğnlərindən Vətənin mğdafiəsinə qalxan Xanlar mğəllim “Qafqazın mğdafiəsinə gürə”, “Almaniya gğzərində qələbəyə gürə” medallarla təltif olunmuşdur. Mğharibə qurtardıqdan sonra X. Məlikov Ğ. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olmuş və 1952-ci ildə buranı mğvəffəqiyyətlə bitirmişdir. Bu ildən başlayaraq o, musiqi nəzəriyyəsi kafedrasında solfecio və harmoniya fənnini tədris etmişdir.

Azərbaycanın Bəstəkarlar İttifaqına daxil olaraq, yaradıcı həyata fəal təsir göstərərək mğxtəlif müvzulu məqalələrlə mətbuat səhifələrində zıxış edir. O ilk dəfə Azərbaycanda professional musiqi təhsili almış bəstəkar Asəf Zeynallıya həsr edilmiş kitab yazmışdır. Sonrakı illərdə X. Məlikov dahi bəstəkar Ğ. Hacıbəyovun yaradıcılığı

ğzərində tədqiqat aparmışdır. 1955-ci ildə Ğ. Hacıbəyovun “Arşın mal alan” musiqili komediyası haqqında kitabı zəpən zıxmışdır.

Gənc musiqişünas, Ğ. Hacıbəyovun yaradıcılığı ğzərində axtarışlar apararaq, bəstəkarın zoxjanrlı yaradıcılığının – musiqi komediyası janrı sahəsinin üzğnəməxsus, orijinal janr problemini dərindən tədqiq etmişdir. Bu müvzu ilə bağılı o, namizədlik dissertasiyasını uğurla mğdafiə etmişdir. O, “Ğ. Hacıbəyovun musiqili komediyalarında ğslub və dramaturgiyasının xğsusiyyətləri” adlı namizədlik dissertasiyasını peşəkarcasına işləyib hazırlamışdır. Bu iş monoqrafiya şəklində nəşr edilmişdir. Kezmiş Sovet İttifaqının tanınmış musiqişünas alimləri bu böyğk və maraqlı tədqiqat işini yğksək qiymətləndirmişdilər.

Musiqişünasın kitabında dahi bəstəkarın yaradıcılığında xalq musiqi incisinə olan dərən yanaşma öz parlaqlığı ilə azıqlanmışdır.

X. Məlikov son illərdə elmi metodik iş sahəsində bir sıra axtarışlar aparmışdır. Bunların sırasında Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarının üyrənilməsi ğzğn maraqlı tədris vəsaiti olan “Azərbaycan muğamlarının lad intonasiya xğsusiyyətləri” elmi metodik işini misal ğüstərmək olar.

Professor X. Məlikovun bir sıra maraqlı əsərləri hal-hazırda əlyazma şəklində qalmaqdadır. Onun professor B. Məmmədova ilə birğə yazdığı “Musiqi terminoloji lüğəti” parlaq misaldır. Burada musiqi terminlərinin Azərbaycan dilinə adekvat tərcğməsi ilə yanaşı süzğn etimoloji aspektdə şərhli xğsusilə işlənmişdir.

X. Məlikovun elmi işləri sırasında ali musiqi təhsili ocaqlarının qiyabi şöbələrinə daxil olan abituriyentləri ğzğn “Harmoniya fənnindən metodik tüvsiyələr”i də ğüstərmək olar.

Professor X. Məlikovun şəxsi arxivində onun dissertasiya işinə Q. Qarayevin, V. M. Belyayevin rəyləri böyğk məhəbbətlə qorunub saxlanılmışdır.

Akademiyamızın əziz yubilyarı bu mğdrək yaşında fəal pədaqoji yaradıcılıqla məşğul olur və respublikamızın istedadlı gəncələrini tğkənməz səbr və sevgi ilə tərbiyə edir.

Xalq qəzeti, 16 iyul, 1998 il, s. 5.

DİNİ MUSIQININ BƏZİ PRİNSİPLƏRİ HAQQINDA ***(1999)***

Zoxsəciyyəli musiqi janrlarımız tarixin kamil səzgəcindən keçərək bu gün də yaşayır və musiqişünasların maraq obyektinə zəvrilir. Belə maraq kəsb edən janrlardan biri də dini musiqidir.

Musiqi tariximizin bir sahəsini təşkil edən dini musiqinin tədqiqi, orta əsr musiqi sənətinin üslub xüsusiyyətləri, səs quruluşu, formatürədici prinsipləri, musiqi təfəkkürgə, məişət musiqisi ilə dini oxumaların bir-birilə bağlılığı və sairə kimi problemlərin həllinə kömək edə bilər.

İslam dünyaya dininə zəvrilərək, müxtəlif xalqların milli xüsusiyyətlərilə zənginləşib rəngarəng zəlzələlər kəsb etmişdir. VIII – X əsrlərdə elm və incəsənətin zənginləşmə dövrü başlayır. İslamın ilk illərində musiqi də başqa sənətlər kimi peşəkarlığa zəvrilir. Musiqi, dini və yaxud məişət mərasimlərinin, saray əyləncələrinin tərkibi kimi yox, artıq həyatın bir sahəsi kimi dərk edilir. Müsəlman alimlər, əslində assimilyasiyaya uğramış şərq xalqlarının mədəniyyətləri sintezindən yaranan antik mədəniyyətləri canlandırmağa və mənimsəməyə cəhd edirlər. Mühkəm təmələ əsaslanan islam mədəniyyətinin dözgün inkişaf təməllərinin müəyyənləşməsi buradan başlayır.

İslam ölkələrinin orta əsr feodal mədəniyyəti gərgin inkişaf dövrü keçirib. Bu mədəniyyətin yaranmasında böyük şərq xalqlarının payı olub. Müxtəlif xalqlara hörmət və ehtiram tənəşmə edən islam, dünyaya mədəniyyəti nailiyyətlərinə biganə qalmamış, onu qəbul edib özünəməxsus şəkildə inkişaf etdirmişdir. Qədim yunan şer vəzninin əsasında ərəb vəznini şərq şairlərinin yaradıcılığında təkmilləşərək Şərqin şer vəzninə zəvrilir. Qədim yunan lədləri, səslərin interval məsafəsi dərindən öyrənilir və milli ərəb mədəniyyətinə və sonradan gümüşşərq mədəniyyətinə uyğunlaşdırılır. ərəb alimləri elmi işlərində yunan alimlərinin musiqi-nəzəri və estetik konsepsiyalarından qidalanırdılar. Eyni vaxtda Şərq mədəniyyətinin və islam nəfuzunun Qərb orta əsr mədəniyyətinə böyük təsiri olmuşdur. Orta əsrlərdə Avropa, ərəblərin vasitəsilə antik dövrün elmi, fəlsəfi, musiqi-nəzəri fikirlərilə tanış olur. Qərb və Şərq münasibətləri qədim küklərə malik olmuş islam dövründə

isə bu elmi və mədəni əlaqələr daha da mühkəmlənir. Müşahidələr göstərir ki, islam ölkələrinin milli-mədəni xüsusiyyətlərinin yığsək təcəssümə ğmumbəşər xüsusiyyətlərinə zevrilir.

Bu gərgin proses xalqların, dillərin ğnsiyyəti, zarpazlaşması, qohumlaşması, mğxtəlif səciyyəli Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin qarşılaşması islam mədəni platformasının yaranması ilə nəticələnir. Belə mühtəşəm mədəni təməl Şərq xalqlarının bədii-fəlsəfi təfəkkərgə və islam ideologiyası qanunlarına əsaslanır.

E. Q. Yakovlev yazır ki, “qanun ictimai, xğsusilə dini və bədii həyatın ruhi, mənəvi strukturlarını tənzim və təşkil edən sabit sistemdir. Bədii qanunlar adətən dini zəmində meydana gəlir. Buna görə də bədii qanunda dini və bədii ğnsərlər sıx şəkildə birləşirlər”.³⁶ A. F. Losevin fikrincə isə “bədii və dini qanunlar arasında ciddi sərhəd qoymaq olmaz”.³⁷

Qədim dğnya tarixində musiqi dinə yaxın fəaliyyət sahəsi kimi qiymətləndirilirdi. Şərq ölkələrində bu vəhdət daha da mühkəm olmuşdur. Hələ islamdan əvvəlki Şərqin, o cğmlədən Azərbaycanın dini məbədlərində mərasimlər musiqinin, rəqsin müşayiəti ilə, təmtəraqlı keçirilirdi. İslam meydana zıxdığı gğndən milli xğsusiyyətlərdən bacarıqla istifadə edir. Mğxtəlif yerli mərasimlərin şiə mərasimlərində, “şəbih” misteriya tamaşalarında, dərviş zikrlərində təzahğr tapması dediklərimizə misal ola bilər.

Bğtğn dinlərdə olduğu kimi şifahi ənənəli professional sənət nüvğ olan islam dini musiqisi də xğsusi mğnasibət tələb edir.

Bəzi xğsusiyyətləri etibarilə dini oxumalar folklorə yaxın olsalar da, üz funksionallağı və genetik xğsusiyyətləri etibarilə ondan fərqlənirlər.

İslam dini oxumalarının professional sənət nğmunəsi olmasına dəlalət edən bir sıra əlamətlər var. Onlardan ən ğmdəsi odur ki, hez

³⁶ Е. Г. Яковлев. Искусство и мировые религии. М., 1977.

³⁷ Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, стр. 15.

vaxt məişət ehtiyacı üdəməmiş və üzgündə sırf estetik funksiya daşıyıb. İkinci vacib əlamət dini oxumaların obraz intonasiya quruluşuna gübrə xalq ənənələrindən fərqlənən reqlamentləşmiş ifa tərzidir.

Bu oxumaların musiqi əsasını təşkil edən birsəsli (monodik) oxuma gəsulu, mğəyyən lad tərkibində, xğsusi melodik ibarələr sisteminin ciddi ardıcılığına və qanuniləşmiş improvizasiya gəsullarına əsaslanır. Mğəyyən təlimə əsaslanan ifazılıq məharəti və sairə normaların sarsıdılmazlığı, konservativliyi, qəti qanunlara tabe olması ifazıdan yğksək professionallıq tələb edir. Bu xğsusiyyətləri biz muğam musiqisində də müşahidə edirik. Dini musiqidə kollektiv (xor) ifa edilən oxumalar birlik, vahidlik rəmzi kimi ancaq unison ifa gəsuluna əsaslanır.

Musiqi “vahidlik məfhumunu mğxtəliflikdə” parlaq şəkildə əks etdirə bilən bədiiliyin və mədəniyyətin təzahğr forması kimi islamın ana xəttinə zevrilir. Şərqin bədii təfəkkğrğndə insan konkret obraz kimi yox, emosiya və əhval-ruhiyyə aləmi kimi yaşayır. Mğsəlman xalqlarının estetik şüurunun bu xğsusiyyəti musiqi sənətində daha parlaq əksini tapır. İslam dininin bədii təfəkkğr quruluşu da üz repertuarına aid mğəyyən qanunlar yığınınə əsaslanır ki, onları başqa keyfiyyətlərlə əvəz etmək qadağandır. Bu xğsusiyyətlər, islam aləminin ilk bədii abidəsi olan Quranda üz təcəssğmğngə tapır. Bədii məharətin yğksək nğmunəsi kimi “Quran” mğsəlman ölkələri xalqlarının mədəniyyətinə büyyğk təsir güstərmişdir.

İ. U. Krazkovski yazır ki, “Quran surələrinin obraz zənginliyi effektiv interpretasiya gğzğn yaxşı imkan yaradır”.³⁸

“Quran” nəinki nəsrin ilk abidəsi, həm də Şərqin professional musiqi sənətinin ilk abidəsidir. “Quran” poetikasının mətni dini mğnasibəti konkretləşdirirsə, onun avazatı emosional hisslər aləmini konkretləşdirir.

Təbiidir ki, Quranın poetikası qədim ərəb şərinin poetikasından fərqlənən şifahi moizənin xğsusiyyətlərini əks etdirir. Quranın mətni dini əhval-ruhiyyədən əlavə, bədii estetik təsirə də malikdir. İfa zamanı

³⁸ Корах. М., 1963, с. 657.

səslənən süzlər mənasından asılı olmayaraq ərəb dilini bilməyənlərə də ruhi təsir bağışlayır. O, qafiyəli nəsr kimi nadir ғыslubda yazılmışdır. Burada süz-fonem musiqi rezitasiyasının intonasiya ғыsusiyyətini mғыyyənləşdirir. Mənalı, vəznli süzlərin təşkilindən ibarət olan surələr ritmik vurğularla bitib, biri-digərindən fasilələrlə ayrılırlar. Musiqi rezitasiyası azad vəzn əsasına malikdir. Quranın ғыfahi moizə ғыsusiyyətlərinə əsaslanan poetikası dini ifazılıq qaydalarından kənara zıxmadan improvizasiya ғыsullu melodik rezitasyada əksini tapır. Kizik səs diapazonu zərzivəsində musiqi rezitasiyasının eyni ылzылғ, pilləvari, dalğavari hərəkəti, dayaq səslərinin tez-tez təkrarı Quranın ifasında daimilik təsəvvырғ oyadır. Epik ғыsusiyyətli rezitativ intonasiyanın axıntılı, sakit, aramlı, nəqlədicі ahəngi Quranın təlqin etdiyi fəlsəfi mənə və ilahi mғыdriklik hissini təcəssым edir. Quran kəlamlarının dғыzgын tələffыzgыл ғыzgын icad edilmiş “təcvid” (Quranı dғыzgын tələffыgzlə oxuma) Quran avazını mғыyyənləşdirir. Quranın ifasında ыр ladına ғыstғыnlыk verilir. Melodiyanın əsası olan lad (məqam) ibarələr yolu ilə azılır. Ladın formalaşması ғыzgын ilkin ғыərt oxumadır ki, təkrar olunan səs ətrafında ғыzişmələr ғыzgын danışiq intonasiyası ырнəк ola bilər. Nitq intonasiyası ғыzərində aparılan tədqiqat, dini oxuma nitqinin intonasiyasının musiqiləşmə prosesini, bu materialın musiqiyə zəvrlməsini müşahidə etməyə imkan verir. İlkin ырнəк olan rezitativ tərzli oxumalar, bir səs ғыzərində, bəzən də o biri qonşu səslərə meyl edərək oxunurlar. Belə oxumalar hələ yarım-qiraət və yarım-oxunmalardır ki, beləliklə dini rezitasiya tərzі yaranır. Y. Tyulin hesab edir ki, dini qiraət-oxunma avazı, ladın formalaşmasında ilkin nüqtədir. Onun fikrincə, ilkin lad meyli, səsslərin cazibəsi məhz buradan başlayır³⁹.

Ladın formalaşmasının əsasını təşkil edən amillər, onun təşəkkыл tapma prosesini, milli musiqi sistemində maraqlı spesifik nyğansların tam təfsilatını dini oxumalarda (Quran, qəsidə, səlat minacət, azan, zikr, mədh, nət və s.) azıq müşahidə etmək mғыmkылndыр. Quranın musiqi nitqinin əmələ ғыlməsində ladın tonikasının, onun aparıcı tonu,

³⁹ Тюлин Ю. Учение о гармонии М., 1966, с. 89.

mediantası və əsas tonunun rolu böyüklərdir. əsas tondan tonikanın üst mediantasına, kvarta sızrayışı edib, pilləvari tonikaya enərək və sonra bir neçə dəfə tonikanın səsləşməsindən əmələ gələn musiqi ibarəsi xarakter melodik modelə zəvrilir. İfadılardan dini musiqinin mürəkkəb melodik ibarələrini bilmək, əsərin tərkib hissəsi olan poetik və musiqi mətninin həssaslığını, ritmik modusların emosionallığını, rəngarəng və zoxmənalılığını tərənnüm etmək bacarığı tələb olunurdu. Musiqi ifa qanunları zərzişində formalaşmış ibadət musiqisinin mətnini əmələ gətirən kizik avazların modelləri uzun əsrlər boyu stereotip şəklində yaşayaraq həmin musiqinin ritm-intonasiya simvollarına zəvrilirlər. Dini oxuma qanunlarının konservativliyi və yaddaşa həkk olunmuş avaz modellərin nəsilərdən nəsilərə kezərək şifahi yaşamaq qəvvəsi, ibadət musiqisinin bu gəgnə qədər gəlib zatması gəgnə imkan yaratmışdır.

Tarixin inkişaf prosesində belə professional musiqinin şifahi ənənəyə sadıq qalması haqqında mğxtəlif fikirlər müvcuddur.

Farmer bunu peşəkar musiqizilərin korporativ maraqları ilə izah edir⁴⁰.

Şərq musiqisinin təbiətini daha aydın təsəvvür edən musiqişünaslar bu halı musiqinin monodik xğsusiyyəti ilə izah edirlər. Monodiya təfəkkür forması kimi şifahi ənənəli sənət praktikasındankı repertuarı, intensiv həyat bulağını təcəssüm edir ki, burada əsas yeri hafizə, improvizasiya, təxəyyül tutur. Yəni oxumaq, zalışmaq, – yaradıcılıq təcəssümənin inkişafı, musiqi yaratmaq deməkdir. Şifahi halda ifa etmək, dəyişməyən mürəkkəb qaydalara əsaslanaraq yeni yaradıcılıq prosesidir. Məqsəd musiqi ideyasının mğxtəlif aspektli ifadə vasitəsini, xğsusi hisslər aləmini yaratmaqdır.

Hər gəz dinin – yəhudilik, xristianlıq və mğsəlman oxumalarının əsasını birsəsli oxuma tərzı tutur. Bu həm şərq xalqlarının musiqi təfəkkürü ilə, həm də monoteizmin ideologiyası ilə əlaqədardır:

1. Allah tərəfindən verilən səs ən mğkəmməldir əqidəsi vokal ifanı; 2. “Allah tərəfindən bəxş olunan səs, insan əməlinin nəticəsi olan

⁴⁰ Farmer N. A. History of Arabian music, r. 20.

alətlərdən mğkəmməldir” əqidəsi instrumental müşayətsiz ifanı; 3. Təksəsli oxuma, hətta xor (kollektiv) oxumaların unison ifası allahın vahidlik rəmzi ilə bağlı olub islam dini oxumalarının ifa qanunlarının əsasını qoyur.

Təksəsli oxuma tərzı barəsində ədəbiyyatda belə yanlış fikirlərə rast gəlmək olur ki, təksəslilik musiqini zoxsəslinin o biri səslərlə birləşib zətinlik yaratmasından azad edib. Beləliklə, zoxsəslilik təksəslinin mğrəkkəb forması kimi tarixin inkişaf mərhələsində meydana gəlməsi fikri ortaya atılır. M. Xarlap qeyd edir ki, musiqişünasları düşündürən “zoxsəslinin nə vaxt yaranması” problemini, təksəslinin nə vaxt yaranması ilə əvəz etsələr, daha dğzgğn olar. Belə ki, musiqi əvvəlcə zoxsəsli yaranmışdır”.⁴¹ Skrebkov isə yazır: “Təksəsli oxuma zoxsəsli oxumanın bir nüv monodik təkrarıdır. Təksəsliliyə kollektivdən yaranma kimi baxmaq lazımdır”.⁴²

Şifahi ənənəli professional sənəti zətinlikdən azad edilmiş, mürəkkəblikdən – bəsitliyə enən sadə yaradıcılıq sahəsi yox, əksinə, mürəkkəb musiqi modeli və sistemə salınmış qanunlar kğlliyyatıdır.

İslamın mğhafizəkar meylinə baxmayaraq ğmumi inkişaf prosesində ibadət oxumaları ilə yanaşı dini oxumaların yeni janrları meydana zıxır. Bu oxumalarda ifazılıq qanunlarının reqlamenti mğəyyən qədər yumşalır. Dini musiqinin müvzu dairəsi genişlənir və yeni yaranmış janrlarda fəlsəfi, didaktik və sairə xğsusiyyətlər nəzərə zarpır. Bu janrların musiqi mətni də məzmunu uyğun xarakter alır. Musiqi mətninin melodik ifadəsindəki mğəyyən ritm, intonasiya yeniliyi, musiqi məntiqinin sərbəstliyi və lad dairəsinin genişlənməsi, kadans xğsusiyyətlərinin parlaqlığı bu dini oxumaları dğnyəvi elementlərlə zənginləşdirir. Məhz dini musiqi janrlarının inkişafı, onların xalq nğmayəndələri ifasında səsləşərək milli hiss və ehtiraslarla

⁴¹ Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. // Ранние формы искусства. М., 1972, стр. 251.

⁴² Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 26

aşılıb, cilalanması dğnyəvi xarakter daşıyan yeni professional sənətin meydana gəlməsi gəzən zəmin yaradır.

“Musiqi dünyası”, “Din və musiqi”, 1999, №1, s. 79-81.

AZƏRBAYCAN MUSIQİ ELMİNİN LAYİQLİ NÜMAYYƏNDƏSİ (2000)

Azərbaycan musiqi elmində Əliyeva Nərminə xanım Ağalar qızının üzgənəməxsus yeri var. Ciddi alim, tələbkar pedaqoq, bətgən qəvvəsini, şövq və həvəslə Azərbaycan musiqisinin təbliğinə həsr edən musiqişünas Nərminə Əliyeva həmkarları arasında böyük nəfuzə malikdir. Alicənablıq onun təbiətidir. Təvazükar, xeyirxah, sadə, aramlı davranışa, mğlayim rəftara malik olan bu nəcib insan, yeri gələndə qəti süz deməyi bacaran əsl ziyalıdır. Onun bu insani və professional keyfiyyətlərinin formalaşmasında ailəsinin rolu böyük olub.

Əliyeva Nərminə xanım 1939-cu ilin, 3 oktyabrında Bakıda dğnyaya güz azıb. Atası – mğhəndis, anası – həkim idi. Qocaman Bakı ziyalısı Ağalar bəyin siması bu gğn də nur sazır. Valideynləri onlar gğzən xarakter olan bu xğsusiyyəti irsən qızlarına da bəxş etmişlər.

Vaxtilə Gzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində fəaliyyət göstərən onillik musiqi məktəbi Azərbaycanın bir sıra gürkəmli şəxsiyyətlərini yetişdirmişdir.

1957-ci ildə Nərminə xanım da bu məktəbin məzunu olub, həmin ildə də Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına qəbul edilib. O, 1962-ci ildə mğvəffəqiyyətlə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tarix və nəzəriyyə şöbəsini bitirib, musiqişünas ixtisasına layiq gürğlğr (Onu da qeyd edək ki, o düvrə tarix-nəzəriyyə şöbəsini bitirən hər tələbə musiqişünas ixtisasına layiq gürğlmğrdğ).

1963-1966-cı illərdə Nərminə Əliyeva Azərbaycan SSRİ-nin Elmlər Akademiyasının “Memarlıq və incəsənət” İnstitutunun aspiranturasında “Musiqişünaslıq” gğzrə ixtisasını davam etdirir. O, Rimski-Korsakov adına Leningrad Konservatoriyasının professoru A.

N. Dmitriyevin rəhbərliyi altında “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında polifonik formalar” adlı sənətşünaslıq namizədliyi üzrə dissertasiyanı yazıb 1969-cu ildə müdafiə edir. 1968-ci ildə Nərminə Əliyeva Əzeyir Hacıbəyov adına Dövlət Konservatoriyasının “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasında əvvəl müəllim, dosent və professor adına layiq görülmüşdür. 1982-ci ildən 1996-cı ilədək musiqi nəzəriyyəsi kafedrasının müdiri kimi ona rəhbərlik edir.

Nərminə xanım bu gün də kafedranın professorudur və ixtisas kurslarında “Musiqi formasının təhlili” fənnini tədris edir. Aydın, maraqlı müəhazirələrində musiqi formasının rəngarəngliyini, onu yaradan amilləri digər musiqisinin və milli musiqi nümunələrinin üzərində gənc nəsə aşılaması təqdərə layiqdir. Nərminə xanım həm pedaqoji, həm də elmi işində üzünə, üz həyat prinsiplərinə sadıq insandır. Geniş və dərin bilik dairəsinə malik olan bu alim sezdiyi müvzuya böyük məsuliyyətlə yanaşaraq, onu tədrisən, hərtərəfli öyrənməyə üstünlük verərək tədqiqat obyektinin hər detalının aydınlaşıb, kristallaşmış tərdə ifadə tapmasına zalışan müxtəssislərdəndir. Onun bir nezə elmi əsərlərinin adlarını zəksək, əvvəldə dediklərimiz daha da aydınlaşar. Misal üçün:

1. “Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində polifonik zoxsəslilik nüqtəyi-nəzərinə dair” – 1-ci bülüm “tematizmin xüsusiyyəti” (lad, melodika).

2. “Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində polifonik zoxsəslilik nüqtəyi-nəzərinə dair” – 2-ci bülüm “formatürədici xüsusiyyətlər” (inkişaf şulları, kompozision və sintaktik səviyyələrdə musiqi formaları).

3. “Şifahi ənənəli musiqinin bir sıra janr nümunələrində polifonik zoxsəslilik nüqtəyi-nəzərinə dair” (aşiq yaradıcılığı, muğam).

4. “Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin ifazılıq sənətində polifonik zoxsəslilik nüqtəyi-nəzərinə dair”.

5. “Nizaminin süzlərinə bəstələnən – Ə. Hacıbəyovun “Sənsiz” və “Sevgili canan” romansları (kompozision quruluş xüsusiyyəti məsələsinə dair)”.

Bu elmi işlərin adlarından belə Nərminə xanımın işləmək şulu müvzuya yanaşmaq onu azmaq metodu bəlli olur. Hər bir işin

məqsədini aydın təsəvvür edən tədqiqatçı mətləbdən uzaqlaşmadan, müvzunu kələfin ucunu azan kimi təmkinlə yüksək professionallıqla musiqi əsərini daxildən işıqlandırır. Zox lakonik nitq qabiliyyəti, izahat zamanı lazımi süzlərin yerində işlədilməsi, musiqini əmələ gətirən bəşir komponentlərə xüsusi əhəmiyyət vermək, musiqi əsərində onların qırılmaz bağlılığını və bu bağlılıq, əlaqə, inkişaf nəticəsində musiqi nəmunələrinin yaranmasını nəzəriyyəni bacarığı ilə azıqlamaq, onun dəsti-xəttinin əsas xüsusiyyətidir.

Nəminə xanım ona məxsus olan son dərəcə dəqiqliyi, dərəcəliyi üz tələbələrində aşılayır. Onun rəhbərliyi altında son zamanlarda iki dissertasiya işi məvəffəqiyyətlə mədafiə edilib.

Quliyev Akif Nəsrət oğlunun “Azərbaycan muğamlarının musiqi dramaturgiyasında kontrastlıq prinsipləri” və Tağıyeva Gəlar Rafiq qızının “Şihahi ənənəli Azərbaycan musiqisində ostinato prinsipləri”. Bu dissertasiyaların adlarında da biz müvzu dərinliyi ilə rastlaşırıq. Nəminə xanım o alimlərdəndir ki, işlərinin başlığında, indi dəbdə olan və gur səslənən “problemi” süzəng yazmağı xoşlamır. O, zox aydın halda problemi işin gedişində ortaya atır və onun həllinə zalışır. Bu da onun təbiətindən doğan, dərinliyi sadəlikdə, bəşirliyi detallarda gürməsiindən irəli gəlir.

Musiqi elminin hansı sahəsində işləməsiindən asılı olmayaraq onun yazıları yüksək professionallığı ilə sezilir. Nəminə xanım Əliyevanın fəaliyyəti əsasən ş sahədə əksini tapır. Pedaqoq-alim-musiqi xadimi. O, keçmiş SSRİ-nin mərkəz şəhərlərində, xaricdə keçirilən “musiqi axşamları”, yubileylər, məxtəlif məsəbiqə komissiyalarının şzvş, konfrans, simpoziumların və sair tədbirlərin iştirakçısı və Respublikanın layiqli təmsilçisi olmuşdur.

Hürmətli və əziz Nəminə xanım! Sizi yubileyiniz mənasibətilə təbrik edirik. Sizə uzun ömür, can sağlığı və şreyinizdən keçən bəşir arzularınızın həyata keçməsiini diləyir, işinizdə yeni uğurlar arzulayırıq.

Sizə hürmət və ehtiram bəsləyən həmkarlarınız.

“Musiqi dünyası”, 2000/1(2), s. 89-90.

**AZƏRBAYCAN MİLLİ MUSIQIMIZIN TƏSNİFAT MƏSƏLƏSİNƏ
DAİR
(2000)**

Milli musiqi əsərlərinin təsnifatı zox mğrəkkəb və incəlik tələb edən bir məsələdir. Zğnki həm folklor, həm də şifahi ənənəli və yaxud ənənəvi professional sənət üzğndə bir nezə mğxtəlif sənət amillərini birləşdirir.

M. S. Kaqan “Морфология искусства” (İncəsənətin morfologiyası, L., 1972, səh. 199) əsərində qeyd edir ki, “xalq yaradıcılığının hər forması bir-birilə güzə gürğnən və gürğnməyən minlərlə qırılmaz iplərə bağlıdır ki, bu bağlılıq da ilkin mədəniyyət sinkretizminin əlamətidir”.

Qədim xalqlarda oxuma həyat hadisələrinin bğtğn səhələrini müşayiət edirdi. Şaman duaları, hekayət, nağıl, mərasim və sairələr oxuma tərzində süylənilirdi. Oxuma hələ mahnı kimi mğstəqil incəsənət nüvğ olmamışdan əvvəl, insan təbiətinin hisslərinin təmsilzisi kimi insanla birlikdə yaranmışdı. Ənənəvi musiqini üyrənənlər gğğn ibtidai-icma düvrğnğn folklorunda janrın yaranma prosesini müşahidə etmək büyğk marağa səbəb olur.

Arxaik xğsusıyyətli sinkretik folklor sistemində janrın yaranması gğğn əsrlər tələb edilir və nəhayət zəmin yaranır. Sadə həyat tərzilə bağli janrlar meydana zıxır. O, bilavasitə məişətlə, əməklə, kolektivin ibtidai ibadətləri, sehrin ritual-mərasim fəaliyyətinə daxil olaraq üz funksiyasını daşıyır. Xalq yaradıcılığı daima inkişafda olan sistem kimi bir sıra funksiyalara malikdir. Misal gğğn – sosial, etik, estetik, informativ, kommunikativ, tərbiyəvi, təşkiledici (əmək mahnıları) ritual (mərasim) əyləncəvi, təşrifatla bağli və sairələr. Mğxtəlif janrların tarix boyu yaranması, təkammlğğ və yaxud əksinə silinib yaddaşı tərək etməsi, yetkinləşmiş janrların daxilində yeni janrların yaranması, canlı yaradıcılıq ənənələrinin tarix prosesində transformasiyaya uğraması, ənənəvi musiqinin, həm folklorun, həm də şifahi ənənəli professional musiqinin təbiətidir. Məhz bu xğsusıyyətlərə gürə sinkretik obraz tədqiqinin metodoloji əsasını mğəyyənləşdirmək gərəkdir. Hər hansı təsnifatın qanəediciliyi, qarşıya qoyulan məsələdən tədqiqatızının tədqiq

etdiyi sahənin təbiətini, onun xarakter xüsusiyyətlərini duymasından və nəhayət ən ünəmlisi hansı əsaslı nəzəri-tarixi metodoloji bazaya əsaslanması ilə bağlıdır.

Minilliklərin bizə miras qoyduğu musiqi irsini araşdırmaq, onları sistemləşdirib təsnif etmək çərində musiqişünaslar hələ əsrin əvvəllərindən zalışmışlar və bu gğn də davam edirlər.

Bir sıra adlı-sanlı musiqişünaslar ənənəvi musiqinin tədqiqilə bağlı nəzəri əsaslı mğlahizələr, ğsullar və s. təkliflər edirlər.

Zoxsəciyyəli Azərbaycan milli musiqisinin təsnifat məsələsinə də yeni nəzər yetirmək tələb edilir. Təsnifat işində mğxtəlif fikir ayrılığı problemin həllində mğəyyən zəşqınlıq yaradır. Ğmumi folklorşünaslıq nəzəriyyəsində bir sıra elmi əsərlərin meydana zıxması ilə bağlı təsnifat məsələsi bu gğn artıq dəqiqlik tələb edir. Azərbaycan musiqişünaslarının təsnifat mğlahizələri ilə tanış olmazdan əvvəl dğnya musiqişünaslarının işlərinə nəzər yetirək. Bu problemlə əsrin əvvəllərində O. Koller, İ. Kron, K. Zaks, E. Xornbostel məşğul olmuşlar.

O. Koller və İ. Kronun ilk məqalələri də “Каков лучший метод упорядочения народных мелодий по признакам их лексических особенностей” (“Xalq melodiylarının sistemləşməsində onların leksik əlamətlərinə ğirə hansı metod əverişlidir”) adlanırdı. E. Xornbostel və K. Zaks “К систематике музыкальных инструментов” (“Musiqi alətlərinin sistemləşdirilməsi”) əsərinin giriş hissəsində mğəlliflər yazılır ki, “işin məqsədi mğəyyən anlayışların dəqiqləşdirilməsidir ki, onlar imkan qədər təsnif olunan sahənin mahiyyət və məzmununa uyğun ğəlsin”.

E. V. Qippius qeyd edir ki, “Nə Kron, nə Koller, nə də ondan sonrakı alimlər bu problem haqqında düşünərək tədqiqat obyektinin mahiyyətini tam azmamışlar”. O bu problemin azılması ğzğn üz metodunu, yəni tədqiqatı mğxtəlif səviyyələrdə aparmağı təklif edir:

1. Obyektin mahiyyəti. 2. Obyektin folklor musiqisi aspekti. 3. Əsərin azılmasında ifacının təfəkkğr təzahğrğ. 4. Canlı ifa zamanı ifazı düşüncəsinin musiqidə inikası. («Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий». Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980, стр. 25).

P. Boqatırov “Вопросы теории народного искусства” (“Xalq sənətinin nəzəri məsələləri”. M., 1971, səh. 430) əsərində bu məqsədlə müqayisəli tədqiqə üstünlük verir, ümumi cəhətlərlə yanaşı, fərqli xüsusiyyətlərində göstərməyi, onların dinləyiciyə təsirini, funksionallığını və qarşılıqlı təsirə məruz qalmalarını müşahidə etməyi tövsiyə edir.

B. N. Putilovun fikrincə, “funksional təhlil zamanı etnoqrafik təzahırlar da nəzərdən qazırmaq olmaz və bunun ən bariz forması məizətdə funksiyasıdır”. (“Folklorun etnoqrafik əlaqələrinin tipoloji problemləri”, Folklor və etnoqrafiya kit., M., 1977, səh. 3). Alimlər ənənəvi yaradıcılığın təsnifat işində onun iztimai psixologiyası, milli musiqi təfəkkürlə qanunlaşmış və qeyri-qanunlaşmış xüsusiyyətlər ifadəli, ritmik, melodik, motiv struktur, tembr, bir sıra formul modellərin bu və ya başqa xalqa mənsubluğu, hansıların qarşılıqlı əlaqələr zamanı mənimsənilməsinə də nəzərə almağı tövsiyə edirlər.

Ənənəvi musiqinin zoxvariantlılıq ilə bağlı ümumi xüsusiyyət ictimai psixologiyası məlumdur. Yəni hər hansı bir ümumi variantlı obyekt kimi təqdim oluna bilər, belə ki, “dəyişkənliyə uğrayır, dəyişərək ümumiyyətlə qalır” (D. A. Oşanın, L. R. Şebek, L. Konrad. “О природе образа эталона в процессах опознания вариантных объектов” – вопросы психологии. 1968, N5, s. 42.).

İ. İ. Zemsovskiy yazır ki, musiqi folkloru ənənəsində xalqın musiqi təfəkkürləndə həmişə yaşayan “hazır” melodik formullar, melodik frazalar – xüsusi “tikinti quraşdırıcı blokları”, həminin də formativ kompozision, melodik quruluş, kadans və əlbətlə ifadəli qanunları, ümumi stereotipləri yaşayır. Nəhayət, hər etnosun musiqi-folklor təfəkkürlə tam struktur, forma anları məlumdur ki, bunu elmi ədəbiyyatda melodik tip adlandırırlar.

Təsnifatla məşğul olan tədqiqatçıların bu araşdırmalarının metodiki işləri nəzərə alınması zox ümumdür.

Şərqi xalqların bədii sənəti başqalarından fərqlənən xüsusiyyətlərə malikdir. Birinci, Şərqi musiqi və poeziyası ilə bağlı olan ənənəvi sənəti bir sıra janr və formalarda folklor ümumi mütləq olan müəllifin anonimliyini inkar edir.

1-ci – əgər musiqi mətninin müəllifi anonim olursa, poetik mətnin müəllifi bəlli olur.

2-ci – Azərbaycanda qədim dövrlərdən bəri musiqinin həm folklor, həm də şifahi ənənələrə əsaslanan professional nüvləri mövcud idi. Folklor musiqisindən üzgücn həcmi, monumentallığı, musiqi dilinin mürəkkəbliyi, forma kamilliyi, məzmun və obraz zənginliyi ilə fərqlənən, ifazıdan yüksək məharət və bacarıq tələb edən musiqi nümunələrini “ənənəvi musiqi”, “xalq professional musiqisi”, “şifahi ənənəli professional musiqi” ifadələri ilə adlandırırlar. Hər gcn ifadə eyni mənə daşıyaraq folklordan (xalq musiqisindən) fərqlənən, başqa gcnblu musiqi anlayışını azıqlayır. Avropa musiqişünasları “ənənəvi musiqi”, sovet musiqişünası X. Kuşnarev “xalq professional musiqisi”, V. Belyayev və üzbək musiqişünası F. Karamatov isə “şifahi ənənəli professional musiqi” ifadəsini işlədirlər. V. E. Qusev “Estetika folqlora” əsərində (“Folklorun estetikası”, L., 1967, s. 3) yazır ki, “alimlərin “folklor” terminə (o, folkloru da ənənəvi sənətə aid edir) azıqladıqları məzmun o qədər müxtəlifdir ki, hətta bir metodologiyaya əsaslanan alimləri belə zaşqın salır”. Azərbaycan milli musiqisi məzmunca qəti, müxtəlif olduğu gcn bu məsələ Azərbaycan musiqişünaslığında daha da qabarıq nəzərə zarpır. Övvəldə nəzərdən keçirdiyimiz ədəbiyyatlarda da yekdillik yoxdur.

Folklor və şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqini bir-birindən fərqləndirən bir sıra xgcnusiyətlər mövcuddur. Ən gcnməsi onların müxtəlif funksional vəzifə daşımalarıdır. Folklor nümunələri emosional əhval-ruhiyyəni əks etdirən mədəniyyət əsərləri olsalar da, həyat tərzinin müxtəlif hadisələri ilə bağlı yaranmışlar. Şifahi ənənəli professional əsərlər isə hez bir məişət ehtiyacı üdəməyib, məhz daxili aləmin məhsulu kimi yaranaraq ancaq estetik funksiya daşıyırlar. Folklor əsərlərini ifa edərkən onları üzgcn gcn oxuyursansa, şifahi ənənəli professional sənət nümunələri auditoriya qarşısında ifa edilir. Folklor əsərlərini oxuyarkən müxtəlif dəyişikliklərə yol verildiyi halda, professional sənət nümunələri şifahi ənənəli ciddi qanunlara əsaslanırlar.

Sinkretik mədəniyyət səviyyəsində həyatın bgtcn mərhələləri musiqi ilə bağlı idi. Nə ibtidai dinlər, nə də məişətdə musiqisiz kəzinə

bilmirdilər. Cəmiyyətin yaratdığı normativlərin yaddaşa həkk olunması özünə qədim insanlar müxtəlif mərasimlər qoşur və qəbilə üzləri də bu mərasimlərdə birlikdə, kollektiv oxuyaraq iştirak edirdilər. Təkrar-təkrar, stereotip şəklində ifa edilən oxumalar qəbilənin, həm tayfanın bədii yaddaşını mühəmmətlərdi.

Folklorun konservativliyini təmin edən faktor, onun mərasimlərə bağlı olan funksionallığıdır. Ənənələrlə bağlı olan kollektiv icra və ifa tərzini B. Bartok “Kəndin yazılmamış qanunu” adlandırır. Musiqinin intonasiya formulları nəinki poetik mətndən konservativ, həm də onun funksionallığı ilə bağlı olub, ümumiləşdirilmiş sabit xarakterlidir. Musiqişünas A. Qoşovski musiqi avazlarını arxeoloji və dilçilikdən istifadə tutaraq yazır ki, “millətlər tarixinin tənəzzül keçirdiyi dövrlərdə assimilyasiyaya uğrayan xalqlar başqalarının maddi-mədəniyyət, hətta dilinin təsiri altına düşüb onları asanlıqla mənimsəyirlər, lakin milli adət-ənənələr, mərasim və musiqi folkloru son dərəcədə uzun ömürlü olur. (У истоков народной музыки, 1997, səh. 14). Folkorda fərdilik inkar edilmir. Xalqın yetişdirdiyi istedadlı şəxsin yaratdığı əsər kollektiv tərəfinfən bəyənilsə, o şifahi halda dildən-dilə keçərək dəyişə-dəyişə, transformasiyaya uğrayaraq yaşayır, müəllifin adı tarixin yaddaşından silinir, həmin əsər kollektivin məhsuluna zəvrilir.

P. Q. Boqatiryov yazır ki, bədii professional sənətdən fərqli olaraq folklor əsəri məhz məlum olan potensial norma və impulslardan, aktual ənənə xəttindən ibarətdir ki, ifazılar onları fərdi yaradıcılıqları ilə bəzəyirlər”⁴³.

Obrazlı ifadə üsullarının, melo-modellərin, ritmo-formulların toplusu, yığımı, kollektivin sığgəcindən keçir, xalqın bədii yaddaşına həkk olunaraq yaşayır. Bu bədii zəmində yeni əsərləri yaradan xalq ifazısı əslində müvcud musiqi modelinin yeni kombinasiyanı – variantını yaradır. Professionallaşma prosesi inkişaf etdikdə geniş kətlələrin üzfəaliyyət musiqi mədəniyyəti də inkişaf edir. Musiqinin professionallaşması onun quruluşunu (yəni professional, folklor,

⁴³ Вопросы теории народного творчества. М., 1971, с. 374.

həvəskar musiqi nüvəng) həm də janr formalarının məişətdə rolunu, professional sənəti gələcək nəsillərə zatdırılması yollarını da mğəyyənləşdirir. Ustad-şaqird əlaqəsinin mexanizmi yaranır. Aşıq, muğam və dini musiqinin hərəsinin üzğhəməxsus tədris yolları olmasının biz bu gğn də şahidi oluruq. Sifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi ciddi janr və formalarda reqlamentləşdirib əvvəldən hazırlıq tələb edir. Buna gürə də bu musiqini ifa edənlər mğxtəlif professional qurumlara ayrılırlar. Peşəkarlıq artdıqca musiqi də xalq, dini və professional nüvlərə ayrılır. Musiqinin gğz nüvəg də yanaşı yaşayaraq biri-birinə təsir edir, biri-birindən qidalanıb cilalanırlar.

Muğam, aşıq və dini musiqi şifahi ənənəyə əsaslanan professional sənətdirlər. Musiqişünaslar onları mğxtəlif terminlərlə adlandırsalar da, mahiyyətcə onların məzmunu dəyişmir. Yəni bu musiqi nüvləri professional, məktəb tələb edən sənət nüvləridirlər ki, bunların ədəbi mətnləri yazılı, musiqi mətnləri isə şifahi yaşayan ciddi riayət tələb edən qanunlara əsaslanırlar. Bu sənət nğmunələrinin professionallığına dəlalət edən xğsusiyyətləri vardır. Onlar ifazıdan yğksək məharət tələb edir və dinləyici qarşısında ifa edilir. Professional sənət nğmunələri folklordan həm funksional, həm də genetik xğsusiyyətlərinə gürə fərqlənirlər. Əgər folklor əsərləri geniş kğtlələrin məhsuludursa, professional sənət düvrğn saray, intellektual, bədii potensialını üzğndə cəmləşdirən mədəniyyətin nəticəsidir. Bu janrların nəfislik, zəriflik, güzəllik, ədəbi mətnin klassik poeziyaya əsaslanması emosional obraz xğsusiyyəti, onların yğksək mədəniyyət məhsulu olmasını təsdiq edir.

Zoxsəciyyəli Azərbaycan musiqisinin təsnifatı folklorşünaslıq nəzəriyyəsinin bu gğnki klassifikasiya normalarına cavab vermir. Demək olar ki, bu məsələ ilə ciddi məşğul olunmamışdır. Bu problemə yenidən nəzər salmaq tələb edilir. Xalq musiqi yaradıcılığı elə bir uyusqan, elastik xasiyyətə malikdir ki, həyatının bğtğn informasiyasını üzğndə toplayır və həyatla yanaşı addımlayır. Bu da onun ülməzliyini təmin edir. Xalqın ənənəvi bədii yaradıcılığının bəzi nğmunələri folklor ilə elitar professional yaradıcılıq arasında bağlayıcı əlaqə daşıyan formalar kimi meydana zıxırlar. Misal gğzğn, lirik

mahnılar, rənglər, təsniflər. Azərbaycanda qədim dövrlərdən bəri həm kənd, həm də böyük şəhərlərin gur həyatı olduğu bəllidir. Muxtəlif şəraitdə yaşayan xalqın tədricən şəhər xalq yaradıcılığı da formalaşır. Bu mahnılara muğam intonasiyalarının sirayət etməsi, melodik dilin həzinliyi, səs ambitusunun genişliyi, bu mahnıların kənd əməyi və mərasimlər ilə bağlı mahnılardan fərqləndiyinin şahidi oluruq. Əmək və mərasim mahnılarının zox sadə süzləri, tersiya, sekunda intervalını əhatə edərək rezitasiya edilir. Əvvəldə misal göstərdiyimiz musiqilərdə isə bitmiş musiqi fikrinə, lad intonasiyalarına və başqa xəsusyyətlərə rast olunur. Lirik mahnıların isə ədəbi mətnində bədii ədəbiyyat ənənələrinə meyl hiss edilir. Musiqi də ədəbi mətnə uyğun olaraq mğrəkkəbləşir. Mahnının avazı dəyişir. Gürkəmli musiqişünas B. Asafyev qeyd edir ki, “mahnının avazatı mğxtəlif həyat hadisələrinin və hissiyyatlarının simvoluna zəvrilir”. Yəni hər xalqın danışq dili olduğu kimi, musiqinin də ifadə ғsulları müvcuddur. Məhz bu ifadə ғsullarına gürə musiqinin milli, sosial, ictimai və sair mənsubiyyətini mğəyyənləşdirmək olur. Musiqişünaslığın (folklorşünaslığın) bu nəzəri nailiyyətlərini tədqiqatçılar musiqimizin təsnifatı işində nəzərə almalıdırlar.

Mğəyyən sahənin təsnifatı ғzğn terminlərin dəqiqliyi və yerinə düşməsi də zox vacib məsələdir.

Azərbaycan musiqişünaslığında termin kəmliyi və geyri-mğkəmməlliysi, bu və ya başqa terminlərə olan mğxtəlif nəzər, təsnifat işini zətinləşdirir. Bu problemin həllinə kümək məqsədilə xğsusi lüğətin yaranması da məqsədə uyğundur.

“Musiqi dünyası”, 2000/1(2), s. 106-108.

***AZƏRBAYCAN MUSIQİ NƏZƏRİYYƏSİ ELMİNİN
TƏDRİSİNDƏ YENİ BİR NAILİYYƏT
(2002)***

Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasında zalışan Güvhər xanım Hğseynovanın yazıb tamamladığı “Harmoniya” dərslisinin işıq ғzğ gürməsi Azərbaycan dilində aparılan tədris

sahəsində hadisədir. Zənkə, uzun illər məhkəmməl fəaliyyət göstərən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ana dilində musiqi fənnlərindən dərslərləri olmamışdır.

Kitabın əhəmiyyəti haqqında danışmadan əvvəl, XX əsrin əvvəlində “Azərbaycan türklərinin yüksək savad alması” gəzən zalışan dahi Gzeyir bəyin musiqi təhsili uğrunda apardığı məbarizəni, verdiyi təvsiyələri yada salmaq istədim. Misilsiz xidmətləri olan Gzeyir bəy “Vəzifəyi musiqimizə aid məsələlər” adlı məqaləsində sual edir: “Cəbə, Azərbaycan türkləri gəumi musiqini elm və sənətimizdə öyrənməlidirlərmi, yoxsa buna hez bir ehtiyac hiss edilməyib, yalnız Şərq musiqisi ilə iştiğal etmək kifayətmiş?”⁴⁴ Verdiyi suala üzg qətiyyətlə cavab verir: “Bəli, lazım və vacibdir; yəni o qədər vacibdir ki, bizim üz musiqimizin tərəqqisi bundan asılıdır”⁴⁵. Uzaqgürən Gzeyir bəy Azərbaycan türklərinin konservatoriyada dərslərləri alması gəzən, onun nəzdində xəsusən şübənin (ana dilində) azılmasını təkid edir. O yazır: «Ən məhəmmə burasıdır ki, bəgən dəftərxana işləri, həkəza dərslər və təlim mətləqa türk dilində icra edilsin»⁴⁶. Əfsuslar olsun ki, maarifpərvər, təəssübkeş Gzeyir bəyin göstərişlərinə əməl edilmədi. Nəticəsi güz qabağındadır. XXI əsrin əvvəlində musiqi tarixi və nəzəriyyəsi fənnləri gəzən dərslərlər yox dərəcəsidir. Güvhər xanım Həseynovanın bu sahədə ardıcılıqla apardığı işlər böyük əhəmiyyətə malikdir. Yeni nəşr edilmiş “Harmoniya” dərsləri məllifin Azərbaycan dilində yazdığı 4-cü kitabıdır. L. A. Mazelin ali musiqi məktəbləri gəzən tərtib etdiyi “Musiqi əsərlərinin quruluşu” (tərcümə), ibtidai və orta təhsil musiqi məktəbləri gəzən Azərbaycan xalq və professional musiqi nəmunələri əsasında “Solfecio” (Z. Baxıxanova ilə birgə), ali musiqi məktəbləri gəzən “Bethovenin 32 fortepiano sonatalarının forma

⁴⁴ G. Hacıbəyov. Vəzifəyi-musiqiyəmizə aid məsələlər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 200.

⁴⁵ G. Hacıbəyov. Vəzifəyi-musiqiyəmizə aid məsələlər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 200.

⁴⁶ G. Hacıbəyov. Vəzifəyi-musiqiyəmizə aid məsələlər // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, səh. 202.

xəsusyyətləri” onun uzun illər apardığı pedaqoji, elmi-metodiki işlərinin nəticəsidir.

Məxtəlif ixtisaslar üzrə zalısan tələbələrin yüksək səviyyəli peşəkar mətəxəssis yetişmələri üzzğn, tədrisə daxil edilən bğtğn nəzəri fənnlərlə yanaşı harmoniya fənninin də rolu büyyğkdğr.

Respublika ali məktəblərində aparılan təhsil islahatları məxtəlif sahələrlə yanaşı musiqi üzrə də tələbə hazırlığı üzzğn yeni məğkəmməl, məğasir tipli dərsləklərin yaranmasını tələb edir.

Haqqında danışdığımız “Harmoniya” dərsləyi uzun illərin pedaqoji təcrübəsinin məhsulu kimi tədris prosesinin səmərəli təşkili üzzğn imkan yaradır.

Qeyd etməliyik ki, bu gğn Bakı Musiqi Akademiyasında dərş deyən məğəllimlər bir zox gürkəmli sovet – rus nəzəriyyəzilərini əsərləri, dərsləkləri əsasında dərş alıb, yetkinləşmişlər və bu gğn də bu qiymətli mənbələrdən istifadə edirlər. Güvhər xanım Hğseynovanın “Harmoniya” dərsləyinin əhəmiyyəti onun uzun illər şəxsi pedaqoji təcrübəsindən doğan tədris metodikasının üzzğnəməxsusluğundadır. Başqa məlum olan dərsləklərdən fərqli olaraq (misal üzzğn, I. Dubovski, S. Yevseyev, I. Sposobin və V. Sokolovun “Harmoniya dərsləyi”; A. Myasoyedovun “Harmoniya dərsləyi”, T. Mğllərin “Harmoniya” elmi işi və s.), məğəllif bğtğn müvzuları əhatə etmək şərti ilə, onları gğmumiləşdirmiş halda sistemləşdirir, azıqlanmalarına xələl gətirmədən, daha yığcam, mərkəzləşdirilmiş halda təqdim edir.

Dərsləik 9 fəsildən ibarətdir. Əvvəlki tanınmış dərsləklərdən fərqli olaraq, burada hər fəsildə qohum müvzular bir yerdə verilmişdir. Məsələn, fəsil I – “Ğz-səsliklər” bəlməsində bğtğn pillələrin gğzsəslikləri iki nüvə ayrılaraq (əsas və küməkzi), ardarda üzlərinə məxsus həll olma qaydaları üzrə şərh olunmuşlar. Bundan başqa, o biri dərsləklərdən fərqli olaraq, burada gğzsəsliklərin ənənəvi iki gğsul birləşməsi (kvarta-kvinta və sekunda əlaqəli) qanununa gğzğncğ (tersiya əlaqəli) gğsul birləşməsi də əlavə edilərək,1 bğtğn təfərrəğatı ilə verilmişdir. Bununla əlaqədar “Tapşırıq” bəlməsində verilən “bğtğn pilləli” gğzsəsliklərə aid olan məsələlər məğəllif tərəfindən tərtib olunmuşdur.

Fəsil II – “Ğzsəsliklərin dünmələri” bülməsində təbii olaraq əvvəlcə bğtğn pillələrin sekstakkordları, daha sonra onların kvartsekstakkordları (kadans kvartsekstakkordu daxil olmaq şərtilə) bğtğn təfərrıfatı ilə şərh olunmuşdur. Kezici kvartsekstakkordlar bülməsinin diqqətəlayiq xğsusıyyəti ondan ibarətdir ki, onun əsas ğzsəsliklər və onların sekstakkordları arasında olması ilə yanaşı küməkzi ğzsəsliklər və onların sekstakkordları arasında üzğnəməxsus əhəmiyyət kəsb etməsi də qeyd olunub.

Fəsil III – “Septakkordlar və nonakkordlar” bülməsinə də mğəllif bəzi yeniliklər gətirmişdir. Bunlardan ən başlıcası – əsas və küməkzi septakkord və nonakkordları bir başlıq altında birləşdirərək ayrıca paraqraflarda onlara məxsus olan xğsusıyyətlərin şərh edilməsidir. Bununla əlaqədar bu fəsil zox büyyğkdğr.

Fəsil IV – “Yünəlmə və modulyasiya” bülməsində diqqətə layiq cəhətlərdən başlıcası – modulyasiya edilən tonallıqların qohumluq dərəcəsini sxem şəklində daha aydın göstərilməsidir.

Fəsil V – “Qeyri-akkord səsləri” bülməsinə isə bəzi terminoloji dəyişikliklər verilib. Ən başlıcası “Orqan punktu”nun “Orqan dayağı” ilə, “küməkzi səslər”in “qeyri-akkord səsləri” ilə əvəz olunmasıdır.

Fəsil VI – “Subdominant qrup akkordlarının alterasiyası” və Fəsil VII – “Dominant qrup akkordlarının alterasiyası” bülmələrində mğəllif, fortepiano fakğltəsinin proqram zərzivəsindən kənara zıxaraq, musiqişünaslığ və bəstəkarlıq fakğltələrinin proqram səviyyəsinə qalxmışdır.

Fəsil VIII – “Güzlənilməyən modulyasiyalar” bülməsində də mğəllif, digər dərslıklərdən fərqli olaraq, müvzuya aid olan modulyasiyaları bir başlıq altında birləşdirir. Mğəllifin fikrinə görə, ali musiqi təhsil ocaqlarında eyniadlı müvzuların belə sistemdə verilməsi həmin müvzuların daha asan qavranılmasına imkan yaradır.

Fəsil IX – Mğəllif, “Major-minor sistemi” bülməsinə də VI və VII fəsillərdə olduğu kimi daha əhatəli verərək, onu musiqişünaslıq və bəstəkarlıq fakğltələrinin proqram səviyyəsinə zətdırmışdır.

Bundan başqa, o, harmoniya kursunda ikili dominant kimi tanınan akkordun adını mğəyyənləşməsinə (alterasiyalı subdominant) və bəzi terminlərə üz mğnasibətini bildirib daha məqsədəuyğun mğlahizələr

verir. Hər müvzunun qavranılması özün dərslikdə müvzu ilə bağlı zalışmalara da yer verilir. Zalışmalar öz əsula əsaslanır: piano arxasında, yazılı halda və harmonik təhlil. Hər müvzu ilə əlaqədar verilən müəllif tərəfindən tərtib etdiyi sekvensiya, akkord ardıcılıqları, məsələ həllinə nəmunələr, prelüdlər, habelə klassik, romantik, rus və azərbaycan musiqi ədəbiyyatından sezilmiş parzalar harmoniya kursunun praktiki mənimlənilməsi özün imkanı artırır. Harmoniya fənninin zətinliyinə baxmayaraq, dərsliyin səlis, rəvan, sadə izahatlı dili onun qavranılmasını asanlaşdırır.

Dərslikdə müəllifin qarşısına qoyduğu məqsəd – tədris proqramına daxil olan klassik harmoniyadan başlayaraq XX əsrin 1-ci rəbünə qədər bəstəkar yaradıcılığında rast olunan akkordların, harmonik təfəkkürlə izahını verməkdir. Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığında özünəməxsus harmonik dilin formalaşması, onun milli musiqi, lad təfəkkürlə ilə bağlı məsələlər müəllifin qarşısına qoyduğu məqsəddən kənarda olduğu özün dərsliyə daxil edilməyib. Lakin, müəllif tezliklə musiqi nəzəriyyəzilərini bu vacib məsələ ilə ciddi müşğul olacaqlarına əmin olduğunu bildirir.

Həqiqətən, Azərbaycan milli musiqimizdə harmonik zəminin olması, milli harmonik dilin formalaşması, bəstəkar yaradıcılığında inkişafı, təşəkküllə məsələləri öz azıqlanmasını zoxdan güzləyir.

Mən, böyük Əzeyir bəyin təvsiyələrinə sadıq olan hürmətli Güvhər xanıma bu böyük problemin həllində yaxından iştirak etməyi arzulayıram.

«Musiqi dünyası», Bibliografiya. № 1-2(11), 2002. s. 217-218.

YENİLİYİN EHTİRASLI MÜDAFİƏÇİSİ ***(2003)***

Azərbaycan musiqi elminin gürkəmli nəmayəndələri arasında Zemfira Həsən qızı Qafarovanın öz dəsti-xətti, öz yeri var. Böyük Vətən müharibəsinin ağırılı-acılı günlərində dğnyaya güz azan həyatın həm xoş, şirin həm də sərt günlərini böyük sevgi, maraq və mətinliklə, mərdliklə qarşılayaq Zemfira xanım ən əvvəl güzəl insani keyfiyyətlərə

malik parlaq bir insandır. Hər bir insanı onun vəzifələrindən, həyatındakı tutduğu yerdən asılı olmayaraq sevən və sevməyənlər olur. Mənə belə gəlir ki, hamı gəzən can yandırmayı bacaran başqasının dərini duyaraq üzgən kimi qəbul edən Zemfira xanımı sevənlər əksəriyyət təşkil edir.

Həyatı minnətdarlıqla qarşılamayı bacaran onun dumanlı günlərinə belə nikbinliklə yanaşan Zemfira xanıma Allah geniş ərək böyük qəlb zəka və istedad bəxş etmişdir. O təbiətin süzən geniş mənasında yaradıcı şəxsdir. Hər bir işə ərəklə yanaşan həmkarımın icrasında gürğən iş mətləq üzgənəməxsusluğu ilə nəticələnir. Həmişə axtarırlarla dolu ciddi fikir duyum məntiq sahibi olan alim-pedaqoq Zemfira xanım daxilən musiqiliyi, artistizmi ilə sezilir.

Belə bir fikir müvcuddur ki, hər bir insan üz düvrəngən yetişdirməsi, ictimai məhsuludur. Zemfira xanımın boya-başa zatıb, musiqişünas pedaqq-alim kimi formalaşdığı düvr XX-ci əsrin ortasına, Azərbaycan musiqisinin və elminin gur zizəklənən düvrəngə təsadəff edir. XX-ci əsrin əvəllərindən başlayan bu prosesdə musiqizi və musiqişünas kadrların yetişməsi gəzən böyük Gzeyir bəyin başçılığı altında bir sıra səməreli işlər gürğəlmüşdü. Zemfira xanım da, mənimlə yaşd olan həmkarlarımın yaddaşına həkk olmuş həmin zəfərli 60-cı illərin yetişdirmələrindəndir.

Bu gən respublikamızda məvəffəqiyyətlə fəaliyyət göstərən musiqişünaslarımızın əksəriyyəti kimi Zemfira xanım həmin illərdə Gzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Düvlət Konservatoriyasında təhsil almışdı. Hər bir insanın həyatında kezib gedən günlərin təəssəffatı vaxtaşırı canlanır. Onu uzaqlara, gənclik illərinə aparır, həm şirin, həm də nostalji hisslər oyadır. 60-cı illərdə gürkəmli bəstəkar Cüvdət Hacıyevin rektorluq etdiyi Azərbaycan Düvlət Konservatoriyasının böyük axtarırlara yol azan işgəzar, yaradıcı hisslərlə dalğalanan abu-havası mənim və həmkarımın yaddaşından silinməzdir.

Zemfira xanım bu cərr elm, bilik, musiqi, yaradıcılıq iddiası ilə zulğalanan atmosferdə böyük məğəllimlərdən dərslə alıb yetkinləşmişdir. Məhit əhatəsi və məktəblə yanaşı hər bir insanın həyatında onun sima kəsib etməsində ailənin rolu əvəzsizdir. Respublikanın adlı-sanlı rəssamları olan Zemfira xanımın atası

Haqverdiyev Həsən Əli oğlunun və anası Mustafayeva Gəllə xanımın bədii yaradıcı istedadları onların uşaqlarının peşə sezimini mğəyyənləşdirir. Qeyd etməliyik ki, Gəllə xanımın qardaşı Ramız Mustafayev də Respublikamızın gürkəmli bəstəkarıdır. Musiqi, rəsm mğhitində büyyən uşaqlar musiqiyə ğstğnlğk verirlər. Dğnyasını zox tez, vaxtsız dəyişən (Allah rəhmət elesin) qardaşı Əli Həsən oğlu Haqverdiyev həm güzəl rəssam həm də peşəkar vokalzi, M. F. Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının solisti idi. Zemfira xanımın bacıları da musiqizidirlər.

Zemfira xanım 1961-ci ildə Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunu bitirib, həmin ildə Ğ. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tarix-nəzəriyyə şöbəsinə daxil olur. 1966-cı ildə əla qiymətlərlə musiqişünas diplomuna layiq gürğlğr. 30 ildən artıqdır ki, Zemfira Qafarova Bakı Musiqi Akademiyasının musiqi tarixi kafedrasının aparıcı mğəllimi, professordur. O, 10 il mğddətində (1981 – 1991) tarix-nəzəriyyə fakültəsinin dekanı vəzifəsində zalışib. Bu vəzifədə zalışdığı illərdə tələbələrə güstərdiyi qayğı indi də o düvrğn məzunlarının yadındadır. Onun adı sevilən, sezilən mğəllimlər cərgəsindədir. Xasiyyətinin mğlayimliyi, iş başında ciddi addım atmaq bacarığı onun üzğnəməxsus insanpərvər prinsiplərə bağılılığına, müvqeyinə dəlalət edir. Bu kimi xarakter cizgiləri ona həmkarlarının hürmətinə qazandırıb. Zemfira xanımın simasında ana, mğəllim, alim xğsusiyyətləri cəmlənmişdir. Dərin biliyini tələbələrindən əsirgəməyən onlara güstərilən valideyn qayğısı, azərbaycan musiqisinin milli nailiyyətlərini azıb tanımaq, bəstəkarlarımızı ardıcılıqla üz yazılarında təbliğ etmək, onun pedaqoji və elmi fəaliyyətini səciyyələndirir.

O, 1984-cğ ildə mğvəffəqiyyətlə namizədlik dissertasiyasını mğdafiə edərək sənətsğnaslıq namizədi dərəcəsinə layiq gürğlğr, pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı elmi fəaliyyətini də genişləndirir. Musiqişünas Zemfiira Qafarovanın istedadlı qələmi bir sıra bəstəkarlarımızın həyat yaradıcılıqlarını, əsərlərinin ğslub xğsusiyyətlərini işıqlandırmışdır. Onun Ramiz Mustafayevə, Tofiq Bakıxanovaya, Hacı Xanməmmədova, Şəfiqə Axundovaya həsr etdiyi monoqrafiyaları, Ğ. Hacıbəyovun “Koroğlu” tədqiqat işi və sonradan onun əsasında hazırlanan “Koroğlu” dərş vəsaiti, bir sıra məruzə xızıışları və

məqalələri peşəkar musiqizilərin və musiqisevərlərin nəzər diqqətində olub Azərbaycan milli musiqimizin təbliğinə qulluq edir.

Güzəl insan, yüksək səviyyəli musiqişünas bu gəcn Türkiyənin Ederne şəhərində zalışır. Orada da türk balalarına musiqi, bilik aşılayır.

Mən Zemfira xanımı 60 illik yubileyi mğnasibətilə sevimli “Musiqi dğnyası” jurnalının səhifələrindən təbrik edib üz arzularımı ona zətdırmaq istəyirəm.

Arzu edirəm ki, onun həyatsevərliyi daimi olsun, nikbinlik onu tək buraxmasın. Bu gəcn etikanın tğkəndiyi bir vaxtda onun daxili və elmi etikası uğurlu həyat aktivliyi daha da dinamik olub, onun yaxınlarını və onu sevənləri daha da sevindirsin.

Mən Zemfira xanımın ailəsini də təbrik edir onlara Zemfira xanımla birlikdə uzun və xoşbəxt ümğr diləyirəm.

«Musiqi dğnyası», 2003/1 – 2/15, s. 125-126.

“MUSIQİ DÜNYASI” JURNALININ İNTERNET SAYTLARININ TƏDRİS PROSESİNƏ TƏTBİQİ (2004)

Gğngmğzğn gerzəkliyidir ki, kompğter həyatımıza zox intensiv daxil olub. Onun fantastik imkanlarından bir zox sahələrdə istifadə olunur. Kompğterin bğtğn imkanlarından sühbət azmaq başqa mğtəxəssisin müvzusudur. Mən isə qeyd etmək istərdim ki, internet informasiya qıtlığını aradan qaldırmağa, bir sıra başqa mədəniyyətlərlə tanış olmağa imkan yaradan texniki fenomendir.

Əlbəttə, bir sıra ölkələrə gürə biz internetdən zoxdan istifadə etsək də, internet vasitəsilə informasiya yayımında gecikmişik. Deyəsən əvvəl yatıb, sonra iri addımlarla addımlamaq bizim tarix bəxtimizə yazılıb. Musiqidə Avropanın kezdiyi 300 illik bir düvrğ biz 30 ilə başa vurmuşuq. Kompğter sahəsində 30 illik bir düvrğ 30 gğnə həyata kezirdik. Qərb 60-cı illərdən bu işlərlə məşğul olub elektron kitabxanalar və mədəniyyət arxivləri yaradıb. Elektron kitabxananın Azərbaycanda yaranması ilə 80-cı illərdə Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası ilk addımını atıb. Bundan sonra 20 il mğddətli general

pauza yaranıb. Lakin bu gğn məmnuniyyətlə qeyd edə bilərik ki, biz internet səhifələrində öz yerimizi tapmışıq. Bizim mədəniyyətimizlə, musiqimizlə, musiqi elmimizlə, musiqizilərimiz, mədəniyyət xadimlərimiz, musiqişünaslarımız haqqında informasiyalar mğxtəlif dillərdə yğksək texniki səviyyədə internet səhifələrinə salınıb. Bu, olduqca böyük əhəmiyyətə malik hadisədir. Azərbaycan mədəniyyətini dğnyaya tanıtməğın ən əlverişli vasitəsidir. Belə bir böyük təbliğat işinin əsas səbəbkarı Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru SSRİ-nin və Azərbaycanın xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli və “Musiqi dğnyası” jurnalının redaktoru sənətsünaslıq doktoru, professor Tariyel Məmmədovdur. Əlbəttə, “Musiqi Dğnyası” jurnalının yğksək professionallıqla zalışan heyətinin böyük əməyini də qeyd etməmək olmaz. Məhz onların böyük əməyi sayəsində layihə işıq gğzg gğrgb. Maraqlıdır ki, hər yeni sayt ilə tanışlıq «Musiqi dğnyası» jurnalının səhifələrindən başlayır. Jurnalda hər yeni sayt haqqında ətraflı məlumat verilir. Yeri gəlmişkən onu da demək istərdim ki, “Musiqi Dğnyası” jurnalı üzg-üzlğyğndə sanballı, yğksək keyfiyyətlərə malik, maraqlı materiallarla tərtib olunmuş musiqi elminə xidmət edən, onu dəstəkləyən bir orqandır.

1999-cu ildə jurnalın birinci nümrəsinin nəşrindən bəri jurnalın əməkdaşları baş redaktor Tariyel Məmmədovun rəhbərliyi ilə mğxtəlif müvzulu internet səhifələri azmışlar. Bu saytlarda BMA-nın tarixi, bəstəkar və musiqişünaslar haqqında fərdi saytlar (Qara Qarayev, Vaqif Mustafazadə), Ğ. Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının elektron versiyası və sairələr böyük maraq oyadır. “Musiqi dğnyası” jurnalının 11-ci saytı böyük bəstəkarımız Ğzeyir bəyin «Arşın mal alan» musiqili komediyasıdır. Bu sayt başqalarından fərqlənən yeni layihədir.

Saytın tərtibatçıları əllərində olan informasiyanı həddindən ziyadə dəqiqliklə verməyə zalışblar. Səkkiz rubrikada (səhifəciklərdə) 1 – “Tamaşanın coğrafiyası”; 2 – “Sonoteka”, 3 – “Notlar”, 4 – “Fonoteka”, 5 – “Videoteka”, 6 – “Libretto”, 7 – “Ədəbiyyat”, 8 – “Arşın mal alan”a aid” haqqında məlumatlar verilmişdir. Bu sayt vasitəsilə bizə belə yaxşı tanış olan «Arşın mal alan» musiqili komediyası haqqında nə qədər əlavə məlumatlar alırıq. Tamaşanın coğrafiyası rubrikasında

tamaşa haqqında məlumatlar verilir. Məlumdur ki, 35 ölkədə bu əsər tamaşaya qoyulub. Hətta İsrail, Qahirə və Şri-Lankada göstərilib. Həmin tamaşalardan fotosəkillər, afişalar saytda verilir.

“Sonoteka” rubrikasında əsər və onun Azərbaycan musiqi tarixində rolu haqqında məlumatlar üz əksini tapır. “Notlar” rubrikasında partitura və klavir güz qarşısında azılır. Burada həm eşidirsən (fonoteka), həm də görürsən (videoteka). Məlum olur ki, “Arşın mal alan” bir sıra dillərdə, hətta zin dilində də səsləndirilib. “Libretto” rubrikasında mətn verilir. Burada 1945-ci ildə zəkılən “Arşın mal alan” filmi, Marionet teatrının videoroliki göstərilir. Mğxtəlif müğənnilərin ifasında əsərdən musiqi nğmunələri səslənir.

7 – “Ədəbiyyat” rubrikasına “Arşın mal alan” haqqındakı böyük həcmdə ədəbiyyat – kitab, broşür, tamaşa haqqında resenziyalar və s. toplanıb. Məlum olur ki, ilk resenziyalardan biri 1923-cğ ilin noyabrın 15-də “Bakinskiy raboziy” qazetində nəşr edilib.

8 – “Arşın mal alan”a aid” adlanan rubrika, insanda zox xos nostalji və məmnunedici təəssğrat oyadır. Burada əsərin qəhrəmanları ilə bağı o düvrlərdə yğngğl sənayədə rast gəlinən bir sıra atributlar toplanıb – kuklalar, konfetlər və kağız paketləri və s. Maraqlısı budur ki, onların istehsal tarixi də göstərilir. Bğtğn məlumatlar Azərbaycan, rus və ingilis dillərində verilir. Gələcəkdə başqa dillərə tərcğmələr də nəzərdə tutulur.

Bir süzlə, “Arşın mal alan” saytı “Musiqi Dğnyası”nın fəxri hesab edilə bilər. Əlbəttə, bğtğn bunların qənaətbəxş səviyyədə həyata keçirilməsində bir sıra muzeylər, arxivlər, ayrı-ayrı şəxslər, idarələr üz əməklərini əsirgəməyiblər. Gğman edirəm ki, jurnalın kollektivinin maraqlı işləri hələ irəlidedir. Mən də bir mğəllim kimi internet imkanlarını təhsilə yünəltməyin məqsədəuyğunluğunu alqışlayıram. Hesab edirəm ki, “Musiqi Dğnyası”nın rəhbərliyi də bu məsələnin aktuallığı haqqında düşünğr.

Həyat şəraitinin dəyişməsi, texnikanın hər yerə sirayət etməsi, bir sıra mğəssisələrin elektron texnika ilə bağılılığı, bəlkə də az bir zamandan sonra ali məktəb auditoriyalarına da daxil olacaq, bizim alışıdığımız mğəllim-tələbə tədris mexanizmini dəyişəcək.

Məlumdur ki, bu gğn bir sıra dğnya universitetlərinin mğəllimləri tədris prosesində tələbənin informasiyanı daha dinamik qəbul etməsi gğn dərs materialını videotəsvir və səsle əlaqələndirərək tədrisi daha maraqlı edirlər. Mən Rusiyada aparılan eksperimentləri nəzərinizə çatdırmaq istəyirəm. Misal gğn, Rusiyada “Vahid təhsil inkişafının informasiya mğhiti” adlı federal proqram müvcuddur. Bununla bağlı “Təhsil mğhiti – 2003” I gğmumdğnya forumu keçirildi.

Forum gğz sərgi-yarmarkanı birləşdirir. 1-ci sərgi “Mğasir təhsil mğhiti”ndə elektron və multimediyalı dərsliklər, kompğter tədrisinə dair proqramlar, tədrislə bağlı videofilmlər daxildir. 2-ci “Təhsil mğəssisələrinin təchizi” və 3-cğ sərgi “Sərhədsiz Dğnya” adlanır.

Dğnya gür-gütğr dğnyasıdır. Tarix qədər qədim olan bu məsəli biz də əsas tutub ətrafımıza baxmalı, yaxşını sezib istifadə etməliyik.

Zənnimcə, məktəblilər, abituriyentlər və mğxtəlif səbəblərdən evdən zıxmağa imkanı olmayanlar gğn xğsusi tədris proqramına bizdə də ehtiyac duyulur.

Kompğter vasitəsilə lazımi fənni sezərək tədris kursunu ev şəraitində hazırlamaq olar. Xğsusilə musiqi tarixi, musiqi ədəbiyyatı ilə bağlı fənnlər gğn imkan büyyğkdğr. Burada tədris müvzuları, mğhazirələri ilə bağlı videofilmlərdən, fonotekadan istifadə etmək və bir sıra əlavə məlumatlarla tanış olmaq mğmkğndğr.

Ulyanovsk şəhərinin proqramistləri isə elektron repetitor proqramı hazırlayıblar. Tədris boyu elektron repetitor mənimsənilən proqramı yoxlayır. Tələbə isə xğsusi yoxlama testini hazırlamalıdır. Əgər kompğter nəticə ilə razıdırsa, sonrakı hissəyə yol azılır. Əks halda keçilən material təkrarlanmalıdır. Hal-hazırda, kompğter-mğəllim ingilis, rus dillərini, tarix, politologiya, fəlsəfə fənlərini üyrədir. Yaxınlarda bğtğn məktəb fənləri bu proqrama daxil ediləcək.

Belə proqramları hazırlamaq bizim tədris gğn də aktualdır. Xğsusən repetitor təcrgbəsinə bu üzğnğ doğruldu. Belə ki, real mğəllimdən fərqli virtual mğəllimin hissiyyatı yoxdur, ona gürə də tam obyektivdir.

Əlbəttə, arzu və tğvsiyyələr gələcəyin işidir. Bu gğn isə gürğlən işlərin qiymətini vermək lazımdır. Bğtğn gürğlən işlər haqqında bu kizik məqalədə süz azmaq mğmkğn deyil, həm də gərək deyil, zğnki,

“Musiqi Dğnyası” jurnalının oxucularına jurnal səhifələrində məlumatlar verilib. Məlumatlara əsasən bəlli olur ki, az bir mğddətdə bu qədər mğxtəlif müvzulu materialları hazırlayıb yğksək texniki səviyyədə internet səhifələrində vermək böyğk şüur və fiziki əmək tələb edir. Mən “Musiqi Dğnyası” jurnalının redaktoruna və işçi heyətinə minnətdarlığımı bildirib uğurlar arzulayıram.

«Musiqi dünyası», “Musiqi təhsili və maarifçiliyi”.
№1-2/19, 2004, s.152-154.

AZƏRBAYCAN LİRİK XALQ MAHNILARINA BİR NƏZƏR ***(2004)***

Azərbaycan xalq mahnıları xalq musiqimizin zox zəngin və zoxsəciyyəli sahəsidir. Demək olmaz ki, Azərbaycan musiqişünasları bu maraqlı janrın tədqiqi ilə məşğul olmayıblar. Bu sahədə bir sıra işlər gürğlğb. Məni maraqlandıran təsnifat məsələsidir. Xğsusən lirik mahnıların hansı nüvə aid edilməsi.

Azərbaycan xalq mahnılarını Azərbaycan musiqişünasları 4 nüvə ayırmışlar. Lirik mahnılar adı ilə tanınan nğmunələr təsnifata əsasən ailə-məişət nüvğnə aid edirlər. Ğmumiyyətlə, təsnifat problemi zox ciddi problemdir. Bəlkə də bu cğr qruplaşmaya bir daha qayıtmaq lazımdır. Bu gğn Azərbaycanda ən zox yayılmış mahnı nüvğ lirik mahnı nüvğdğr (Mən ənənəvi mahnı musiqimizi nəzərdə tuturam). Not məcmuələrində də, toplanıb nota salınan mahnıların əksəriyyəti lirik mahnılardır. Lirik mahnıların yaranma tarixi və məişətdə onları türədən amillərin aşkarı bu gğn musiqişünaslıq elmində tam azıqlanmamışdır.

Bildiyimiz kimi, mahnı janrının başqa nüvləri mğəyyən əmək və mərasimlə əlaqədar yaranıblarsa, lirik mahnıların yaranmasında hez bir konkret proses güstərmək mğmkğn deyil.

Musiqişünaslıqda bu mahnıların yaranmasında bir nezə fikir müvcuddur. Belə fikirlərin bir qismində lirik mahnıların yaranmasını mğəyyən mərasimlərin təsiri, digərində isə ilk lirik improvizasiyaların təsiri ilə əlaqələndirirlər. Lirik mahnı elementlərinin bir sıra qədim janr

və formalar daxilində tədricən yaranması fikri daha əsaslıdır. Beləliklə, lirik mahnıların ilk elementləri bir deyil, bir neçə janr və formaların daxilində tədricən formalaşmışdır.

Zox vaxt belə sual verirlər: lirik mahnıların mğəllifi var, yoxsa folklor janrıdır? Lirik mahnılarda həm folklor əlaməti, həm də professional əlaməti nəzərə zarpır. Professional sənət formaları folklordan nəinki funksional vəzifəsinə görə, həm də genetik surətdə fərqlənir. Əgər folklor əmək prosesində yaranıb məişət ehtiyacını üdəyirsə, professional sənət məhz incəsənət nəmunəsidir ki, üzəndə təmiz estetik funksiya daşıyır və hez vaxt məişət ehtiyacını üdəmir. Bu baxımdan lirik mahnılar professional sənət nəmunələridir. Digər tərəfdən folklorun gəmdə xəsusiyətləri olan kollektivlik, variantlıq amilləri lirik mahnılar gəzən də xarakterikdir. Lirik mahnıların mğxtəlif variantları müvcuddur. Müğənni onları üz daxili aləminə uyğun, istədiyi kimi oxuya bilər. Hətta mğəyyən əlavələr, ixtisarlar da edilə bilər. Bəzən eyni musiqi mətninə mğxtəlif süzlər də qoşulub oxunur ki, professional sənət nəmunəsi gəzən bu, qeyri-mğmkəndə.

Gürəndəyğ kimi, lirik mahnılarda həm folklor, həm də şifahi ənənəli professional musiqi gəzən səciyyəvi olan elementlər zarpazlaşır.

Mğxtəlif şəraitdə yaşayan xalqın o şəraitə uyğun mahnısı da yaranır. Kəlli miqdarda olan mahnılarımızı nəzərdən kezirdikdə onların hansı regionda yaranmasını, təxminən hansı düvrə aid olmasını müşahidə edirik.

Xalq yaradıcılığı həmişə xalqın həyat tərzı və məişəti ilə bağılı olub. Azərbaycanda qədim düvrlərdən bəri həm kənd, həm də böyğk şəhərlərin gur həyatı olduğı bəllidir. Beləliklə, şəhərlərdə yaşayan xalqın da tədricən şəhər xalq yaradıcılığı formalaşır. Gəman edirəm ki, lirik mahnılar şəhər yaradıcılığının məhsuludur. Hələ qədim düvrlərdə saraylarda həmişə musiqi səslənərdi. Sənətlər arasında musiqi ilə bəlkə bircə ədəbiyyat rəqabət edə bilər. Xəlifələr musiqizilərə əli azıqlıqla böyğk bəxşislər verər, gənahı olanlar bağışlanırdı. Böyğk musiqizilərin evləri məclis salonlarına zevrilirdi. Bu məclislərdə həmişə tanınmış şəxslər, musiqisevər zadəganlar yığışardılar və bu musiqi məclisləri hadisəyə zevrilərdi. Artıq xalq musiqisinin bəzi nüvlərində peşəkarlığ əlamətləri nəzərə zarpırdı. Orta əsrlərdə muğam sənəti yğksək zirvəyə

qalxır, bir zox musiqi janrlarına böyük təsiri olur. İlk əvvəl noubə adı altında yaranmış vokal-instrumental silsilə inkişaf edib, dəstgah formasını alır və bu janrın geniş yayılması ilə muğam intonasiyaları xalq mahnılarına da sirayət edir. Əsl folklor mahnılarımızın həm ədəbi, həm də musiqi dili lirik mahnılardan fərqli surətdə ayrılır. Əmək-mərasim mahnılarının zox sadə süzləri tersiya, bəzən də sekunda intervalını əhatə edərək rezitasiya edilir. Lirik mahnılarda əhatəli bitmiş musiqi fikrinə, Ğzeyir bəyin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında tədqiq etdiyi lad intonasiyaları və bəzi başqa xüsusiyyətlərə rast olunur.

Sekunda, tersiya intervalı əhatəsində olan mahnılar tarixin ün zağlarında yaranan mahnılarımızdır ki, bu gənlərə kimi gəlib bizə zatıb. Bir zox mahnılarda pentatonika əlaməti də nəzərə zarpır. Lad-intonasiyalarını məhz mahnının axırında kadensiyada eşidirik. Bu da düvrlə bağlı olan əlamətdir. Zənkı mahnını ifa edən informator üz düvrəğnə musiqi intonasiyalarından kənara zıxa bilmir və lad anlayışına uyğun gəlməyən qədim mahnını üz züvqəğnə, düvrəğnə tələbinə uyğun şəkildə bitirir. Xalq arasında buna deyirlər “ayaq verir”.

Lirik mahnıların isə ədəbi mətnində bədii ədəbiyyat ənənələrinə meyl hiss edilir. Musiqi də ədəbi mətnlə uyğun olaraq mğrəkkəbləşir. Mahnının avazı dəyişilir. Mahnının avazını danışq dili ilə mğqayisə etmək olar. Mahnıda avazın rolu böyğkdğr. Gürkəmli musiqişünas B. Asafyev qeyd edir ki, mahnının avazatı mğxtəlif həyat hadisələrinin və hissiyyatlarının simvoluna zevrilir. Yəni hər xalqın üz danışq dili olduğı kimi, o cğr də musiqi dili, avazatı müvcuddur. Danışq dilinin ifa ğsulları olduğı kimi, musiqinin də ifadə ğsulları müvcuddur. Məhz bu ifadə ğsullarına gürə musiqinin milli mənsubiyyətini mğəyyənləşdirmək olur. Musiqişünaslıqda musiqi dialekti deyilən termin də müvcuddur. Musiqi dialekti musiqi ritminin strukturunda, onun forma, şəkildə, səs yğksəkliyinin konturunda, intervallarda, tempində, xarakterində, ifa tərzində, intonasiyasında üz əksini tapır. Mahnının tipini, onun genetik modelini mğəyyənləşdirən şerin ritm quruluşu periodun ritmik formasıdır. Şerin süzlərinin dəyişməsilə, yəni uzadılıb-qısaldılması və s. dəyişikliklərlə bağlı musiqinin ritmik forması da dəyişir.

Bu da üzlüğündə intonasiya yeniliyinə gətirir. Şair Rəsul Rza üz yazılarında etiraf edir ki, əruz Azərbaycan sülzərinin təbii ahəngini dəyişir. Azərbaycan musiqisindəki bu gəgn müvcud olan avazat həmişə belə olmayıb. Bunu biz Azərbaycan xalq mahnılarının başqa janrlarında bariz şəkildə müşahidə edirik. Bundan əlavə Azərbaycan xalq mahnılarını başqa tğrk xalqlarının musiqisi ilə mğqayisə etdikdə (məsələn: tatar, qazax və s.) zahiri fərqdən əlavə daxili daha dərin yaxınlıq da müşahidə olunur. Bu gəgn səslənən lirik mahnılar isə muğam (təsnif) sənətinin geniş yayılması ilə bağlı xanəndə yaradıcılığının bəhrəsidir. Bəzi lirik mahnılar hətta gürkəmli xanəndələrin adı ilə bağlıdır. Mğəllifi məlum olan lirik mahnıları əlbəttə orijinal bəstəkarlıq əsəri hesab etmək olmaz.

Xalqın bğtğn mərasimləri və toy-bayram məclisləri xanəndələr gğzn həmişə musiqi laboratoriyası olmuşdur. Burada oxunan havalar, oyun və rəqs musiqisinin, əsrlər boyu nəsilən-nəslə keçərək kristallaşmış avaz, ritm, intonasiyaları, musiqi komponentlərinin hazır modelləri xanəndələrin yaradıcılıq bazasıdır. Həmin hazır musiqi ibarələri, ritm-intonasiya formulları xanəndənin (əsərlərində) onun fərdi analizatorundan keçərək düvrğn mğəyyən əlamətlərini üzgndə əks etdirmiş halda yaranır.

Yerin qatları laybalay tarixi məlumatları üzgndə saxladığı kimi xalq mahnıları da mğxtəlif düvrğn informasiyasını üzlərində cəmləşdirib. Lirik mahnıların təhlili onların qədim küklərə malik olmasını göstərir. Gürkəmli musiqişünas Qaşovski yazır ki, xalqlar assimilyasiyaya uğraya bilər, dil yaddan zıxa bilər, lakin musiqi elə xğsusiyyətə malikdir ki, o, üz xırda elementlərini qoruyub başqa bir mədəniyyətin tərkibində yaşayır və artıq ülgəb-getmiş mədəniyyətin tarixindən xəbər verir. Bu baxımdan musiqişünaslar qədim mədəniyyəti araşdıran tarixçilərə kömək edə bilərlər. Qədim xalq musiqisinin xğsusiyyəti xalq mahnılarının küklərini, etnik xğsusiyyətlərini və bir sıra başqa amilləri axtarıb gğzə zıxaran musiqişünas-etnoqraflar həqiqətən tariximizin ağı səhifələrini yazıya bilərlər.

Lirika süzg musiqi incəsənətinə ədəbiyyatdan gəlmişdir. Lirika üzlüğündə ədəbiyyatın gğz əsas nüvə – epos, dram, lirika olaraq şər formasında üz ifadəsini tapır. Azərbaycan şerində də lirikanın tarixi zox

qədimdir. Azərbaycan xalqı arasında lirika musiqili poeziyanın zox yayılmış formalarından biridir. Məhz ona görə də, ən qədim düvrğn nəğmunələri olan xalq mahnıları, aşiq şeirləri, əfsanə və mifologiyalarda biz lirikanın ən gözəl milli nəğmunələri ilə tanış oluruq.

Lirik mahnıların başlıca ana xəttini məhəbbət müvzuları təşkil etsə də, biz mahnılarda nəinki bu glvi hissin rəngarəng təcəssümə, eləcə də mğxtəlif insani hisslərin, məişət səhnələrinin təsvirlərinə də rast gəlirik. Həm ədəbi, həm musiqi məzmununa görə onlar nikbin, qəmli və məzəli xarakterə malik olurlar. Bu mahnılar nəinki müvzu, həm də forma zənginliyi ilə fərqlənir. Mahnıların böyük əksəriyyəti Segah, Bayatı-Şiraz, Rast və Şur ladlarındadırlar. Lirik mahnılarda lad faktoru ün plana zıxaraq, demək olar ki, musiqi mətnini mğəyyənləşdirir. O, həm melo-intonasiya, həm də formatürədici xğsusiyyət kəsb edir. Lirik mahnıların daha mğrəkkəb ifadə ğsulları ilə fərqlənən musiqi mətnləri, obraz, məzmun tamlığı bəzən onları təsnif janrına yaxınlaşdırır. Məlumdur ki, ilk dəfə Cabbar Qaryağdı oğlu təsnif əvəzinə lirik xalq mahnısını muğam şöbələri arasında oxumuşdur. Bu ggən də bəzi xanəndələr bu ənənəyə əməl edirlər. Digər tərəfdən həmin mahnılar xalq arasında ifa edilir, zamanın, düvrğn tələbinə, züvqəngə uyğun halda transformasiyaya uğrayır. Bu həm artikulyasiyada, həm intonasiyada, həm də ritm, temp dəyişikliyində nəzərə zarpır.

Bu deyilənlər bir daha sğbut edir ki, zəngin mahnı yaradıcılığımızın sıralarında üzgndə həm professional, həm də folklor əlamətlərini cəmləşdirən lirik mahnılar orijinal, üzgənəməxsus janrdır ki, tariximizin izləri onlarda üz əksini tapmışdır.

Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti, №5 (06), 2004, s. 2.

YADDAŞLARDA QALAN NƏCİB İNSAN VƏ ALİM (2005)

Deyilənə görə, Qğdrətli və lğtfikar Ulu Tanrı kainatı və bəşəriyyəti tam harmoniyada yaradıb. Bu ilahi yaradıcılığın zəlengi olan bəşər üvladına isə saysız-hesabsız xğsusiyyətlər və duyumlar bəxş

edib. Dğnya yaranan gğndən həyatın gəldi-gedərliyini insanlar gürğb, bunu təbiətin hükmğ kimi qəbul ediblər. Lakin həyatın bu gerzəkliyini ağrısız qarşılamağa bacarmayıblar.

Nərminə xanımın da yaxınları, onu sevən həmkarları 4 ildən artıq bir zamanda onun cismən aramızda olmamasını böyğk ğrək ağrısı ilə yad edirlər. Lakin Nərminə xanımın xoş təbəssğmğ, mğlayim xasiyyəti alicənablığı, yğksək professionallığı, savadı, mədəniyyəti, əxlaqi dəyərləri onu sevənlərin yaddaşından silinmir. Elə bil ki, əvvəldən üzğ haqqında düşünmüş, üz işləri, həyatsevərliyi ilə cismani yoxluğunu, ruhi dolğunluğu ilə əvəz etməyə çalışmışdır. Kafedrada onun əsərlərinə, daim xğsusən ixtisas fənnlərində mğraciət edib, tələbələrə işlərində onlarından istifadə etməyi түvsiyə etmək, professionallıqları ilə sezilən onun hazırladığı tələbələrini indiki həmkarlarımızı iş başında gürmək, Nərminə xanımın aramızda olmamasını bizə bəzən unutturur.

Nərminə Əliyevanın şəxsiyyətinin formalaşmasında onun ailəsinin və təhsil aldığı dahi Ğzeyir bəyin adını daşıyan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası kimi mədəniyyət ocağının rolu böyğkdğr.

Əliyeva Nərminə Ağalar qızı 1939-cu ildə Bakıda ziyalı ailəsində dğnyaya güz azıb. 1957-ci ildə Ğ. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində fəaliyyət gütərən 10-illik musiqi məktəbini fortepiano sinfi ğzrə bitirib. Həmin ildə Konservatoriyanın “Tarix-nəzəriyyə” şöbəsinə daxil olub. 1962-ci ildə onu bitirib musiqişünas kvalifikasiyasına layiq gürğlğr. 1963 – 1966-cı illərdə Azərbaycan SSR-nin Elmlər Akademiyasının “Memarlıq və incəsənət” institutunun aspiranturasında musiqişünaslıq ğzrə ixtisasını davam etdirir.

1967-ci ildən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasında mğəllim vəzifəsində çalışmağa başlayır. Leningrad Konservatoriyasının professoru Anatoliy Nikodimoviz Dmitriyevin rəhbərliyi altında 1969-cu ildə “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında polifonik formalar” müvzusunda sənətsünaslıq namizədliyi ğzrə dissertasiyasını mğvəffəqiyyətlə mğdafə edib, sənətsünaslıq namizədi elmi dərəcəsinə layiq gürğlğr.

Əslində protokol xasiyyətli belə avtobioqrafik məlumatlar zoxlarına aid ola bilər və konkret bir insan haqqında, onun həyatının

məna kəsb edən mərhələləri haqqında çox az sxematik məlumat verir. Bu məlumatların məna kəsb etməsi gəzən məkan və zamanı nəzərdə saxlamaq gərəkdir. Nərminə xanımın doğulub boya-başa zətdığı, tərbiyə aldığı ailə yəksək mədəniyyət və mənaəviyyət nəmunəsi idi. Oxuduğu illər isə 1960-ci illərə – elmin, incəsənətin gətən sahələrində gedən canlanma, inkişaf dıvrəinə təsadüf edir. Ailəsindəki yəksək əxlaqi dəyərlərin və zamanın xoş təsadüfənin gət-gətə düşməsi Nərminə xanımın həyat tərzi və əsl professional kimi mğəyyən-ləşməsini təmin edir.

Həmin illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının abuhavası, tələbələr arasındakı ruh yəksəkliyi elmə, biliyə yiyələnmək həvəsi dərş deyən mğəllimlərin tələbələrə elmlə məşğul olmağa, Azərbaycan musiqisini, onun küklərini tədqiq etməyə süvq etmələri üz bəhrəsini verirdi. Qeyd etməliyəm ki, tələbələrə böyük səmimiyyətlə həyata hazırlayan səbrli, tələbkər və ciddi mğəllimlərimiz süzən əsl mənasında böyük insanlar idilər. Əlbəttə, sadələdiyim bu vacib amillər Nərminə xanımın güzəl insan,dərin düşüncəli alim,sənətinin yəksək professionalı kimi fəaliyyət gütərməsi gəzən böyük əhəmiyyətə malik idi. Sənətsünaslıq namizədi elmi dərəcəsinə layiq gürəldəkdən sonra Nərminə xanım kafedranın baş müəllimi vəzifəsində zalışır.

1976-cı ildə Moskva Konservatoriyasının ixtisaslaşdırma kurslarına ezam edilir. O, burada Y. N. Xolopovun rəhbərliyi altında “Azərbaycan muğamlarının tematik quruluş prinsipləri” müvzusunda elmi işini yazır. 1969-cu ildə sənətsünaslıq namizədi elmi dərəcəsinə layiq gürəldəyindən 7 il sonra dosent elmi adını alır. (Bu da zamanın gərəkliklərindən biri idi).

Onun musiqi nəzəriyyəsi kafedrasının Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki BMA-nın) təhsil və təlimində üz yeri, müvqeyi olub və indi də olmaqdadır. Bu kafedrada gürkəmli insanlar, böyük savad sahibləri zalışmışlar. Musiqi nəzəriyyəsi ilə bağlı fənnləri şərti olaraq dəqiq elmlərlə mğqayisə edirlər. Fənnlərə məxsus olan konkretlik, dəqiqlik, musiqi qanunlarına riayət etmək şərtləri bu fənnləri aparan mğəllimlərin xarakterlərinə təsir edir və mğəyyən bir əlamətə zəvrilir. Bu məxsusi əlamət professionalıqla yanaşı kafedranın mənaəvi dəyərlərini mğəyyən-ləşdirir, ənənəyə zəvrilərək nəsillərə

ütkürlər. 1982-96-cı illərdə bu estafeti davam etmək Nərminə xanıma həvalə edilir. O, kafedranın professoru və müdiri vəzifəsində həmkarlarına böyük ehtiram və həssaslıqla rəhbərlik edir.

Həyatda humanist düşüncəli və hər bir məsələnin həllində bu müvqədən çıxış edən Nərminə xanımın müvəqəfə vəzifədə çalışdığı illəri həmkarları xoş təəssüflə yad edirlər.

Aramlı davranışa məxsus, sakit təbiətli, ərəyə yatımlı, alicənab simalı Nərminə xanımın fəaliyyət dairəsi çox geniş idi. O pedaqoq, Azərbaycan musiqisini tədqiq və təbliğ edən musiqişünas-alim, kafedranın müdiri, konservatoriyanın elmi işlər şöbə katibi, Bəstəkarlar İttifaqının “Musiqişünas və tənqid” bölməsinin rəhbəri kimi vəzifələrin ühdəsindən bacarıqla gəlirdi. Azərbaycan musiqi elmində “Azərbaycan şifahi ənənəli musiqi tematizmində xüsusiyyətlə ornamentika problemləri” ilk dəfə Nərminə xanım tərəfindən ortaya atılmış və əsaslı şəkildə işıqlandırılmışdır. Onun dərin mənalı elmi məqalələri Azərbaycan milli musiqi tədqiqi ilə məşğul olanlar üçün əsas elmi mənbəyə zəvrilmişdir.

Qeyd etməliyik ki, Nərminə xanımın nəşr edilmiş bir sıra elmi məqalələri, metodik işləri üz müəllimi haqqında yazdığı kitabı (L. V. Karaqizeva) ilə yanaşı zəp olunmamış bir xeyli maraqlı işləri qalmaqdadır.

Onun diqqətə layiq əsərləri izərisində “Azərbaycan muğamının xüsusi polifonik işlənməsi məsələsinə dair”, “Ğ. Hacıbəyovun “Koroğlu” operasındakı polifoniya haqqında”, “Zaqafqaziya bəstəkarlarının əsərlərinin musiqi formalarının bəzi xüsusiyyətlərinə dair” əlyazması vəziyyətində Konservatoriyanın kitabxanasında saxlanılan işlərindəndir; “Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin musiqi təhlili” (dərs vəsaiti), “Ğ. Hacıbəyovun əsərlərində kizik formalar”, “Azərbaycan muğamı tematizminin bir xüsusiyyəti haqqında” və sairə əsərlərinin adlarını zəkmək olar.

Yeri gəlmişkən demək istədim ki, onun nəşr edilməmiş Azərbaycan elmi və tədrisi üçün maraqlı kəsb edən işlərini zəp etmək onun ruhu qarşısında borcumuz olduğı kimi, Azərbaycan musiqi elminə güstərdiyimiz xidmətdir. Elmi işlərində polifonik və homofonik üsulların tədqiqi musiqi təhlililə məşğul olan Nərminə xanım pedaqoji

fəaliyyətində də polifoniya və musiqi əsərlərinin təhlilinə gətirilmiş verib, adları zəkilən fənnləri tədris edirdi.

Nərminə xanımın maraqlı mğhazirələri, tələbələrə mğnasibətdəki obyektivliyi, maraqlı sühbətləri onu tələbələrin sevimli mğəllimi kimi tanıtmışdı. Nərminə xanım bir sıra savadlı musiqişünas nəslə yetişdirmişdi. Onlardan sənətsünaslıq namizədi BMA-nın “Tarix-nəzəriyyə” fakultəsinin dekanı Gəlzər xanım Mahmudova, Milli Konservatoriyanın musiqi nəzəriyyəsi və tarixi kafedrasının mğdiri, sənətsünaslıq namizədi Akif Quliyevin adlarını zəkmək kifayət edər.

Deyirlər ki, hamının dğnyamızda yaşamaq vaxtını Ulu Tanrı mğəyyənləşdirir. Bəlkə də belədir. Yəqin ki, belədir. Ancaq insan hisslərlə dolu bir varlıqdır. Və itki ilə hez vaxt barışa bilmir. Məcburi gerzəkliyi qəbul edir. Lakin insana bəxş olunmuş duyğular sərhədsizdir. Əliyeva Nərminə Ağalar qızının xoş, aydın, səmimi siması onun yaxınlarının həmkarlarının gərəklərində, duyğularında yaşayacaqdır. Allah ona rəhmət etsin.

«Musiqi dünyası», 2005/3 – 4/25, s. 208-209.

BİR MUSIQİŞÜNAS ÖMRÜNÜN SƏHİFƏLƏRİ

(Səadət Seyidova. İmrüz Əfəndiyeva)

(2005)

Şərqi dğnyaya üz baxışı, mğnasibəti var.

Təvazükarlıq, iddialı olmamaq, büyüyən kızıyı olmaq, Şərqi xalqlarının ədəb kompleksinə daxil olan insani keyfiyyətlərin mğsbət xğsusiyyətlərindən sayılıb. 1960-cı illərdə Gzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında oxuyan tələbələrə məhz ədəb kateqoriyasından olan belə keyfiyyətləri aşılırdılar. O dövrdə tələbə və şagirdləri ailədə də bu tərbiyəni alırdılar. Abdullayeva Səadət Abutalıb qızı məhz bu dövrdə doğulub boya-başa zətmiş, oxuyub yetkinləşmiş Azərbaycan musiqişünaslarından. Əsl mədəni insan simasına məxsus olan ağayanaqlıq (süzgən yaxşı mənasında) Səadət xanımın daxilindən sezir. Məhz onun bu aurasına gürə onun yaxınları, həmkarları, tələbələri Səadət mğəlliminin yanında üzlərini sakit,

təmkinli, ərəkli, inamlı hiss edirlər. Üzgənə tələbkərlıq, həmişə üz ęzərində ırləmək bacarıęı və hər işə ciddiyyətlə yanaşmasının nəticəsidir ki, musiqi elminin bir sahəsindən o biri sahəsinə atılmadan, uzun illər boyu yorulmaq bilmədən, gənc yaşlarından sezdiyi, tamamilə üyrənilməmiş bir sahənin tədqiqi ilə məşğul olub, musiqi elminin alətşünaslıq bülğmğnğ ışıqlandırmışdır. Başlaşağılığımızın səbəbi kimi, biz zox vaxt həmyaşıdlarımız olan həmkarlarımızı layiqincə xarakterizə etmək ęzgən gur səslənən süzlərlə qiymətləndirməkdən ehtiyat edib zəkinirik. Biz bu məqalədə Səadət xanımın Azərbaycan musiqişünaslığındakı xidmətlərinə qiymət vermək ęzgən mğəyyən qədər ərəkli danışmağı üzgmğzə borc bilirik.

Abdullayeva Səadət xanım Azərbaycan musiqi elminin layiqli nğmayəndəsidir. Onun Azərbaycan alətşünaslığı sahəsində gürdğyğ işlər musiqi elmi ęzgən büygk əhəmiyyət kəsb edir. Səadət xanıma Azərbaycan orqanologiya elminin banisi hesab etmək olar. Zğnki dahi ęzeyir Hacıbəyovun tüşviyələrinə sadıq olan həmkarımız ilk musiqişünasdır ki, Azərbaycan zalğı alətlərinin üyrənilməsi ilə məşğul olmuşdur. O, ümrğnğ bu işə sərf edərək, Azərbaycan rayonlarının ən ucqar kəndlərini belə birər-birər gəzərək, dğrr dənələri kimi Vətənimizin mğxtəlif ərazilərinə səpələnmiş, xalqımızın nadir zalğı alətləri haqqında məlumatları toplamış, bəzən də qədim zalğı alətlərinin üzgnğ ęzə zıxarmağa nəsim olmuşdur. Sonralar uzun illər boyu gərgin elmi araşdırmalar nəticəsində Azərbaycan xalqının əsrlərdən xəbər verən qədim, zəngin zalğı alətləri xəzinəsi ilə oxucuları tanış etmişdir.

Təkrarən zəkinmədən qeyd edirik ki, Səadət xanım Abdullayeva Azərbaycan musiqişünaslığında orqanologiya (alətşünaslıq) elminin metodoloji əsasını qoymuşdur.

Həmişə mğxtəlif zətinliklərlə rastlaşan ilk addım atanların ardınca başqaları da həmin müvzu ilə marqlanmış, bu sahədə zalışmağa can atmışlar. Bu, elm aləminin qanunauyğunluğudur və ilk tədqiqatızının uğuru kimi qiymətləndirilməlidir. Onu da qeyd etmək gərəkdir ki, sonradan həmin sahədə addım atan ikinci, ęzgəncğ və s. davamızların elmdə atdıqları addımlar artıq mğəyyən qədər yğngğnləşir, zğnki əsaslanmaq ęzgən təməl qurulub. Yeni davamızlar nəslinin yaranması mğəyyən məktəbin yaranmasına dəlalət edir. Bğtğn zətinliklərlə

ğzləşən, əlində kizik «şamla» zamanın, həyatın udduğu mədəniyyət
ğnsğrlərini ilk dəfə ğzə zıxaran alimlərin xidmətləri danılmazdır və
onlar bğtğn xoş və gur səslənən süzlərə layiqdirlər.

Bu ğğn Səadət xanım Abdullayeva Bakı Musiqi Akademiyasının
professorudur. Əlbəttə, onun bu dərəcəyə zatmasının səbəbkarları əvvəl
onun valideynləri, ailəsi və sonra mğəllimləridirlər. Səadət Abdul-
layeva 1940-cı ilin 18 yanvarında əsl Bakı ziyalısi ailəsində dğnyaya
güz azıb. Musiqini sevən valideynləri, onu Ğzeyir Hacıbəyov adına
Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdindəki orta ixtisas musiqi
məktəbinə gətirirlər. 1958-ci ildə həmin məktəbi başa vurub, Azər-
baycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olub, 1962-ci ildə Azərbaycan
xalq musiqisi ixtisası ğzrə Ğzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət
Konservatoriyasını bitirir və Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının
Memarlıq və İncəsənət Institutunda kizik elmi işçi vəzifəsinə təyinat
alır.

Konservatoriyada ona həm xalq musiqisinin sirrlərini, həm də
mğxtəlif musiqi dərslərini tədris edən mğəllimlərinin adlarını Səadət
xanım böyğk ehtiramla yad edir.

Səadət xanımın bu ğğnkğ uğurlarında onun mğəllimləri – M. S.
İsmayılovun, Ə. Bakıxanovun, S. Ələsgərovun, X. Məlikovun, Elmlər
Akademiyasında işləyərkən şöbə mğdiri olmuş Q.Qasımovun, aspiran-
turada oxuduğu illərdə Sovet folkloristikasının veteranlarından sayılan
gürkəmli alim Q. Z. Zxikvadzenin adlarını qeyd etməmək olmaz.
Onların verdikləri bilik və mənəvi qida bu ğğn Səadət xanımın
simasında güz qabağındadır (Allah dğnyasını dəyişənlərə rəhmət
eləsin).

1968-ci ildə o sənətşünaslıq doktoru, Tbilisi Konservatoriyasının
kafedra mğdiri, professor Q. Z. Zxikvadzenin rəhbərliyi altında
sənətşünaslıq namizədliyi dissertasiyasını mğvəffəqiyyətlə mğdafə
etmişdir.

1971-ci ildən bu ğğnə kimi Səadət Abdullayeva Ğ. Hacıbəyov
adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Bakı Musiqi
Akademiyası) «Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi»
kafedrasında mğəllimlik vəzifəsinin mğrəkkəb mərhələlərini addım-
addım adlayaraq, əvvəl mğəllim, sonra baş mğəllim, dosent və

nəhayət, professor vəzifəsinə kimi yüksəlmişdir. O, kafedrada «Azərbaycan xalq yaradıcılığı», «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları», «Orkestrləşdirmə» ğzrə mğhazirələr, həmzinin həmin fənn ğzrə məşğələ fənnlərini tədris edir. Bu uzun illər ərzində bir sıra musiqizimğtəxəssislərin yetişməsində və bir zoxunun elmə gəlməsində Səadət xanımın əməyi böyğkdğr. O, dürd sənətşünaslıq namizədinin rəhbəri olmuş və hal-hazırda da böyğk səylə yeni aspirant və dissertantlara rəhbərlik edir. Hazırladığı mğtəxəssislərin minnətdarlığını Səadət xanım ən böyğk mğkafat kimi qəbul edir.

Həqiqətən, zox vaxt mğrəkkəb bir hadisəyə zevrilən tələbə-mğəllim mğnasibəti (xğsusən ixtisas kurslarında) üzğ-üzlğyğndə tədqiqat obyektidir. Həmişə minnətdarlıqla yad edilən mğəllim də onun fəaliyyətində bu tədqiqat obyektinin bir hissəsidir.

Səadət Abdullayeva mğəllimlik fəaliyyəti ilə yanaşı, elm sahəsində də mğhğm işlər gürğr. Onun dərc olunmuş işləri arasında dərslik, dərs vəsaiti, proqramlar, metodiki güstərişlər, monoqrafiyalar, mğxtəlif vaxtlarda yazdığı və zıxış etdiyi elmi məqalə və məruzələr Azərbaycan musiqi tədrisi və elmi ğzğn böyğk əhəmiyyət kəsb edir. Səadət xanımın “Həyata qaytarılmış musiqi alətləri (ud və qanun)” başlığı altında elmi məqaləsi 1966-cı ildə “Elm və həyat” jurnalının 7-ci nümrəsində dərc edilir.

Həmin düvrdən başlayaraq, Səadət xanım mğxtəlif jurnal, qəzət səhifələrində milli alətlərimiz haqqında maraqlı yazılar zəp etdirir. Hər yeni məqalədə onun bir professional kimi artması, pğxtələşməsi nəzərə zərpır.

Məqalələrin müvzu dərinliyi və rəngarəngliyi nəzəri cəlb edir – “Nizami poeziyasında Azərbaycan xalq musiqisi janrlarının əksi” (“Nizaminin poetik fəlsəfəsi və musiqi dğnyası” toplusu. Bakı: “Elm”, 1991); “Azərbaycan xalq zalğı alətlərinin üyrənilməsinin əsas istiqamətləri” (“Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri” elmi məqalələr toplusu, Bakı, 1992); “Rğbabın izi ilə” (“Azərbaycan musiqisi. Tarix və mğasir düvr” elmi məqalələr toplusu, Bakı, 1994); “Rud, barbəd və ud zalğı alətləri haqqında” (“Ekologiya. Fəlsəfə. Mədəniyyət” elmi məqalələr toplusu, 7-ci buraxılış. Bakı, 1995) və sairə məqalələrinin adlarını zəkə bilərik.

Səadət xanımın elmi axtarışlarının nəticəsi olan kitabları alətşünaslıq və xalq musiqisi ilə məşğul olan mğtəxəssis və tələbələrin əsas informasiya mənbəyinə zəvrilmişdir – “Azərbaycan xalq zalğı alətləri” (Bakı, 1972), “Mğasir xalq zalğı alətləri” (Bakı, 1984), “Azərbaycan instrumantal musiqisi” (M., 1990), “Azərbaycan xalq zalğı alətlərinin tarixşünaslığı” (Bakı, 1991), “Azərbaycan xalq zalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat)” (Bakı, 2000).

Adlarından gürgndğyğ kimi, bu əsərlər Azərbaycan zalğı alətlərinin mğxtəlif problemlərinə həsr edilib. Əvvəl qeyd etdiyimiz kimi, Səadət Abdullayeva tərəfindən toplanmış böyük faktoloji material ilə yanaşı, maddi mədəniyyət abidələri, kitab miniatürləri, yazılı mənbələr və muzey nğmunələri tədqiqat obyektı olaraq onun əsərlərinin əsasını təşkil edir.

Toplanmış materialların sistemlənməsi, təsnifatı ilə yanaşı zalğı alətlərinin tariximizin ün zağlarından inkişafda olub, təkamügl edərək gğnğmğzə, düvrğmğzə kimi gəlib zıxması, bəzən mğxtəlif transformasiyalara uğramasını, alətlərin quruluşu, hazırlanma qaydaları, ülzğləri, səsdğzğmləri, qədimlərdə və indiki zamanda onların yerlərinin mğəyyənələşməsi kimi məsələlər, eləcə də Azərbaycan zalğı alətlərinin izlərinin Yaxın Şərq və Orta Asiya xalqlarının mədəniyyətlərində axtarışlar və mğqayisələr, yuxarıda adları zəkilən kitablarda üz əksini tapır.

Səadət xanımın elmi işlərinin praktiki əhəmiyyəti də böyükdğr.

BMA-nın nəzdindəki “Qədim Azərbaycan musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşməsi” gğzrə elmi tədqiqat laboratoriyası, burada qədim, unudulmuş alətlərin bərpası və səsləndirilməsi, nəhayət bu alətlərdən ibarət folklor ansamblının yaradılmasında onun səyi böyükdğr.

Səadət xanım Bəstəkarlar İttifaqının gğzvğ kimi, xalq musiqisinin xğsusən qədim zalğı alətlərinin təbliğı gğzğn hər imkandan istifadə edərək, üz sənətinin vurğunu kimi zalışır.

O, 2000-ci ildə Respublika Təhsil Nazirliyinin Kollegiyasının qərarı ilə yğksək ixtisaslı musiqişünas kadrlarının hazırlanmasında səmərəli elmi-pedaqoji fəaliyyətinə gürrə fəxri fərmanla təltif olunmuşdur.

Bu gğn Səadət xanım həyatının əsl mğdrik zağını yaşayır. Təbiətin hər fəslinin üz güzəlliyi olduğu kimi, İnsan ümrğnğn də xoşagəlməz, gərəksiz yaş mərhələsi yoxdur. Hər yaşın üz tələbi, üz gştğnlğyğ var. Biz Səadət xanıma uzun illər can sağlığı, həmişə həm daxilən, həm də zahirən cavan olmağı arzulayırıq.

«Musiqi dünyası», 2005/1 – 2/23, s. 123-125.

**M. S. İSMAYLOV MƏKTƏBİNİN İSTEDADLI
NÜMAYƏNDƏSİ ELXAN BABAYEV
(2006)**

Kükləri ilə Ğzeyir bəy məktəbinə bağlanan gürkəmli musiqişünas Məmməd Saleh İsmaylov sinifinin istedadlı davamzısı Elxan Əlisəttar oğlu Babayevin Azərbaycan musiqişünasları sırasında xğsusi yeri var. O, Azərbaycan musiqi elminin layiqli nğmayəndələrindəndir. Elmdə səthiliyə qarşı zıxan, ənənəvi Azərbaycan və Yaxın Şərq məkam musiqisini dərinlən bilən E. Babayev üzğnğn yğksək professionallığı, geniş dğnya gürüşü, hərtərəfli biliyi ilə sezilən əsl alim idi. O, həm də istedadlı musiqizi, bacarıqlı pedaqoq, gözəl natiq idi. Onun üzğnə-məxsus sadə, aydın, canlı danışiq və yazı qabiliyyəti onun məruzələrini maraqlı, kitab və məqalələrindəki mğrəkkəb müvzuların azıqlamalarını oxunaqlı edir. Kənardan sanki, aramlı təsəvvğr bağışlayan, əslində zox aktiv, hez bir hadisəyə laqeyid qalmayan, üz fikrini bildirməkdən zəkinməyən optimist və pozitiv təbiətə malik olan E. Babayevin həyat yoluna nəzər salsaq, onun istedadı və zalışqanlığı hələ gənc yaşlarından bəlli olur. O, on illik musiqi məktəbini medalla bitirərək Ğzeyir Hacıbəyli adına Konservatoriyaya daxil olub, buranı da ifazılıq və musiqişünas ixtisasları ğzrə fərqlənmə diplomları ilə bitirir. Sonra bir mğddət P. İ. Zaykovski adına Konservatoriyada sənətsünaslıq namizədi dissertasiyası ğzərində zalışır və mğvəffəqiyyətlə mğdafiə edir. O, bir sıra sovet məkanında və onun hğdudlarından kənarda konferensiya və simpoziumlarda məruzələri ilə zıxışlar edir. Nəticədə Asafyev adına beynalxalq mğsəbiqənin laureatı, Bakı beynalxalq cəmiyyətinin “Humay 98” mğkafatına layiq gürğlğr.

Onun əmək fəaliyyəti də intensiv olmuşdur. Tədris ocaqlarında, radio-televiziya şirkətində, mğəyyən mğddət xarici ülkədə həm pedaqoq, həm də ifazı kimi çalışmışdır. Vətənə qayıtdıqdan sonra BMA-nın dosenti, ifazılıq fakultəsinin dekanı, nəfəsli və zərb alətləri kafedrasının mğdiri, BMA-nın professoru, sənəşünaslıq doktoru, birinci prorektor kimi vəzifələrdə fəaliyyət güstərmişdir. Təsadğf elə gətirmişdir ki, mən tarix-nəzəriyyə fakultəsinin dekanı olduğum vaxt Elxan Babayev ifazılıq fakultəsinin dekanı idi. Bir nezə il bir otaqda oturduğumuz mğddətdə mən onun maraq dairəsinin əhatəliyinin çalışqanlığının şahidi olmuşam. Onu həm tədrisdə həm elmdə gedən proseslər maraqlandırır. O, hər hansı bir məqama üz fikrini bildirirdi. Bəzən aramızda mğbahisələrdə olurdu. Azərbaycan musiqişünaslığının aktual problemləri, xğsusi ənənəvi musiqi sahəsində üz tədqiqini hələ tapmayan məsələlər onu düşündürürdğ. Məhz bu baxımdan o üz elmi həyatını ənənəvi musiqinin problemlərinə həsr edir. E. Babayev ənənəvi musiqinin mğxtəlif problemləri ilə bağlı 4 monoqrafiya, 6 elmi-metodik iş, 100-ə kimi məqalələrin mğəllifidir. Eləcə də 4 monoqrafiyanın və onların izindəki bülğmlərin, paraqrafların adlarına nəzər yetirdikdə belə bu əsərlərin elmi mahiyyəti ğzə zıxır. O, hər hansı müvzunu tədqiq edərkən müvzunun dərinliklərinə vararaq azmağa çalışır. Büygk aktual problemin zərrə-zərrə azılması E. Babayevin elmi tədqiqatlarını səciyyələndirən xğsusiyyətdir.

Elxan Babayev elmi əsərlərini qlobal bir müvzunun mğxtəlif problemlərinə həsr etmişdir. Ənənəvi musiqimizin bğtğn xğsusiyyətinə uyğun komponentlər xırdalıqlarına qədər nəzəri musiqişünaslığın ən mğasir metodologiyasına əsaslanaraq tədqiq edilmişdir.

1. 1990-cı ildə – “Azərbaycan dəstgahlarının ritmikası”.
2. 1996-ci ildə – “Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritmo-intonasiya problemləri”.
3. 1998-ci ildə – “Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri”.
4. 2000-ci ildə – “Ənənəvi musiqimiz”.

Elxan Babayevin elmi əsərlərində melodik dilin üzğnəməxsusluğu, lad xğsusiyyətləri, ən kizik hissə – güşələrin ritmik quruluşu, onların ritmik təzadlar prinsipi ilə birləşib şöbələr yaratması,

süz və musiqinin qarşılıqlı təsiri və sairə sırf nəzəri məsələləri tədqiq edilərək azıqlanır.

Şərqi və mğsəlman aləminin məhsulu olan əsrlər boyu formalaşaraq mğxtəlif xalqların yaradıcılığında təzahğr tapan makam sənəti Azərbaycanda da silsiləvi muğam dəstgahı kimi təşəkkğl tapır. Vokal-instrumental muğam janrının təqiqində muğam musiqisini türədən komponentlərin əhəmiyyəti də E. Babayevin tədqiqatlarında bir o qədər büygkdğr. Əruz vokal-instrumental muğamın ədəbi əsası poetik mətnin formatürədici rolu əruz bəhrinin təsniflərin metro-ritminə təsiri, əruz bəhrlərinin muğamın monodik musiqinə təsiri. Muğam dəstgahının ritmik inkişaf məntiqi kimi müvzular onun elmi işlərinin ana xəttini təşkil edir. Əruz vəzninin incəliklərini dərindən bilən alim muğam ifasında qəzəllərin ifazılar tərəfindən dğzgğn sezilməməsi məsələsinə də yazılarında yer verir.

Elxan Babayevin kitablarında məntiqi ardıcılıq var. Ənənəvi musiqi ilə əlaqəli problemlər bir-birinin ardınca 4 monoqrafiyada azılır. Qeyd etmək istəyirəm ki, onun elmi kitab və məqalələrinin Azərbaycan musiqi elmində xğsusi yeri var.

Elxan Babayevdən süz azdıqda zox güzəl Azərbaycan dilində danışığını, mğhazirələrini qeyd etməmək olmaz. Dili əla bilən zox insan var. Lakin güzəl danışiq, grəyəyatımlı, güzəl intonasiya ilə az insan danışır. Onun kolorotli danışiq tərzı hamının – onu sevənlərində və biganə olanlarında qəlbinə yol tapırdı. Onun dərin biliyi ilə yanaşı qələmi də əla idi. Nəzəriyyə ilə bağı əsərlərin dili zətindir. Lakin Elxan Babayevin yazılarında yumşaqlıq, axarlılıq var. Onun dərin nəzəri yazılarını oxunaqlı edir.

Demək istəyirəm ki, Elxan Babayev haqqında kezmiş zamanda danışmaq zox zətindir. Onun tez qırılan həyat yolu dolğun və mənalı idi. Elxan Babayevin həyatını maraqlı və mənalı edən, ona yaşamaq, yaratmaq stimulu verən, əlbəttə, onun güzəl ailəsi – yəni həyat yoldaşı Həcər xanım və həyatından zox sevdiyi iki qızı idi. Bu gğn onun işini davam etdirməyə zalışrlar. Bəzi insanlar həyatda yaşayarkən belə yaddan zıxırlar. Elxan üz həyatsevərliyi, insanpərvərliyi, xoşniyyətliyi ilə sezilirdi. Onun xoş mğnasibət qurmaq bacarığı, zox mğlayim üzğnəməxsus koloritli danışiq qabiliyyəti, onu bir zoxları gğn

doğmalaşdırırdı. İllər ütsə də Elxan Əlisəttar oğlu Babayev bu gəğnə də onu sevənlərin arasındadır. Dostları Elxanın təbəssümlü simasını hez vaxt unutmayacaqlar. Ruhu şad olsun.

H. Babayeva. Sensiz seninlə.

Bakı: "Adil işıq", 2006, s. 76.

"Elxanın xatirəsinə həsr olunmuş konfransdan çıxış".

İSTEDADLI PİANOÇU, PEDAQOQ VƏ LƏYAQƏTLİ İNSAN... ***(2010)***

İstedadlı pianozu, gözəl insan professor Oqtay Hüseyn oğlu Abasquliyev haqqında yazarkən nə qədər zəhləsəmdə nostalji düşüncələrdən uzaqlaşmaq mümkün deyil.

XX əsrin əvvəllərində Gzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası adlanan, indi Gzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası Azərbaycanı dünyaya tanıdan bir çox bəstəkar, musiqi ifazıları, musiqişünaslar hazırlamışdır. Bu gözəl memarlıq abidəsinin kənarından izəri girən hər kəs qeyri-adi hisslər keçirir.

Bu gəğnə haqqında söz azdığımız Oqtay Hüseyn oğlu Abasquliyev, həmin binanın birinci mərtəbəsində yerləşən istedadlı uşaqlar üçün 10-illik musiqi məktəbinin fortepiano sinfinə daxil olub, gürkəmli müəllim Rəqina İvanovna Sirovizin rəhbərliyi altında uzun illər uğurla çalışmışdır. 50-ci illərdə musiqi həyatındakı böyük canlanma 10-illik musiqi məktəbinin mühitində duyulurdu.

Mən Oqtay Abasquliyevlə bağlı xoş təəssürlərimi yazarkən, özümə sanki 50-ci illərin məktəb həyatında gürğrəm. 10-illik musiqi məktəbi yaradıcı təməllərlə olduğu üçün şagirdlər kimin nə zəhləsini, nə yazdığını, harada zıxış etmələri haqqda informasiya almağa çalışdılar. Bu da xüsusən ifazılar arasında yaxşı mənada yarışmaq meyli yaradırdı. Məktəblilər arasında həmişə yarış ruhu duyulurdu. Mən böyük minnətdarlıq hissi ilə bizə dərs deyən müəllimləri, tədris hissəsinin müdiri Zoya Vladimirovnanı və məktəbin direktoru, gürkəmli müəllim Küvkəb xanım Səfərliyevanı yad etmək istədim. Onların ruhları şad olsun ki, oxudub, həyata vəsiqə verdikləri şagirdlər

arasında Oqtay Hüseyn oğlu Abasquliyevdə yaradıcılıq və müəllimlik yolunda zalışıb uğurlar əldə etmiş, bu gün də Azərbaycan xalqına sədaqətlə qulluq edib, yeni nəsilin yetişməsinə kömək edir.

Oqtay Abasquliyevin fəaliyyət uğurlarını, ifazılıq sirrlərini, müəllimlik metodikasını anlamaq üçün, onun hez də asan olmayan professionallıq yoluna pillə-pillə qalxmasına bir nəzər salmalıyıq.

Şagirdin istedadının göz zıxmasında həm tədrisin yüksək professionallığı, həm də şagird müəllim münasibəti əsasdır. Oxuduğumuz məktəbdə müəllimlərimizin hərəkətlərində, danışiq tərzlərində süz ənənəsi alicənablıq, yüksək mədəniyyət üzg də tədrisin tərkib hissəsi idi. Bütün bunlar şagirdlərə təsir etməyə bilməzdi. Bu mühitdə kizik musiqizilər nəhəng musiqi həyatına doğru addımlayırdılar. Uşağın formalaşib istedadlı, geniş dünyaya gürüşünə malik, mədəni şəxsə zəvrilməsində göz amil mütləqdır: istedad, ailə və məktəb.

Süz yox ki, Oqtay Abasquliyev istedadının həyat göz gürməsi üçün onun mədəni və son dərəcə ziyalı ailədə dünyaya güz azması, sonradan üzgünün təkrar olunmaz abı-havası ilə sezilən, Gzeyir bəyin dğhası duyulan bir məktəbdə oxuması, xoşbəxtlikdən göz vacib amillərdir ki, göz-göstə düşərək onun gələcək həyat fəaliyyətini müəyyənləşdirir. Hələ məktəbdə Reçina İvanovna Sirovizin sinfində zalışarkən, Oqtay Abasquliyevin gələcəkdə bacarıqlı pianozu olması şübhə doğurmurdu.

Oqtay Abasquliyevin fortepiano gözrə pədaququ böyük bacarığa, hərtərəfli maraq dairəsinə malik şəxs idi. Bu xüsusiyyətləri böyük müəllimindən gürğb-gütğrən Oqtay maraqlı, istedadlı pianozu kimi yetkinləşir. Gələcəkdə gürkəmli müəlliminin tüşviyyələri, ifazılıqla bağı prinsipial tələbkərlığı Oqtay Abasquliyevin gələcək fəaliyyətində bariz şəkildə üzgünğ göstərir. R. Sirovizin sinfində 10-illik musiqi məktəbini müvəffəqiyyətlə bitirərək o, Gzeyir Hacıbəyov adına Dövlət Konservatoriyasına hazırlaşır. Buraxılış imtahanının ciddi proqramını məharətlə ifa etməsi, imtahana sədirlik edən konservatoriyanın rektoru gürkəmli bəstəkar Cüvdət İsmayıl oğlu Hacıyevin diqqətindən yayınmır. Oqtay qəbul imtahanlarını müvəffəqiyyətlə verib, Gzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının fortepiano

fakultəsinin gəndəz şöbəsinə daxil olur və Mayor Rafailoviz Brennerin sinfinə təyin edilir. Yeri qəlmişkən qeyd edək ki, məllimlər tərəfindən Oqtay Abasquliyevin bəxti həmişə gətirib. M. Brenner Leningrad Konservatoriyasının yetişdirməsi, olduqca istedadlı pianozu və məllim idi. Konservatoriyada oxuduğu illərdə Oqtay Abasquliyevin ifazılıq məharətindəki musiqi və texniki ifadə vasitələri yeni mərhələyə qalxaraq məyyən qədər rəndələnir və xəsusi fərdilik intonasiası kəsb edir. Bu illərdə o, məxtəlif səpkili və təmayğllğ əsərləri proqramına daxil edir. Onun repertuarında İ. S. Baxla yanaşı Cüvdət Hacıyev, V. A. Motsart ilə P. İ. Zaykovski, S. Raxmaninov ilə Skryabin və bir zox bəstəkarların səslənən əsərlərin adlarını zəkə bilərik. O, oxuduğu illərdə Bakıda keçirilən birinci Zakafkaziya məsəbiqəsinin (60-cı il), Azərbaycanda keçirilən gəncələr festivalının (62-ci il) iştirakzısı və laureatı olmuşdur.

Oqtay Abasquliyev 1962-ci ildə Konservatoriyayı məğrəkkəb proqramla bitirdikdən bir il sonra təhsilini davam etdrimək gəzən Moskva Konservatoriyasının assistent-stajorluq kursuna, professor Y. İ. Milşteynin sinfinə təyinat alır.

Dənya mədəniyyətində üz yeri olan P. İ. Zaykovski adına Konservatoriyada oxuduğu illərdə, oradakı yaradıcı abı-hava, məxtəlif dahiyənə, gürkəmli şəxsiyyətlərlə gürüşlər, əlbətdə Oqtay Abasquliyev təfəkkərgəne böyğk təsir göstərir. Onun Bakıda aldığı mühkəm təhsilin ifazılıq vasitələri və pədaqoji metodikası daha da zənginləşir. Əslində, hər hansı əsərin ifasına yaradıcı mənasibət bəsləyən Oqtay Abasquliyev, Moskva təhsilində bu xəsusiyyətini daha da mühkəmləndirir. Xoşbəxtlikdən onun məllimləri təhsil aldığı bğtən pillələrdə zaldığı əsərlərə yaradıcı nəzərlə yanaşmaq və əsərin məğzini, məzmun və mənasını üzünəməxsus ifadə vasitəsilə azmaq bacarığını ondan tələb etmişlər. Gələcəkdə məhz bu tələbat Oqtay Abasquliyevin ifazılıq fəaliyyətinin və pədaqoji kredosuna zevrilir. Musiqi pədaqoqikasında vərəsəlik vacib əlamətdir, zənkı tələbə məllimdən zox xəsusiyyətləri əxz edir.

Oqtay Abasquliyevin pədaqoji fəaliyyətində həm Bakı Konservatoriyasının (M. Brenner), həm də Moskva kursunun (Y.

Milşteyn) təsiri duyulur. Belə sintez Abasquliyevin xüsusi pədaqoji metodikanın yaranmasına kümək edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, o, 10 ilə yaxın metodika və xüsusi pədaqoji hazırlıq kafedrasında, sonra xüsusi fortepiano kafedrasında çalışır. Pədaqoji işlə yanaşı aktiv konsert fəaliyyəti ilə də məşqul olur. Oqtay Abasquliyevin işgəzar fəaliyyəti mğdriyyət tərəfindən nəzərdən qazmır və o, fortepiano fakultəsinin dekanı sezilir. Dekan vəzifəsində çalışmaq zətidir. Dekan həm mğəllimlərlə, həm də tələbələrə işləyir. Buna baxmayaraq Oqtay Abasquliyev bu zətin vəzifənin ühdəsindən, səhv etmərsə, 20 ildən zox bacarıqla gəlib.

Onun ifazılıq fəaliyyəti ilə yanaşı pədaqoji fəaliyyəti indiki Ğzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında birgə addımlayır. O, həm də elmi-metodiki işlə də məşğuldur. Maraqlı dillə yazdığı metodiki işləri, fortepiano sənətinin mğxtəlif sahələrinə həsr edilmiş araşdırmaları, hazırlayıb həyat vəsiqəsi verdiyi zoxlu pianozu tələbələri Azərbaycanda və Azərbaycanın sərhədlərindən kənarda çalışın mğtəxəssislər mğxtəlif mğsəbiqə laureatları Oqtay Abasquliyevin yğksək professionallığının təsdiqidir.

Oqtay Abasquliyevin tələbələri onun rəhbərliyi altında mğxtəlif düvrlərdə yazıb-yaradan bəstəkarların fortepiano musiqisinə mğraciət edirlər. Klassik fortepiano proqramı ilə yanaşı mğasir fortepiano musiqisi, Amerika bəstəkarlarının musiqisini belə Abasquliyevin sinfində eşitmək mğmkğndğr.

Mən Oqtay Abasquliyevi məktəb və konservatoriyada oxuduğu illərdən tanısam da, “Musiqi tarixi və musiqi nəzəriyyəsi” şöbəsinin dekanı vəzifəsini icra etdiyim mğddətdə onu daha yaxından tanıdım. Dekan vəzifəsinin bir zox administrativ incəliklərini ondan üyrənirdim.

Onu yaxından tanımayanlar ğzğn Oqtay Abasquliyev mğəyyən qədər qapalı, az danışın, həmişə fikri üzğndə, zox ciddi, bir qədər qaş-qabaqlı ğürğnən insandır. Əslində bu ləyaqətli insan, olduqca küvrək qəlbli, ğrəyi azıq, insanpərvər, ailəcanlı, yoldaşlıqda mühkəm, yumoru sevən, zarafatcıl, ğzəl danışlıq qabiliyyətinə malik olan bir şəxsiyyətdir.

Hal-hazırda professor, İncəsənət Xadimi Oqtay Hğseyin oğlu Abasquliyev Bakı Musiqi Akademiyasının tədris ğzrə prorektorudur.

Əlbəttə, bu vəzifə böyük məsuliyyət tələb edir. Lakin professor Oqtay Abasquliyevin ühdəsindən gələ bilmədiyi iş yoxdur. Güzel ifazi, gürkəmli pedaqoq və səmimi insan Oqtay mğəllimə mən bu qısa yazımda ona uzun ümğr, ailə səadəti, zoxlu yeni uğurlar və üz arzularının həyata keçməsinə diləyirəm.

*Педагог-созидатель. Статьи. Материалы. Размышления.
Баку, 2010, стр. 24-29.*

PİANOÇU, PEDAQOQ VƏ ALİM (2013)

Seyidov Tərlan Mir Əşrəf oğlu Azərbaycan musiqiziləri və musiqişünaslarının layiqli nğmayəndəsidir. O, istedadlı pianozu, bacarıqlı mğəllim, bir sıra dəyərlə əsərləri ilə tanınan alimdir.

Hər bir insanın şəxsiyyəti, həyatda tutduğu yer onun gürdğyğ işləri ilə bağlıdır. Üzgənə və başqalarına qarşı tələbkərlə olan Tərlan Seyidov zalışqanlığı, işgüzarlığı ilə sezilir. Onun layiq gürgldğyğ fəxri adlar, elmi dərəcəsi, tutduğu vəzifələr məhz onun bacarığı, istedadı və zalışqanlığının nəticəsidir.

Mənim Tərlan Seyidovla əsl tanışlığım 90-cı illərə təsədgf edir. O düvrdə Azərbaycanın mğstəqilliyi uğrunda zalışanlarla yanaşı mğxtəlif səciyyəli qruplar da baş qaldırıb, həyat zətinliklərini daha da qatılaşırdılar. Bir süzlə 1990 – 1991-ci illərdə Azərbaycanda qeyri-sabitlik, hərəmərclik hükm şğrğrdğ. Bu zətinlikləri Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası da üz gzerində hiss edirdi. Konservatoriyanın musiqi və mədəniyyətlə dolu abı-havasını pozmağa zalışanlar da tapılırdı.

Dəfələrlə kimlikləri bəlli olmayan bir qrup insanlar Gzeyir bəyin təməlini qoyduğu məkana daxil olub, dğnya miqyaslı bəstəkarların portretlərini yerindən zıxarmağa, hətta rektorluğu hədələməyə də cəhdlər göstərirdilər. Həmin ağır illərdə Tərlan Seyidov məktəb – studiyanın direktor vəzifəsi ilə yanaşı, 1991 – 1993 illərdə I prorektor vəzifəsində zalışırdı. Prorektorun soyuqqanlılığı, iş bacarığı nəticəsində Konservatoriyanın professor-mğəllim heyəti zətinliklərə baxmayaraq

üz vəzifələrini layiqincə yerinə yetirirdilər. 1991-ci ilin qəbul imtahanlarında mən də iştirak edirdim. İmtahanlardan sonra Tərən mğəllim mənə tarix-nəzəriyyə fakəltəsinin dekanı vəzifəsində işləməyi təklif etdi. Konservatoriyanın rektoru professor Fərhad Bədəlbəylinin razılığı və təsdiqi ilə mən dekan vəzifəsinə təyin edildim. Əvvəl sadaladığım zətinliklərə rəmən konservatoriyanın rektoru, professor Fərhad Bədəlbəylinin bacarıqlı rəhbərliyi və tədris işləri əzrə prorektor, professor Tərən Seyidovun zalışqanlığı nəticəsində mən, o düvrdə tədris işinə olan ciddi mğnasibəti, tələbələrin dərslərə davamiyyətini, dekanlıq və tədris hissəsinin işi dəqiqliklə vaxtında yerinə yetirilməsini xğsusilə qeyd etmək istərdim.

Mən, Tərən Seyidov haqqında uzun illərin kizik bir təəssəgratını yada saldım. Onun fəaliyyəti, maraq dairəsi daha genişdir. Bu gğn hamımızı orta ixtisas musiqi məktəb-studiyasının nailiyyətləri sevindirir. Lakin bu nailiyyətlərin arxasında tarix durur. Təməli 80-ci ildə qoyulmuş məktəb-studiyanın direktoru Tərən Seyidov arzuladığı gələcək məktəbin qurulub işləməsi naminə nə az, nə zox dğz 10 il təmənnasız ictimai işçi kimi zalışmışdır. O, bğtğn bacarığını məktəbin nğmunəvi olmasına, mğxtəlif ixtisas siniflərin azılmasına, Uşaq musiqi teatrının fəaliyyət göstərməsinə sərf edir.

Musiqinin təsir qğvvəsinə əmin olan Tərən Seyidov yanılmadan bu xğsusiyyətləri bir meyar kimi tədrisdə ün plana zəkir. O, dğnya və Azərbaycan mədəniyyətini, musiqisini şagirdlərə aşılamaq və sevdirmək niyyəti ilə məktəb-studiyanın tədris proqramına milli musiqimizlə bağlı maraqlı yeniliklər gətirir. Tərən Seyidovun təbiətindən doğan yğksək mədəni rəftar qaydaları, insani keyfiyyətləri məktəb-studiyanın mğəllim kollektivinə mğsbət təsirini göstərir. Məktəb-studiyada xoş mğnasibətlə ciddi professional tələbkərlıq yanaşı addımlayır.

Mələmdur ki, məktəb-studiya Bakı Musiqi Akademiyasının eyni zamanda, təcrəbə bazası kimi də fəaliyyət göstərir. Bu baxımdan mənəm Tərən Seyidovla xğsusi birgə iş fəaliyyətim olub. Belə ki, artıq nezə ildir ki mən, Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının mğdiri olaraq, musiqişünaslıq fakəltəsində təhsil alan tələbələrin məktəb-studiyada kezdikləri təcrəbələrinə nəzarət edir və

əldə etdikləri müsbət nəticələrin şahidi oluram. Apardığım müşahidələr əsasında əminliklə söyləyə bilərəm ki, T. Seyidov tərəfindən keçirilən islahatlar və təşkil etdiyi iş prosesi məktəbdə təcridə keçən tələbələrımızdə yaradıcı potensialı artırır, onlarda məllimlik fəaliyyəti ilə məşğul olmaq ızğın məhğm olan keyfiyyətlərin formalaşmasında xğısusi rol oynayır.

Bir musiqişünas kimi Tərlan Seyidovun elmi işlərini qeyd etməmək məmkğn deyil. Zğnki o, musiqi elminin demək olar ki, araşdırılmamış sahəsini 30 ildən çox üzğnğn tədqiqat obyektinə zevirmiş və bir sıra dəyərli elmi əsərləri ilə Azərbaycan fortepiano sənəti ifazılığının elmi təməlini yaratmışdır. Mənim T. Seyidovla bağı xoş xatirələrimdən biri də onun məhz elmi fəaliyyəti ilə əlaqəlidir. Belə ki, mənə, onun 2007-ci ildə təqdim etdiyi elmi işin – doktorluq dissertasiyasının mədafiəsində doktorluq və namizədlik dissertasiyalarının mədafiəsi ızrə Elmi Şuranın ızvğ qismində iştirak etmək nəsim olmuşdur. Bu zaman mən Azərbaycan ifazılıq musiqişünaslığının nüvbəti uğurunun şahidi oldum. “XX əsr Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifazılıq və bəstəkar yaradıcılığı” müvzusunda aparılmış elmi araşdırmalar Şura ızvllərinin büyğk marağına səbəb oldu və onlar iddiaıya bir çox suallarla məraciət etdilər. Hez bir sualı cavabsız qoymayan T. Seyidov onları ətraflı şəkildə cavablandıraraq bu sahənin bilicisi olduğunu və doktor elmi adının verilməsinə layiq olduğunu nğmayış etdirdi.

Ğmumiyyətlə, T. Seyidovun indiyədək təqdim etdiyi hər bir elmi araşdırmada (qeyd edək ki, o, bir çox dəyərli elmi əsərlərin, kitab və məqalələrin məğəllifidir) məğəllif professionallığı nəzərə zarpır, qoyulan problem musiqi əsərlərində təhsil edilərək araşdırılır və bilavasitə ifazılıq məsələləri ilə məğqayisələndirilir. Məğəllifin bğtğn tədqiqi işləri fortepiano ifazılığı, repertuar, janr və sairə məsələlərlə əlaqədar olan fundamental əsərlərdir. Onun əsərlərinin əhəmiyyəti büyğkdğr. Bu elmi işlərdə fortepiano ifazılığımızın tarixi, fortepiano repertuarının janr problemləri, onların təkamğğ, ifazılıq məsələlərinə həsr olunmuş əzəklər büyğk maraq kəsb edir.

Tədqiqatızı ızğn soyuqqanlı düşüncə tərzi obyektiv elmi nəticənin zəmanətidir. Tərlan Seyidovun işləri elmi obyektivliyə əsaslanır. O,

kənardan ifazıların zalınan əsərlərini seyr edir, dinləyir və təmkin, sayğı, sevgi ilə düşüncələrini yazır. Yüksək mədəniyyətə malik olan Tərən Seyidovun elmi işlərindəki yazı tərzı, onun yüksək professionallığına dəlalət edir. İfazılıq və ifazılar haqqında süz demək və yaxud yazmaq mğəllıfdən büygk məsulıyyət tələb edir. Yaradıcı insanlar kimi ifazılar da həssas qəlbə malıkdırlər. Tərən Seyidov demək istədiyi fikirləri hez kəsi incitmədən büygk ustalıqla oxucuya zatdırır.

Hər bir insanın həyatında uğurlu gğnləri ilə yanaşı, zətın vaxtları da olur. Mənim də həyatımda ağırlı gğnlər olub. Həmin illərdə üz insanpərvərliyi, xoş mğnasibəti ilə mənə dəstək olan Tərən mğəllimə minnətdarlığını bildirirəm.

Mən, güzəl insani keyfiyyətlərə malik Tərən Mir Əsrəf oğlu Seyidova fəaliyyətində, yaradıcılığında, elmində uğurlar, uzunə və ailəsinə uzun ümğr, can sağığı diləyirəm.

“Mədəniyyət”, 27.09.2013.

Və

*Tərən Seyidov. Məqalələr. Resenziyalar. Müsahibələr.
Materiallar // Bakı: “Çağdaş As”, 2013, s. 36-37.*

RUS DİLİNDƏ MƏQALƏLƏR

МАРСИЯ – ОДНА ИЗ ФОРМ КУЛЬТОВОЙ МУЗЫКИ

(Тезисы доклада)

(1972)

Обрядовые песни принадлежат к древнейшим жанрам азербайджанского музыкального фольклора. В эту группу входят колядные, заклинательные, свадебные, погребальные, поминальные и культовые песни.

После арабского завоевания и насаждения мусульманства в Азербайджане, господствующие классы, в целях усиления власти, широко пропагандировали религиозную литературу, которая воспевала и восхваляла создателей мусульманской религии и не случайно в этот период в азербайджанской литературе появляется новый жанр – касыда (qəsidə) и марсия (mərsiyə).

Марсия – один из видов культовой музыки, это песня элегического характера, которая по своему содержанию и характеру разнообразна.

Ритмическую основу марсия в основном составляет стихотворный размер – аруз. Наряду с этим встречается марсия, ритмическую основу которых составляет стихотворный размер устной народной поэзии.

«Музыкальный язык марсия, которая исполняется в некоторых местностях Азербайджана, не имеют никакого особого метода исполнения и их мелодия ничем не отличается от мирской музыки, которая исполняется на праздниках и на свадьбах».⁴⁷

Для марсия очень характерен трёхдольный размер с внутритактовыми синкопами, которые создают возможность для свободной смены ритмических фигур. Применение внутритактовых синкоп с разными ритмическими группировками образует мелодическую и стихотворную ритмическую взаимосвязь, чем достигается гибкость и естественность декламации текста.

⁴⁷ Гаджибеков У. Сочинения. Том II. Изд. АН Азерб. ССР. Баку, 1965, стр. 221.

По своему содержанию и музыкальному языку марсия делится на две группы: а) марсия-синазан, б) марсия-новха.

Синазан обладает бравурно воинственным характером. Содержание синазан – это сражение в поле боя, призывы в бой.

Содержание и музыкальный язык новха (плач) – носит скорбный, лирико-элегический характер.

В марсия-синазан в начальных мотивах встречается квартатвинтовые скачки, чего не наблюдается в марсия-новха. В марсия преобладает поступенное нисходящее мелодическое движение или опевание опорного звука. Такой мелодический склад характерен одинаково для синазанов и новха. При маленьком диапазоне мелодии язык марсия очень прост и ясен.

Марсия-синазан в свою очередь подразделяется на: а) героико-воинственные, б) лирико-драматические, в) балладно-эпические виды.

Для всех марсия характерно многократное повторение мотивов, фраз и принципы секвентно-вариантного развития. Отсюда господство интонационного материала, отсутствие тематического контраста.

Марсия исполняется коллективно в унисон и солистом-запевалой-марсияханом. Мелодико-тематическая структура марсия во многих случаях взаимосвязана с характером исполнения.

Марсия, как правило, имеет куплетное строение. В куплетах наблюдается развитая структура, которая определяется мелодико-тематическим содержанием и импровизационным характером исполнения.

Многочисленные вариантные повторения темы, отдельных фраз связаны воедино и образуют своеобразную цепочку интонаций, где средняя или конечная интонации одного построения служат началом следующего.

Некоторые темы марсия имеют вопросо-ответный характер.

Ладовая основа марсия очень разнообразна. Для марсия-синазан свойственны лады чаргах, раст, реже шуштэр и сегях. Для марсия-новха, более характерен лад сегях и менее – раст.

Структурные закономерности марсия в значительной мере обусловлены ладовыми признаками, так как в разных построениях (фразе, предложении, периоде) выделяются опорные звуки того или иного лада. В отличие от народных песен, для которых очень характерно широкое использование мелизмов, в марсия они почти не встречаются.

Марсия – один из видов музыкального фольклора, который имеет много общих черт с народным песнетворчеством (плавность, поступенность мелодического движения, куплетность, вариантность, импровизационность и т. д.). Вместе с тем марсия свойственны черты, которые подчёркивают индивидуальные особенности данного жанра. Это позволяет выделить марсия в самостоятельную группу обрядово-культовых песнопений.

Тезисы докладов юбилейной научной конференции, посвящённой пятидесятилетию Азербайджанской Государственной консерватории имени Узеира Гаджибекова на тему «Фольклор и современность». Баку, 1972, с. 8-10.

**ИСТОКИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАРОДНО-
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И ДУХОВНО-ПЕВЧЕСКОГО
ИСКУССТВА
(1989)**

Изучение взаимосвязей народно-профессиональной и духовной музыки в древнем Азербайджане является актуальной проблемой, т. к. истоки этих двух музыкальных культур не изучены и, несмотря на некоторые различия, имеют общие истоки и закономерности мелодического языка и принципов строения.

При сравнительном изучении этого вопроса, дающего возможность глубокого понимания особенностей музыки древнего Азербайджана, следует учесть и средневековую общевосточную культуру.

Общность элементов искусства, литературы и языка многих восточных народов даёт основание предположить, что на Востоке в определённом историческом периоде существовала единая платформа. Об этом образно говорит Уз. Гаджибеков в своей книге «Основы азербайджанской народной музыки».

С момента принятия ислама (VII век) культура азербайджанского народа тесно связана с ближним Востоком. Ислам как единая религия создал исключительно благоприятные условия для взаимосвязей различных культур. Этот исторический факт приводит к заимствованию слов, поэтических и музыкальных жанров, манеры исполнения и т. д.

Известно, что азербайджанские лады по своей структуре схожи с другими восточными ладами. Многие восточные народы, также как и азербайджанский народ, обладают феноменом макомата (мугамата) и его исполнительской техникой.

Такие жанры, как арабский касыда, персидский газель, прочно вошли в азербайджанское профессиональное творчество. В свою очередь, формы самаи и баяты заимствованы у тюркских народов.

Говоря об общности моментов композиционно-стилистического, интонационно-речевого и ладотонального порядка, нельзя забывать и об идеологическом моменте. Как известно, религиозные обряды занимали решающее место в жизни средневекового Азербайджана и создавали при отправлении культовых обрядов благоприятные условия для заимствования музыкальных культур различных народов.

Соприкосновение различных музыкальных традиций наблюдались и в правящих кругах средневекового Азербайджана. Данные музыкального анализа позволяют предположить, что наряду с народной существовали и другие музыкальные культуры.

На сегодняшний день сохранились музыкальные памятники культового характера, которые по своему стилю, композиционной структуре, интонационному свойству относятся к феодальному периоду истории Азербайджана.

Памятники духовного профессионального певческого искусства – суры из Корана, азан, саалат, касыда, марсия и т. д. исполнялись нараспев, что являлось неотъемлемой частью богослужения. Исполнители религиозных произведений обучались в специальных религиозных школах, где кроме богословия изучалась литература, языки, музыка. Пение Корана, азана, саалата, лишённое всех элементов мелизматики, служило формой единого утверждения культовой догмы. Аскетический характер музыкального текста вытекает из целостного религиозного мировоззрения ислама.

В композиционном плане их музыкальные тексты представляют собой непрерывное последование тонов преимущественно одинаковой длительности. Развёртывание формы находится в полной зависимости от словесного текста. Существуют два вида исполнительской техники: 1. ибн Асим, 2. ибн Малик. В обоих случаях подчёркиваются смысловые акценты, значимость, весомость отдельных слов.

Певческие традиции духовного исполнительского искусства, так же как в мугамном искусстве, передавались в устной форме, опираясь на строго регламентированные каноны. Речитативным жанрам духовного пения близки некоторые жанры народно-профессиональной музыки – ашугские дастаны, мугамы. Несмотря на различное интонационное содержание, в основе духовного и мирского пения лежат общие принципы строения. Это объясняется их родственными функциями. Распевное чтение духовных текстов так же как и в дастанах, мугамах являются своеобразным видом беседы исполнителя со слушателем.

Ташкентская государственная консерватория им. М. Аишафи. Тезисы докладов к всесоюзной научно-теоретической конференции «Актуальные проблемы музыкальной культуры народов Востока». 17-21 октября, 1989 г., стр. 103-104.

МУГАМ И ДУХОВНО-ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (2006)

Мугам и профессиональное духовно-певческое искусство – две самостоятельные ветви азербайджанской традиционной музыкальной культуры, по-своему отражающие её характерные черты и своеобразие. Сравнительное изучение народного творчества и религиозных песнопений способствует более глубокому пониманию предмета.

Испокон веков жизнь азербайджанских тюрок была строго регламентирована.

Существовали различные обряды, связанные с деятельностью, верованиями, семейным бытом и другие. В VII веке азербайджанские тюрки принимают мусульманство. В связи с господствующим положением Ислама появляются новые религиозные обряды и песнопения, проповедующие его каноны. Однако, ряд мирских и культовых обрядов доисламского периода, переплавляясь в мусульманских песнопениях, составили их художественную основу.

При изучении азербайджанского духовно-певческого искусства необходимо принимать во внимание идеологический, национальный и общевосточный факторы. Надо полагать, что для отправления религиозной службы (в основном для исполнения азана и чтения Корана) духовенством создавались определённые каноны исламского религиозно-певческого искусства, которые распространялись по всему исламскому миру. **Консервативность, жесткость общепринятых законов исполнения Корана и азана позволила им дойти почти неизменными до наших дней.**

Религиозные песнопения, основу которых составляли пение нараспев, существуют в двух видах: первый-речитативный (молитвы, ровза, суры Корана), второй-мелодизированный (марсия, касыды, салат, шабих и другие). Лишённый живого ритма, элементов мелизматики и орнаментики, первый вид религиозного песнопения служит утверждению культовой догмы. Аскетический характер песнопений, отсутствие инструменталь-

ного сопровождения, академизм монодийных напевов, унисонное хоровое исполнение вытекают из целостного мировоззрения Ислама.

Музыкальный текст культовых напевов представляет собой непрерывное следование диатонических тонов преимущественно одинаковыми длительностями с обязательным выдерживанием основного тона, который опеваётся верхним или нижним звуком. Развёртывание музыкальной композиции находится в полной зависимости от словесного текста.

В религиозном пении слово занимает господствующее положение. Музыка, сопровождая образно-метафорическую природу слова, усиливает его эмоциональную выразительность. Фразы отделяются цезурами, которые дают возможность отдохнуть исполнителю и обеспечить ясность текста. На главенствующую роль слова указывают названия религиозных песнопений, которые взяты из литературных жанров (касыды, минаджат, мадх, фахрийа, илахи, марсия и так далее).

Художественно-эстетическому мышлению восточных народов свойственно глубокое ощущение декоративности, музыкальности, поэтичности и изящества. Именно эти свойства эстетического мышления, избранные Исламом и ставшие главенствующими в его системе искусств, создают исключительно благоприятные условия для взаимосвязей и перетекания разных культурных традиций.

Духовные песнопения создавались и исполнялись певцами, воспитанными на национальных музыкальных традициях, которые, безусловно, повлияли на духовно-певческое искусство. Элементы мирской традиции, нарушая установленные нормы религиозного пения (суры Корана, ровза, молитвы), воздействуют на духовно-певческое искусство, делая его менее аскетичным. В результате появляются синтезирующие жанры (обряды мухаррам, мовлуд, мистерия шабих), где органически соединены духовное содержание с элементами народной музыки, классической поэзии, театра и элементами хореографии. В свою очередь, духовно-

певческое искусство также оказало немалое воздействие на мирскую музыку.

Можно предположить, что речитативное исполнение сур Корана создавало благоприятную почву для создания новых монументальных жанров.

Оказывая влияние на искусство, ислам, в свою очередь, также подвергается влиянию искусства. Тем не менее, сформулировав строгие законы исполнительского стиля духовных песнопений, деятели духовенства требовали соблюдения выдвигаемых регламентаций.

Несмотря на неоднозначное взаимоотношение религии и искусства, азербайджанскую духовную и светскую музыку объединяют многие сходные особенности музыкального мышления. Надо полагать, что основные моменты интонирования обрядовой музыки первоначально заимствуются духовенством из народной музыки, а позднее происходит переинтонирование народного мелоса. С течением времени эти новые, приобретённые нормы догматизируются в системе средств выразительности культового пения. Так появляется ряд характерных моделей напевов и оборотов в музыкальном содержании песнопений.

Музыкально-аналитический метод исследования песен, мугамов, и духовных песнопений выявляет их структурную, ладовую и интонационную общность, а также отличительные свойства, которые позволяют считать последних самостоятельными жанрами разных направлений (мирской, духовной) музыкального искусства.

Связь культовых песнопений со светским песенно-мугамным творчеством прослеживается на различных уровнях. Она проявляется: 1) в устной форме передачи канонизированных певческих традиций и мугамного искусства, в консервативности обеих (духовно-певческих, и мугамных) систем выразительности; 2) в письменной традиции словесного текста; 3) в общих принципах музыкального текста, например, в текущей непрерывности мелодической линии; 4) в свободной ритмике музыкального текста; 5) во многих внутренних закономерностях

ладовой основы, в том числе, в кадансовых оборотах; 6) в формообразующем факторе лада, создающего возможность для мотивного и тематического развития; 7) в эмоционально богатых образах и убедительности философского содержания, и, наконец; 8) в импровизационности исполнительской техники, которая требует виртуозного профессионального мастерства.

Нет сомнения, что религиозное пение – это древний вид профессионального певческого искусства. Исходя из общих законов развития искусства, можно предположить, что профессиональное духовно-певческое искусство Азербайджана, первоначально зародившись в храмах, способствует возникновению светского мугамного жанра и искусства ханенде.

“İrs”. Beynəlxalq Azərbaycan jurnalı. №2-3 (20-21), 2006, s. 32-33.

РОЛЬ ДУХОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ В ФОРМИРОВАНИИ МУГАМА (2009)

На протяжении многих лет многие музыковеды разных стран, а также композиторы выражали различные мнения о феномене мугама. Были попытки сравнить его с европейскими жанрами. Безусловно, эти высказывания вызывают интерес. В литературе существует много высказываний по поводу зарождения и путей развития жанра. Некоторые исследователи, основываясь на произведениях средневековых поэтов, сообщают о звучании мугама-дастгяха еще при дворе Сасанидов, не учитывая при этом творческого воображения автора. Другая часть связывает мугам с еще более древними периодами истории, а ряд ученых считает его продуктом мусульманского мира. Во всех трех версиях есть доля правды, поэтому ни одну из них нельзя ни полностью опровергнуть, ни полностью принять. Так как, если следовать логике, то для образования грандиозной формы требуется устойчивая почва, подготовленная длительными напряженными

культурными и общественными процессами. В этом процессе не вызывает сомнения слияние многовековых культурных наследий и совместное участие религиозных и мирских жанров. Суть заключается в важности и основополагающем характере этих аспектов.

Выдающийся философ и духовный деятель аль-Газали отмечал чрезвычайную давность существования области особой духовной музыки. Арабский музыковед Самха аль-Холи считал пение сур Корана наиболее древними формами импровизации. Иранская классическая музыка, вызывавшая волнующие чувства у Е. Зонис, ассоциировалась ею с европейской церковной музыкой.

Эти сведения мы приводим, чтобы высветить явную схожесть взглядов ученых разных эпох и регионов на взаимодействие духовной музыки и мугама. Можно значительно увеличить список ученых, придерживающихся этого мнения.

Известный азербайджанский музыковед Мамед Салех Исмаилов впервые указал на существование в азербайджанской музыке трех разновидностей мугама: вокального, вокально-инструментального и инструментального. Из истории музыки известно, что именно вокальное пение является первичной формой. Возникшие после него формы являются результатом эволюционного процесса. Сегодня существуют все три разновидности мугама. Инструментальная и вокально-инструментальная разновидности звучат посредством радио и телевидения на концертах и других мероприятиях, а чисто вокальная форма входит в состав духовных и траурных обрядов.

В процессе развития общества, искусство и религия всегда находились во взаимосвязи.

Подобно другим мировым религиям, ислам также использовал многогранные возможности различных видов искусства. В определенном смысле искусство в исламе, как явление эмоционально-образного порядка, приобретает значение духовной идеи. Оказывая влияние на искусство и национальное мифологическое мировоззрение, ислам, в свою очередь, и сам подпадает под влияние искусства. Тем не менее, исламская религия,

соблюдая строгие законы исполнительского стиля духовных песнопений, требовала соблюдения выдвигаемых регламентаций. Следует отметить, что попытка отделить духовную музыку от мирской одинаково важна для всех мировых религий.

Известно, что пророк Мухаммед был почитателем музыкального искусства, и в его окружении всегда можно было встретить музыкантов. Халифы щедро одаривали музыкантов, по их просьбе провинившихся прощали. Среди арабских халифов также встречались выдающиеся музыканты-профессионалы: Ибрагим аль-Мехди, младший брат Харуна аль-Рашида – Аль-Вахиди. В первые годы зарождения ислама в Медине освобожденные от рабства музыканты разных национальностей создали оркестр.

Ислам, пропагандирующий уважение к другим народам, не остался равнодушен к достижениям мировой культуры, и, восприняв, своеобразно развил их. На основе древнегреческого метра в творчестве восточных поэтов усовершенствовался арузный метр, ставший стихосложным метром Востока. Древнегреческие лады, интервальное расстояние между звуками после основательного изучения находят себе применение в арабской, а затем и в общевосточной культурах. Арабские ученые в своих научных трудах опирались на музыкально-теоретические и эстетические концепции греческих ученых. При этом и сама восточная культура и ислам оказали воздействие на культуру средневековой Европы. В средние века Европа при посредничестве арабов знакомится с научными, философскими, музыкально-теоретическими мыслями античности. Взаимоотношения Запада и Востока имеют древние корни и большую историю. В исламский период эти научные и культурные связи еще более крепнут и приводят к взаимодействию культур разных народов, что порождает определенные черты сходства в религии, музыке и литературе этих народов. Таким образом, образуется общевосточная платформа исламской культуры. Этому дает разъяснение У. Гаджибеков в своем труде «Основы азербайджанской народной музыки». В поэзии и музыке создаются новые жанры и формы. Искусство приобретает новые оттенки.

В истории Древнего мира музыка оценивалась как область искусства, приближенная к духовной сфере. В странах Востока эта связь была более крепка. Еще до ислама на Востоке, в том числе и в Азербайджане, религиозные обряды проводились в сопровождении пения и танца. Со дня своего зарождения ислам умело использовал национальные черты. Открытое свидетельство тому отражение огнепоклоннических и различных местных обрядов в шиитских представлениях-мистериях «Шабих».

Принявший во внимание художественное мышление восточных народов ислам в своем искусстве отдал предпочтение орнаментально-декоративным принципам. В художественном мышлении Востока человек олицетворяется не как конкретный образ, а как мир эмоций и настроения. Эта особенность эстетического сознания мусульманских народов находит свое более яркое воплощение в музыкальном искусстве. В музыке выражается каждое состояние и черты внутреннего мира человека. Глубоко понимающий особенности такого мышления народа ислам избирает музыку и декоративное прикладное искусство в качестве основы для формирующегося мусульманского искусства.

Следует отметить, что структура духовно-художественного мышления ислама обладает опирающимся на определенные законы комплексом внешних особенностей, которые недопустимо заменять другими качествами. Эти особенности нашли свое отражение в первом художественном памятнике исламского мира – Коране.

Будучи высоким образцом художественного мастерства, Коран оказал большое влияние на культуру мусульманских народов. По мнению И. Крачковского образное богатство сур Корана создает прекрасные возможности для эффектных интерпретаций.

Высказывание ученого приводит к мысли о том, что пение Корана сыграло значительную роль в формировании мугамного жанра. В то же время Крачковский считает Коран первым памятником нравственных рассказов и повестей.

В целом Коран первый памятник не только прозаического, но и профессионального музыкального искусства Востока. Если текст поэтики Корана конкретизирует духовные отношения, то ее интонации конкретизируют мир эмоций и чувств. Помимо создания духовного настроения текст Корана обладает художественно-эстетическим воздействием. Слова, звучащие во время чтения Корана оказывают духовное воздействие на слушателя вне зависимости от владения арабским языком. Подобно рифмованной прозе он написан в особой форме. Здесь звуковой фонем определяет интонационную особенность музыкальной речитации. Состоящие из смысловой метрической организации слов суры, завершаясь ритмическими акцентами, отделяются друг от друга цезурами. Это составляет свободную метрическую основу музыкальной речитации. Основанная на особенностях устного повествования, поэтика Корана, не нарушая установленные нормы религиозного пения, находит свое отражение в мелодической речитации импровизационного склада. Равномерное поступенное движение музыкальной речитации в рамках малого звукового диапазона и частый повтор опорных звуков создает в исполнении Корана ощущение постоянства. Текучая, спокойная, размеренная, повествовательная палитра речитативной интонации эпического склада выражает философский смысл и чувство божественной мудрости, исповедуемые Кораном. В исполнении духовных песнопений предпочтение отдается ладу шур. В образовании музыкальной речи значительна роль тоники лада, ее верхнего вводного тона, медианты и основного тона. Музыкальная фраза, образованная посредством квартового скачка с основного тона на верхнюю медианту тоники, поступенного спуска к майе и последующего неоднократного звучания тоники приобрела значение характерной мелодической модели. Модели маленьких напевов, образующие текст религиозной музыки и сформированные в рамках специальных исполнительских законов на протяжении долгих веков жили в виде стереотипов, становясь тем самым ритмо-интонационными символами этой музыки. Консервативность законов духовного песнопения и сила устного бытования

переходящих из поколения в поколение и вписавшихся в память напевных моделей, позволили религиозной музыке дойти до наших дней. Несмотря на консервативность ислама в общем процессе развития наряду с духовными песнопениями создаются и новые жанры религиозного пения. Расширяется тематический круг духовной музыки и в новообразованных жанрах привлекают внимание их философские, дидактические и др. качества. Музыкальный текст этих жанров приобретает характер, соответствующий содержанию. Определенная ритмо-интонационная свобода мелодической выразительности музыкальной речи и расширение ее ладового круга, яркость кадансов становятся характерной особенностью этих песнопений. Это приводит к обогащению духовных песнопений элементами мирской традиции.

Существует ряд признаков, свидетельствующих о том, что мугам и исламские духовные песнопения являются образцами профессионального творчества. Самым примечательным из них является тот факт, что они никогда не удовлетворяли бытовые потребности и несли в себе чисто эстетическую функцию. Вторым важным признаком является в отличающейся по своей образно-интонационной структуре от народных традиций регламентированной манере исполнения мугама и духовных песнопений. Одноголосное пение, составляющее их музыкальную основу, опирается на строгую последовательность особой системы мелодических напевов в конкретном ладе и на канонизированные способы импровизирования.

Непоколебимость и подчинение строгим требованиям этого множества канонов требует высокого профессионализма от исполнителя. Эти качества можно наблюдать как в мугамной музыке, так и в духовных песнопениях. Предположительно, что развитие и совершенствование жанров мугама и религиозной музыки, звучащих в исполнении народных масс и опирающихся на национальные чувства и особенности, создает почву для появления нового профессионального искусства мирского содержания. Со временем методы выражения жанра касыды, играющего большую роль в религиозных обрядах, обтачиваются и кристал-

лизуются, что создает новые возможности для появления вокально-инструментального жанра в недрах чисто вокального жанра. Появляются различные виды касыды (салат, минаджат, мадх и др.), отличающиеся друг от друга по тематическому содержанию и способу выражения.

Быстрый процесс развития входящей в состав духовных жанров монодийной музыки, некоторое усложнение мелодической линии, связанная с увеличением музыкальных нюансов, важная роль ладовых закономерностей в раскрытии музыкального языка, яркость ладовой интонации, определенная свобода ритмо-интонационных формул и расположенность к переменности завершаются отражением чувственного и многозначного поэтического содержания в цветущих нежными мелизмами мелодиях. Лад, приобретая значение мелодической модели, составляет основу системы мелодических фраз. Как средство музыкального выражения ладовые краски выступают в совокупности с эмоциональной природой духовного стиха и определяют композиционную основу музыки. Возникшие в длительного процесса вышесказанные элементы подготовили появление жанра мугама и определили составляющую часть нового жанра.

Увеличение в духовных песнопениях элементов мирской музыки усиливает требование религиозных деятелей следовать канонам духовного исполнения. Это обстоятельство подстегивает стремление к творчеству. Выдающиеся музыканты занимаются обучением музыке. Творческие методы известных музыкантов передаются изустным путем из поколения в поколение (Ибн Мабяд, Ибн Сурай и др.).

В различных областях искусства увеличивается профессионализм, музыка воспринимается уже не как часть религиозных обрядов, а как одна из сфер жизни. Появляются образцы несущего в себе мирские черты профессионального искусства. В формировании духовной музыки и мугама участие музыкального фольклора не вызывает сомнения. Однако оба жанра отличаются от народного творчества как генетически, так и по своему функциональному значению. Оба жанра черпают из городской

феодалной среды Востока, в которой воплощаются интеллектуальные и художественные мысли того времени. Ежедневное систематизированное звучание салата, касыды, напевов Корана, азана с минаретов мечетей и на религиозных собраниях внедряется в память народа и вырабатывает его музыкальное мышление.

Народная музыка, звучащая наряду с духовной, оказывает воздействие на формирование новообразованного жанра. Интонационные модели обеих областей музыки, отвечая художественно-эстетическому мышлению народа, находят выражение в новой большой циклической форме, именуемой мугамом. Подобно духовной музыке, носителями нового профессионального искусства были талантливые представители народа.

В результате мы становимся свидетелями столкновения в мугамном искусстве фольклорных традиций и нормативов профессиональной духовной музыки, а также их слияния в творческом процессе и превращения в компоненты единого организма. Если этот процесс в религиозной музыке сопровождался рядом требований, то в жанре мугама нормативы профессионального искусства смягчаются, и увеличивается расположенность к свободному творчеству. Данное положение обеспечивает образование своеобразной композиции мугамного жанра – это переросшие в большой цикл мугамные дастгяхи, в которых наряду со сложными музыкальными композициями глубокого философского содержания применяются звучащие в народном музыкальном духе дарамеды, рянг и теснифы. Именно это качество позволяет жанру мугама, несмотря на связь его исторических корней с дворцовой культурой, очень скоро стать неотъемлемой частью народного мышления и найти путь к сердцам масс.

Взаимовлияние художественных и религиозных канонов ощущается в самых древних формах искусства. Анализ мугама и духовных песнопений выявляет наличие между ними нижеследующих общих закономерностей: 1) принадлежность к профессиональному искусству эстетического значения; 2) требующая особого обучения манера исполнения; 3) индивидуальное

исполнение перед народом; 4) устная форма передачи канонизированных певческих традиций; 5) письменная традиция словесного текста; 6) многозначность и образное богатство содержания; 7) выражение отображающих понятия божественной мудрости и красоты абстрактных образов посредством мелодии, напоминающей нежные узорчатые орнаменты арабского письма; 8) орнаментальный, ажурно украшенный, текучий метод развития мелодического языка; 9) опора литературного текста на арузный метр; 10) свободная ритмика музыкального текста; 11) импровизационность исполнительской техники, не выходящая за рамки канонов; 12) сложность языка и структурное единство литературного и музыкального текста; 13) ладовая закономерность и особенности кадансов; 14) образование системы мелодических фраз внутри лада и приобретение ладом значения мелодической модели; 15) стремление сохранить традиционные каноны и ряд других аспектов.

Система канонов, организующих духовные и художественные структуры, настолько прочна, что не позволяет выходить за рамки не только содержания, но и формы. Именно как результат этой неприкосновенности мугам и духовные песнопения по сегодняшний день сохранили свою оригинальность.

Я хотела бы завершить этот доклад нижеследующими словами Узеир бека: «Народы Ближнего Востока использовали ценные «обломки» развалившегося «музыкального здания» и вместе с собственным «ладостроительным» материалом построили, каждый в отдельности, свой собственный «музыкальный храм» в стиле, характерном для каждого народа».

*Beynəlxalq Elmi simpoziumun materialları.
“Muğam Dünyası”, 2009.*

MÜNDƏRİCAT

Ön söz	3
--------------	---

Azərbaycan dilində məqalələr:

Üzeyir Hacıbəyov və dini musiqi (2000).....	5
Ü. Hacıbəyli və milli musiqi (2011).....	14
Azərbaycan xalqının matəm mahnıları (1976).....	18
Misteriya tamaşası (1979).....	24
Xalq ifaçılığını mükəmməl öyrənməli (1985).....	30
Muğamlarımızın estetik aləmi (1988).....	35
“Yalan ayaq tutar yeriməz” (Təhmizyanın “Ermənistanın musiqi mədəniyyəti və onun Şərqlə əlaqəsi” Asiya və Afrika xalqlarının musiqisi kitabında məqaləsinə cavab)” (1989)....	38
İslam və Azərbaycan musiqisi (1990).....	48
İslam və musiqi (1993).....	51
Muğam janrının formalaşmasında dini oxumaların rolu (1994).....	54
“Tarın pərdələrini Üzeyir bəy kəsməyib” (1996).....	62
Yorulmaz müəllim (1998).....	65
Dini musiqinin bəzi prinsipləri haqqında (1999).....	67
Azərbaycan musiqi elminin layiqli nümayəndəsi (2000).....	73
Azərbaycan milli musiqimizin təsnifat məsələsinə dair(2000)	76
Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsi elminin tədrisində yeni bir nailiyyət (2002).....	82
Yeniliyin ehtiraslı müdafiəçisi (2003).....	86
“Musiqi dünyası” jurnalının internet saytlarının tədris prosesinə tətbiqi (2004).....	89
Azərbaycan lirik xalq mahnılarına bir nəzər (2004).....	93
Yaddaşlarda qalan nəcib insan və alim (2005).....	97
Bir musiqişünas ömrünün səhifələri (2005).....	101
M. S. İsmaylov məktəbinin istedadlı nümayəndəsi Elxan Babayev (2006).....	106
İstedadlı pianocu, pedaqoq və layiqətli insan	

<i>(O. Abbasquliyev) (2010).....</i>	109
<i>Pianoçu, pedaqoq və alim (T. Seyidov) (2013).....</i>	113

Rus dilində məqalələr:

<i>Марсия – одна из форм культовой музыки. (Тезисы доклада) (1972).....</i>	118
<i>Истоки азербайджанского народно-профессионального и духовно-певческого искусства (1989).....</i>	120
<i>Мугам и духовно-певческое искусство (2006).....</i>	123
<i>Роль духовных песнопений в формировании мугама (2009).....</i>	126