

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI MƏDƏNİYYƏT NAZİRLİYİ
BAKİ XOREOQRAFİYA AKADEMİYASI

SƏNƏT
AKADEMİYASI

(beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal)

№ 1 (16) 2022

Bakı – 2022

MINISTRY OF CULTURE OF AZERBAIJAN REPUBLIC
BAKU ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

ACADEMY OF ARTS

(international scientific-theoretical journal)

№ 1 (16) 2022

Baku – 2022

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
БАКИНСКАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ

*(международный
научно-теоретический журнал)*

№ 1 (16) 2022

Баку – 2022

SƏNGƏT AKADEMİYASI

Музыкальная школа - научный журнал

Journal of Music Academy
Təsisçisi: 01 dekabr 2015-ci il
Nömrəsi: 2016-cı il Nömrəsi
Azərbaycan Sənət Akademiyası Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
Dövlət qeydiyyat nömrəsi: Qeydiyyat № 4628

REDAKSİYA HEYƏTİ

Nizami Cəfərov
akademik

Timuçin Əhmədov
Doktor elmi əsərlər, filologiya fənsi
akademik doqtoru, professor

Nizaməddin Şaməzadə
Doktor elmi əsərlər, filologiya fənsi
akademik doqtoru, professor

Hüseynqiz Əliyev
İstiqadlı əsərlər, "İncəsənət" jurnalı, professor

Fəxrət Həsənzadə
İstiqadlı əsərlər, "İncəsənət" jurnalı, professor

Gülşən Əhmədova
Doktor elmi əsərlər, filologiya fənsi
akademik doqtoru, professor

Təzəmə Məmmədova
İstiqadlı əsərlər

Məzəl Məmmədova
Doktor elmi əsərlər, filologiya fənsi
akademik doqtoru, professor

Məryəm Əliyev
Doktor elmi əsərlər, filologiya fənsi
akademik doqtoru, professor

Təzəmə Məmmədova
Doktor elmi əsərlər, filologiya fənsi
akademik doqtoru, professor

Tamilla Kəngərli
Doktor elmi əsərlər, filologiya fənsi
akademik doqtoru, professor

Zəmin Əliyev
Doktor elmi əsərlər, filologiya fənsi
akademik doqtoru, professor

Ağca Əhmədov
İstiqadlı əsərlər

Həmid Fətəliyev
Doktor elmi əsərlər, filologiya fənsi
akademik doqtoru, professor

MÜNDƏRİCAT

KULTUROLOQİYA

♦ Vafə Xanoğlu

Həbib Sahir yaradıcılığı və Türkiyə ədəbi
mühiti (*İl Sahirin şəxsiyyəti və poeziyası*

haqqında diqqətlər)6

♦ Əgəna Алевна

Социально-культурный аспект
творческих интелектуалов Азербайджана
реалиям пандемии covid 19.....15

♦ Kamalə Məmmədova

Balet sənətində Nizami Gəncəvi yaradıcılığının
təcəssümü30

SƏNGƏTŞÜNASLIQ

♦ Rühəngiz Bağirova

Azərbaycan milli xalça muzeyində qorunan
Bakı xalçaları39

♦ Лейла Исаева

Новое время, новые вежия51

♦ Айгюн Эфендиева

Сложное разнообразие в копировных
произведениях народного художника
Азербайджана Энджара Микангаде64

MUSIQİŞÜNASLIQ

♦ Səbinə Əliyeva

Etnomusiqişünas - Alim Bayram Hüseynlinin
elmi yaradıcılığında Azərbaycan xalq rəqs
musiqisi mövzusu76

♦ Лейла Асланова

О стилистике и трактовке фортепианного
дуэта Э.Дадашовой в пьесе для
дух роклей «Скерцо»83

Niləbəy Tələkərlidən

Doqtor elmi əsərlər

Төрən Бөксә

Музыкальная школа, профессор

Petrus Skirmantas

Музыкальная школа, профессор

Məryəm Ləsnova

Doqtor elmi əsərlər, sənətşünaslıq
akademik, professor

BAS REDAKTOR

Səməddin İbrahimov

Doktor elmi əsərlər, sənətşünaslıq
akademik doqtoru, filologiya fənsi
akademik, professor

REDAKTOR

Həsən Babayev

Doktor elmi əsərlər, sənətşünaslıq, professor

MƏSUL KATİB

Əliyev Vafə

Filologiya fənsi akademik doqtoru

TEKNOİD HEYƏT

Siməgər Səmədova

Azərbaycan Sənət Akademiyası,
Bakı qəbul, AZ 1014,
Dövlət İncəsənət Mərkəzi 75

Tələbələr: (+994 50) 329 74 29
(+994 12) 590 32 59
(+994 50) 683 93 01

E-mail: info@musicjournal.com
info@musicjournal.com
www.musicjournal.com

ISSN 2219-9037

♦ Könlü Hüseynova

Rauf Hacıyevin "Gülüştünü gözəltmə"
və yaxud "Qafqazlı qardaşımız"95
musiqili komediyası

♦ Ağabacı Balayeva

Azərbaycan xalq çalğı alortları arasında
qanun alortinin rolu105

♦ Günel Zeynalı

Sərdar Fərəcovun iki fortepiano üçün
"Konsert süitası"112

♦ Şəna Məmmədova

Vasif Allahverdiyevin romans yaradıcılığının
bəzi quruluş xüsusiyyətləri
(iki romans və "sənsizlik" elegiyası
nümunəsində)123

♦ Rəna Məmmədova (sarabskaya)

Azərbaycan Musiqili Teatrının
tarixindən136

♦ Chen Guanqun

Разнообразие приёмов развития и
методов обработки в фортепианной
пьесе «Сотня итви Чоафен»
Ван Цзянь Чжэна145

XOREOQRAFİYA SƏNGƏTİ

♦ Səbinə Babayeva

Azərbaycan xalq rəqs mədəniyyəti
və elmi tədqiqatçıların
Azərbaycan xalq rəqs mədəniyyəti
tədqiqatçıları158

KİNO, TELEVİZİYA VƏ DİĞƏR

EKRAN SƏNGƏTLƏRİ

♦ İsayeva Fəxryyə

Rəqsensal yayım prinsipləri kitəlvə
mədəniyyətin formalaşmasına təsir
vəsaitəsi kimi167



UOT 821.512.162

VƏFA XANOĞLU

Sənətinəsləşmə üzrə elmlər doktoru

E-mail: yafa.kh.aliyev@mail.com

HƏBİB SAHİR YARADICILIĞI VƏ TÜRKİYƏ ƏDƏBİ MÜHİTİ

(H.Sahirin şəxsiyyəti və poeziyası haqqında düşüncələr)

Açar sözlər: Həbib Sahir, ədəbiyyat, poeziya, ədəbi mühit, Azərbaycan, Türkiyə.

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə Cənubi Azərbaycanın görkəmli şairi Həbib Sahirin zəngin yaradıcılığı Türkiyə ədəbi mühiti kontekstində təhlil olunur. Müəllifin qənaətinə görə, Həbib Sahir ədəbiyyatda mərdlik və mübarizə şəxsiyyət simvoludur. Azadlıq ideyalarını təbliğ edən vətənpərvər şair Həbib Sahirin əsərləri çağımızda da öz aktuallığını saxlayır.

Bütün yuxarıda qeyd etdiklərimiz bir daha göstərir ki, məşəqqətli, keşməkeşli ömür sürən Həbib Sahir öz əqidəsinə sadıq qalan, mərdlik, ayılmazlıq və yenilməzlik simvoluna çevrilən mübarizə şəxsiyyət olmuşdur. Bütün yaradıcılığı boyu istiqlaliyyəti, milli birliyi, doğma yurddaşlarının hüquqlarını müdafiəyə qalxan, Həbib Sahir və Türkiyə-ədəbi-mədəni mühiti mövzusu daha əhatəli və çoxcəhətlidir. Biz burada onun yalnız bəzi məqamlarına toxunmaqla kifayətləndik .

Ədəbi irsi hələ öz sağlığında geniş oxucu məhəbbəti qazanmış Cənubi Azərbaycanın görkəmli şairi Həbib Sahirin zəngin yaradıcılığı zaman keçdikcə daha çox aktuallıq kəsb etməkdədir. Bunun əsas səbəbi şairin əsərlərində qaldırılan problemlərin milli ideallara söykənməsi, xalqın istək və arzularının, azadlıq ideyalarının yüksək sənətkarlıqla ifadə olunmasıdır. 60 illik ədəbi-bədii təcrübəyə malik ustad sənətkarın yaradıcılıq yolu doğma xalqının inqilabi hərəkatı ilə bağlı olmuşdur. “Azadlıq və hüriyyət şairi” kimi tanınan H.Sahir 83 illik mənalı həyatında Səttarxanın, Xiyabaninin başçılığı ilə gedən milli azadlıq hərəkatlarının və sonrakı hadisələrin şahidi, Pişəvarinin başçılığı ilə gedən Azər hərəkatının iştirakçısı olmuşdur. Onun şeirlərində şahlaq dövrünün ziddiyyətləri, haqsızlıq və zülmün, ictimai bərabərsizliyin və ədalətsizliyin şahidi olur. Şair doğma vətənin dərdinə, yurddaşlarının arzu və istəklərinə biganə qalmamış, həyatın nobzini tutaraq xalq azadlıq mübarizəsinə ruhlandırıcı şeirlər yazmışdır. Xalq yazıçısı M.Hüseyn, H.Sahir yaradıcılığının bədii xüsusiyyətlərindən bəhs edərək yazır: “Azərbaycanın müasir şairləri içərisində Həbib Sahirin də adı hörmətli yad edilməkdədir. Şübhə yoxdur ki, o, son dərəcə orijinal istedadla malik bir şairdir. Sahirdə ən çox nəzəri cəlb edən bir cəhət, hadisələrə olduqca səmimi və həyəcanlı münasibət göstərməsidir. Onun şeirlərində ifadə olunan fikirlər bədii surətlər və bədii təsvirlər yolu ilə ifadə olunur. Şair çalışır ki, bədii lövhələr özü onun əməlini oxucunun qəlbinə yaxınlaşdırın, onda həyəcan oyatsın.” Həbib Sahir Təbrizdə Məhəmmədiyyə mədrəsəsində təhsil alarkən fransız dili və ədəbiyyat müəllimi Tağı Rüşətini vasitəsilə Türkiyədə nəşr olunan “Sərvəti-fünun” və “Rəsmli ay” kimi ədəbi dərgilərlə yaxından tanış olur. Bu dərgilərdə o, Tofiq Fikrətin və Cəlal Sahirin əsərlərini mütaliə edir. Xüsusilə Cəlal Sahirin əsərləri gənc şairin dünyagörüşünə və yaradıcılığına böyük təsir göstərir, hətta onun soyadını özüne təxəllüs götürür.

1924-cü ildə Həbib Sahir İstanbula gedir və orada universitetin coğrafiya fakültəsinə daxil olur. Türkiyə ədəbi mühitinin H. Sahir yaradıcılığının formalaşmasında böyük rolu olmuşdur. İstər tənzimat dövrü ədəbiyyatı

nümayəndələrinin (İbrahim Şinasi, Namiq Kamal, Ziya Paşa), istərsə də Türkiyə xalqını zülmə və əsarətə, milli azadlıq mübarizəsinə səfərbər edən Tofiq Fikrətin və böyük şair Nazim Hikmətin inqilabi məzmunlu poeziyası Sahir yaradıcılığının ilham qaynağı olmuşdur. Təhsilini başa vuran H. Sahir "İran Azərbaycanının təbii coğrafiyası" adlı buraxılış işinin külasəsini gərkəmli Azərbaycan alimi və ziyalı Əhməd Cəfəroğlunun redaktoru olduğu "Azərbaycan yurd bilgisi" jurnalında nəşr etdirir. Qeyd etdiyimiz kimi, o Türkiyədə olarkən Tofiq Fikrət, Yəhya Kamal, Nazim Hikmət kimi tanınmış şairlərin yaradıcılığını dərinləndirən mütaliə edir. "Varlıq" dərgisində dərc etdirdiyi "Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinə bir baxış" məqaləsində Cavad Heyət yazır: "Sahir qüvvətli bir azəri şairi olmaqla bərabər, Türkiyə ədəbiyyatına da vəqifdir."

Şairin əsərləri istər Milli hökumət dövrünə qədər və istərsə də ondan sonrakı dövrlərdə xalqın azadlıq mübarizəsində mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. İnqilabi hərəkatın genişləndiyi bir vaxtda şair öz üsyankar şeirlərlə doğma həmvətənlərini mütləqiyyət rejiminə, xarici təcavüzə və daxili irticaya qarşı mübarizəyə səsləmişdir. 1945-ci il xalq inqilabının qələbəsindən sevinən şair "1945-ci il" adlı şeirində yazır:

Səndü qanlı şəfəqlərin, 1945-ci il,
Sədəf rəngli fəcr açıldı, səhralarda, dənizdə,
Qan ağlayan dünya güldü, açdı əməl gülləri,
Dünya xalqı sevinərkən gülümsədi Təbriz də.
Azadlığın bayrağını Örkən üstə taxdılar,
Yenə sönmüş məbədlərdə məşəlləri yaxdılar.

H. Sahir milli müstəqillik və ana dili uğrunda apardığı mübarizəyə görə dəfələrlə sürgün edilmiş və zindana salınmışdır. Doğma elindən, ailəsindən ayrı düşən sənətkar vətəndən uzaqlarda ağır məhrumiyyətlərlə, çətinliklərlə qarşılaşmışdır. "Sürgün" şeirində baba ocağından didərgin düşdüyünü, başına gətirilən müsibətləri, qürbət diyarın ona cəhənnəm kasıldiyini şair ürək ağrısı ilə ifadə edirdi:

Qovuldum ah, vətənimdən, elimdən,
İllər boyu nələr gördüm, nələr mən
Daşdan-daşa deydi başım qürbətə,
Məhnət oldu yar-yoldaşım qürbətə.
Tufan qopdu, pəncələşdim yellərlə,
Yağış yağdı, axıb getdim sellərlə.
Kölgələr tək dağı, daşı dolışdım,
Ölümlərlə, qaranlıqla dalışdım.
Haram oldu mənə baba ocağı,
Yurdum oldu karvansara bucağı.
Aclıq çəkib, korluq gördüm dünyada,
Keçdi şamım, söndü odum, ocağım,
Məndən sonra axmaz oldu bulacağım.

Zindanlarda ah-nalələri güyə ucalan minlərlə vətən oğullarının səsinə eşidən şair deyir: "Nə qədər istəyirsən ah-nalə et. Ancaq bil ki, bu qaranlıq mühitdə heç kəs sənin nalələrini dinləyib, onların səsinə soruşmayacaq. Sənin fəryadına ancaq mənim ürəyimdin qapıları açıqdır. Onun sağınacaq bir yeri varsa, o da mənim ürəyimdir. "Qəlbi vətən həsrət ilə qubar edən lirik qəhrəman ürəyinin dərdini vətəne sarı uçan quşlara açır.

Şəfəqlərdə uçan axşam quşları,
Məndən salam deyən gözəl Təbrizə.
Qatar ilə gedən vətəne sarı,
Arxadaşlar, bir baş vurun da bizə.
Açın mənim taxta, sınıq qapımı,
Görün əziz anam yoldan goldimi?
Uşaqlarım görün, unutmuş qəmi?
Yoxsa ölüm, aclıq verib diz-dizə?
Duman çöküb üföqləri qaratdı,
Mənə qürbət bir cəhənnəm yaratdı...
Xəzən yeli bağçamızı saratdı,

Daha nələr deyim, dostlar mən sizə.

Həbib Sahir həm fars, həm də Azərbaycan dilində bir neçə şeir kitablarının müəllifidir. Müxtəlif illərdə onun Azərbaycan dilində "Lirik şeirlər", "Kövşən", "Səhər işıqları", "Dağınmış xatirələr", "Səhonda sarı" kitabları nəşr olunmuşdur. Şairin ayrı-ayrı illərdə nəşr olunmuş kitabları, olyanzmaları və çoxsaylı ədəbi dərgilərdə çap olunmuş şeirləri arasında biz ilk dəfə tərtib etdiyimiz "Məndən salam deyən gözəl Təbrizə" adlı kitabı 2004-cü ildə oxuculara təqdim etdik. 2005-ci ildə isə filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Pərvanə Məmmədlinin "Ön söz"ü ilə sənətkarın "Seçilmiş əsərləri" çap olunmuşdur.

H. Sahir yaradıcılığında onun tərcüməçilik fəaliyyəti də xüsusi yer tutur. Fars, ərəb, fransız və rus dillərinə dərinlən bələd olan şair Qorkidən, Lermontovdan, Boddlerdən, Lamartindən dilimizə bir sıra əsərlər çevirmişdir. O, klassik fars şairlərindən Sədi, Hafiz və Xəyyəmin bir sıra əsərlərini də Azərbaycan dilinə tərcümə etmişdir. Cənubi Azərbaycan poeziyasında Tağı Rüstəfdən sonra sərbəst şeir nümunələrinin yaradılması da H.Sahirin adı ilə bağlıdır. Akademik Bəkir Nəbiyev "Şeirimizin ağsaqqalı" məqaləsində yazır: "Uzun illərdən bəri qəddar şah rejiminin bütün acılarını dadmış, şüurlu ömrü boyu döndə-döndə təqib olunub sürgünlərə göndərilmiş Həbib Sahirin əsərlərində məzlumların feryadı, xalqın zülmkarlara qarşı mübarizəsinin əks-sədası eşidilməkdədir".

H.Sahir yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərindən biri onun ana dilinə üstünlük verməsi idi. Ustad sənətkarın bədii yaradıcılığı şifahi xalq yaradıcılığında və klassik şeirin ənənələri arasında yerləşmişdir. Xüsusilə görkəmli şair Molla Pənah Vəqifin Sahir yaradıcılığına böyük təsiri duyulmaqdadır. Şairin şeir dili bədii, axtıcılığı və obrazlılığı ilə diqqəti cəlb edir. O, ana dilinə "cismim, canım, otm, qanım" deyərək, onu "damarında axan qızıl qan" adlandıran:

Düşmənlə barışmaram,

Namərdlə qarışmaram,

Özge dildə danışmaram,

Ana dilim, ana dilim.

Şairə görə həqiqi xalq sənətkarı "türkü deyib, farsı yazmaz" "Tərəhata inanma" şeirində ana dilinin gözəlliyini, şeiriyyətini, səlisliyini əsl şair səmimiyyəti ilə tərənnüm edən şair yazır:

Ana güldür, bir gün solur,

Ana dili şirin olur.

Bizim türkü şirin dildir,

Xoş sədalı, zəngin dildir.

Dil-günəşdir, işıq saçar,

Səadətə qapı açar.

Yadın dili: "boyunduruc"!

Bir keçiddir: buruq-buruq.

Sahirin şeir dili canlı xalq danışığı dili ilə sanki eynidir, orijinallığı və mənə çaları ilə seçilməlidir. "Türkcə yazdım, şirinlədi sözlərim" – deyən şair bu dillə özünün şöhrətə çatdığı, ucaldığını ifadə etmişdir. Akademik Nizami Cəfərov H.Sahirin şeir dilindəki folklor ənənələrindən, "novator ifadə mədəniyyəti"ndən, "ədəbi norma" dəqiqliyindən və "üsyankar dil" özəlliklərindən bəhs edərək yazır: "Həbib Sahirin axtarıqları xüsusilə diqqəti cəlb edir. Onun dilində folklor deyim tərzinin elementləri görünür. Sonralar bu elementlər nöinki Cənubda, eləcə də Şimalda bədii üslubun konkret dövrdəki səciyyəvi göstəricisinə çevrilir. Beləliklə, H. Sahir intuisiya ilə ədəbi-bədii dilin perspektiv cəhətlərindən birini müəyyən etmiş olur".

M.Səhriyarın "Heydərbabaya salam" poemasına ilk nəzirə yazan da Həbib Sahir olmuşdur. H.Sahirin "Kəndimizdə olub keçənlər", "Keçən xatirələr", "Qış", "Payız", "Muğanda quraqlıq", "Məktəb xatirələri" və s. şeirləri "Heydərbaba şairinə" həsr olunmuşdur. Bu şeirlərdə adi insani hüquqlardan məhrum olan böyük bir xalqın keçdiyi uzun və məşəqqətli həyat yolu təsvir edilmişdir. Palçıq daxmalarda ac və səfil həyat keçirən insanlar öz hüquqlarını müdafiə etdiyi zaman kor zindan onlara ağzını açır. Çünki bu yerin hakimi "qan içən, ev yıxan

zalımlar”dır. Lakin şair bu düzülməz həyatın uzun davam etməyəcəyinə qəlbən inanır:

Lakin “baba”, hava yenə qızıqar,
Yaşillanar qara çəmən, göy çinar.
Quşlar yenə yurdumuza dönərlər,
Yad ellərdə qara günlər görünərlər.
Yenə günəş işıq salar sulara,
Buğda bitər, gələr ağaclar bara.
Aydın şəfaq gülər, bizim ölkəyə,
Dastan olar hisli daxma, hom pəyə.
Qara günün ömrü “baba” az olar,
Zülmün odu sönüb, gülü tez solar.
Onda sənə mən qoşmaca qoşaram,
Axar çay tək hom aşaram, coşaram.

H.Sahir şeirlərinə gözəllik verən başlıca amillərdən biri də onda işlənən bədii təsvir vasitələridir. O, şeirlərinin mənə çalarını qüvvətli vermək üçün təşbehlərdən, bədii təyinlərdən, təkrirlərdən, mübaligələrdən və bədii suallardan yerli-yerində istifadə etmişdir.

Şahlıq hakimiyyəti dövründə Cənubi Azərbaycanın şəhər və kəndlərində abadlıq işlərinin, fabriklər və zavodların olmaması ölkədə işsizliyin həddindən artıq çoxalmasına səbəb olurdu. Buna görə də minlərlə azərbaycanlı iş tapmaq üçün ölkəni tərk etmək məcburiyyətində qalırdı. Şair doğma həmvətənlərinin bu vəziyyətini görərək yazırdı:

Gəl köçmə vətəndən,
Yada bel bağlama, qardaş.
Dövrən belə getməz.
Qalamaz daş üzərə daş.
Şimşək kimi çax,
Sel kimi ax,
Çalxalanıb daş...

Şair öz üsyankar şeirləri ilə istiqlalçılıq uğrunda apardığı mübarizənin yeni mərhələsinə qədəm qoymuş xalqın arzu və istəklərini tərənnüm etməklə, onları xarici təcavüzlərə qarşı amansız olmağa çağırırdı. Xalqın məğrurluğu və yenilməzliyi, hər cür zülmə və haqsızlığa üsyanı və etirazı, siyasi məhrumiyyətlər içərisində öz mənliliyini və qürurunu qoruyub saxlaması bu əsərlərdə əsl vətəndaş – şair mövqeyindən tərənnüm olunur.

Mən yurdumu özgələ satmadım,
Xələt alıb öz elimi atmadım,
Məxmər, ipək yataq içrə yatmadım...

- deyəən ustad sənətkar öz ömrünü doğma xalqın saadətində yolunda sərf edərək düşmən qarşısında acizlik göstərməmiş, istiqlalçılıq naminə öz əsərlərlə xalqın milli azadlıq hərəkatında yaxından iştirak etmişdir. Ədəbiyyatşünas Gəncəli Səbahi yazır: “...Həbib Sahir yüksək yaradıcılıq qabiliyyətinə malik mübariz bir xalq şairi kimi parlamaşdır. Əsərlərində səmimiyyət, bəşəri duyğular, azadlıq axtarışları, vətən və xalqına tükənməz qayğı şüə çəkir.”

Bütün yuxarıda qeyd etdiklərimiz bir daha göstərir ki, məşəqqətli, kəşməkeşli ömür sürən Həbib Sahir öz əqidəsinə sadıq qalan, mürdlik, əyilməzlik və yenilməzlik simvoluna çevrilən mübariz şəxsiyyət olmuşdur. Bütün yaradıcılığı boyu istiqlalçılıq, milli birliyi, doğma yurddaşlarının hüquqlarını müdafiəyə qalxan, azadlıq ideyalarını təbliğ edən vətənpərvər şairin əsərləri çağımızda da öz aktuallığını saxlayır. Həbib Sahir və Türkiyə-ədəbi-mədəni mühiti mövzusu daha əhatəli və çoxəhəldir. Biz burada onun yalnız bəzi məqamlarına toxunmaqla kifayətləndik .

ТВОРЧЕСТВО ХАБИБ САХИРА И ЛИТЕРАТУРНАЯ СРЕДА ТУРЦИИ

Ключевые слова: Хабиб Сахир, литература, поэзия, литературная среда, Азербайджан, Турция.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется богатое литературное наследие видного поэта Южного Азербайджана Хабиб Сахира в контексте литературной среды Турции. Автор отмечает, что Хабиб Сахир является символом мужества и непримиримости, символом волевой личности в литературе. Идеи свободы Хабиб Сахира сохраняют свою актуальность, и по сей день.

VAFA HANOGLAN

HABIB SAHIR'S CREATIVE WORK AND THE LITERARY ENVIRONMENT OF TURKEY

Keywords: Habib Sahir, literature, philosophy, literary environment, Azerbaijan, Turkey.

SUMMARY

The article explores the rich literary heritage prominent poet of South Azerbaijan Habib Sahir in the context of the literary environment of Turkey. The author notes that Habib Sahir is a symbol of courage and intransigence, a symbol of a strong-willed personality in literature. Habib Sahir's ideas of freedom remain relevant to this day.

ЕГЯНА АЛИЕВА

*Доктор философии в области культурологии, доцент
Ведущий работник образования
Национальная Академия Наук Азербайджана
Институт Архитектуры и Искусства
egana-aliyeva@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-4496-5598*

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ОТВЕТ
ТВОРЧЕСКИХ ИНТЕЛЛЕКТУАЛОВ АЗЕРБАЙДЖАНА
РЕАЛИЯМ ПАНДЕМИИ COVID 19

Ключевые слова: Азербайджан, творческие интеллектуалы, пандемия, COVID 19, диалог идей, межкультурный диалог, искусство.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется социально-культурный ответ творческих интеллектуалов Азербайджана на реалии пандемии COVID 19. Автор отмечает, что в условиях пандемии мировое сообщество как никогда прочувствовала острую необходимость увеличения уровня знаменателя межкультурного диалога, сплочения и сотрудничества. В условиях изоляции человек понял ценность общения и коммуникации с обществом вживую в реальном мире: здесь и сейчас.

Введение. Сегодня на повестке дня мирового сообщества стоит важнейшая задача нейтрализации отрицательного воздействия пандемии и адаптации человечества к новым условиям кризисной ситуации глобального масштаба. В условиях пандемии COVID 19 многие страны пережили шоковое экономическое потрясение. Разрушительное воздействие на здоровье не единственное последствие COVID 19. Пандемия выявила огромное количество проблем и социально-экономического плана. На фоне пандемии особенно уязвимыми оказались страны с формирующейся рыночной экономикой и развивающиеся страны. Особенно болезненно последствия пандемии переносят страны глобального Юга, не имеющие необходимые механизмы реагирования на глобальный экономический кризис. На повестке дня мирового сообщества стоит вопрос необходимости глобального сотрудничества с целью укрепления системы здравоохранения и решением экономических проблем общества, как неформальный сектор экономики, ограниченный масштаб системы социальной защиты населения. Актуален и вопрос проведения реформ, как местного, так и глобального масштаба позволяющих странам мира в перспективе обеспечить стабильный рост экономики в период постпандемии.

Но на данный момент, в начале 2022 года мировое сообщество пока что является свидетелем реалий пандемии. Отметим, что разные страны различно расценивают сложившуюся ситуацию. Одни страны считают, что сообщество вышло на уровень постпандемии, а для других все еще продолжают реалии пандемии.

Наряду с социально-экономическим ответом мирового сообщества на COVID 19 важную роль стал носить и социально-культурный ответ человечества. В условиях пандемии мировое сообщество остро прочувствовала необходимость увеличения уровня как качественного, так и количественного характера межкультурного диалога, сличения и сотрудничества. В условиях изоляции человек как никогда понял ценность

общения и коммуникации с обществом живую в реальном мире: здесь и сейчас.

Цель исследования:

1. проследить влияние пандемии на художественно-философское восприятие интеллектуалов Азербайджана, используя индуктивный метод в изучении аутентичных ответов творческих людей на кризис, связанный с COVID 19.
2. изучить влияние COVID-19 на вопросы межкультурного диалога в стране.
3. исследовать творческий ответ на вызовы пандемии COVID 19.
4. провести анализ ключевых творческих ответов интеллектуалов Азербайджана, и тем самым выявить их художественно-философский потенциал мышления.

Постановка вопроса.

Доклад ЮНЕСКО «Социально-культурное влияние COVID-19: изучение роли межкультурного диалога в новых ответных мерах».

Реальности пандемии COVID-19 обусловили формирование нового глобального сознания. В условиях обострения, не только экономических проблем, но и проблем социальной несправедливости и расовой дискриминации возросла роль доселе популярного понятия межкультурный диалог. На данный момент межкультурный диалог представляется, как этическое и техническое средство достижения инклюзивности, участия и взаимоуважения. В научной литературе межкультурный обмен, межкультурный диалог, сотрудничество, основанное, на взаимном уважении и толерантности предлагается, чуть ли не как единственная модель развития человечества в грядущий постковидный период.

На данный момент ЮНЕСКО межкультурному диалогу и обмену, основанном на уважении, эмпатии и понимании, отводит незаменимую стратегическую роль в реагировании и восстановлении в постковидный период. В докладе ЮНЕСКО «Социально-культурное влияние COVID-19: изучение роли межкультурного диалога в новых ответных мерах», подготовленном Председателем ЮНЕСКО по сравнительным исследованиям

культурного разнообразия и социальной профессором Фетхи Мансури, дает обобщенное раскрытие понятия межкультурный диалог, как «процесс реализации преобразовательной коммуникации, который требует наличия пространства или возможностей и разносторонней группы участников, приверженных таким ценностям, как взаимоуважение, эмпатия и готовность учитывать разные точки зрения.» (1) Еще в 2018 году на пленарной сессии посвященной теме «Бакинский процесс – содействие межкультурному диалогу для достижения безопасности человека, мира и устойчивого развития: 10 лет опыта и перспектив» 6-го Бакинского гуманитарного Форума профессор Фетхи Мансури обозначил важность укрепления межкультурного диалога. Задолго до пандемии он в своем выступлении провозгласил: «Мы должны принимать различия, присущие обществам. Эти различия формировались веками, на самом деле диалог между различными культурами существовал всегда. Однако мы не можем полностью отвечать новой динамике, происходящей на нынешнем этапе, развалилась также существовавшая система ценностей. Огромная ответственность в этом деле ложится на общество, семью.»(2) В нынешней изменчивой среде укрепления межкультурного диалога Фетхи Мансури предлагал рассматривать диалог культур не просто как механический процесс налаживания контактов в рамках законодательства, а не что более значимое, выводить его на уровень общечеловеческой культурной ценности. Фетхи Мансури особо отмечал роль «Бакинского процесса», с позиции определения задач, планов действий, отвечающим новым современным вызовам.

Социально-экономические и политические ответы на вызов пандемии в Азербайджане. И так ноябрь 2021 год. В Баку прошел VIII Глобальный Бакинский Форум, где повесткой дня стала тема «Мир после COVID-19»(3), организованный Международным центром Низами Гянджеви под покровительством Президента Азербайджана Ильхама Алиева. В своем выступлении на открытии Форума Ильхам Алиев отметил важные шаги, которые предпринял Азербайджан в глобальном масштабе. По инициативе

Азербайджана, как действующего председателя Совета сотрудничества тюркоязычных государств и Движения неприсоединения. Еще в апреле и мае 2020 года были проведены специальные саммиты этих организаций, на которых на повестку дня был поставлен вопрос COVID. 3-4 декабря 2020 года по инициативе Азербайджана в Генеральной Ассамблее ООН была проведена специальная сессия, посвященная COVID-19. Кроме того, Азербайджан выдвинул в Совете ООН по правам человека инициативу равного и универсального доступа к вакцинам и их справедливого распределения. Азербайджан одна из стран, которая на глобальном уровне подняла проблему «вакцинного национализма» и несправедливого распределения вакцин. Достижения Азербайджана в первые же дни в борьбе с COVID-19 были четко и ясно резюмированы в годовом обзоре АЗЕРТАДЖ в статье «400 день борьбы с COVID-19: правильные решения, эффективные результаты, глобальные инициативы»(4), опубликованном в апреле 2020 года. Азербайджан по сей день проводит эффективную работу по устранению негативных последствий COVID-19, что является социально-экономическим и политическим ответом на вызов пандемии.

Реакция творческих интеллектуалов Азербайджана на COVID-19 и особенности художественно-философского мышления. А как же обстоят дела в Азербайджане на ответы вызовам COVID-19, в культурном и духовном плане? Исходя из основной цели нашего исследования, мы попытаемся проанализировать реакцию творческих интеллектуалов Азербайджана на COVID-19 и выявить особенности художественно-философского мышления в этот нелегкий для всего человечества период. Известно, что именно в кризисные периоды истории человечество давала самые яркие и адекватные ответы реальным сложившимся ситуациям посредством языка культуры и искусства. Именно в кризисные ситуации человечество вступало в диалог времен, поколений, вступало в межкультурный диалог, руша невидимые стены, границы и преграды, которые были не под силу политикам и дипломатам. Искусство входило в

способный межвидовой диалог, что ныне в научных кругах называется интермедийностью, создавая шедевры мирового искусства и художественно-философской мысли.

Пандемия COVID-19 и творческая интеллигенция Азербайджана: пандемия не помеха искусству. Азербайджанская творческая элита не оставалась бездействием во время всеобщей изоляции в стране из-за COVID-19. Период передышки в изоляции наткнула многих творческих людей на новые креативные идеи, уединение позволило заново переоценить ценности трансформирующегося мира. В дни изоляции перед человеком стояла фундаментальная экзистенциальная задача на жизнь, обусловившая ресоциализацию – пересмотра ценностно-смысловых отношений к миру и трансформации жизненного уклада. Пандемия позволила раскрыть и задействовать новые глубинные духовные ресурсы личности. Для того что бы, полноценно продолжать свою жизнедеятельность он адаптировался к новым разным формам дистантной работы, средствам цифровой коммуникации.

В период пандемии COVID-19 была неизбежна временная изоляция, в целях предотвращения негативных последствий вируса для здоровья. С точки зрения психологических исследований одиночество для человека носит как отрицательный, так и положительный характер. Но понятие уединение не всегда есть болезненное состояние, связанное с острой нехваткой общения и тесных контактов с другими людьми. Человек уединившись, остается один на один с самим с собой, что создает условия для самопознания и переосмысления бытия. Известно, что именно во время уединения многим гениям прошлого приходило вдохновение, в результате чего рождались новые открытия и творения. Обзор статей, интервью посвященных творчеству или деятельности многих творческих личностей и интеллектуалов во время никовой точки пандемии позволяет проследить тот факт, что именно в этот период затворничества был для многих не только временем

«великой перезагрузки», но и временем заняться самопознанием и творчеством.

Выставка «Сотвори себе остров». В период пандемии тема одиночества и уединения как духовного спасения во времена крушения стала одной из тенденций в мировом искусстве, так и в искусстве Азербайджана. Отметим, что к теме уединения в ситуации социально-экономического, политического и духовного кризиса обращались на разных исторических этапах мыслители, интеллектуалы, творческие личности Азербайджана. Так, например, 11 сентября 2021-го года была открыта выставка, организованная Центром современного искусства YARAT, названная выставка «Сотвори себе остров»(5) по словам из поэмы Айдана Эфенди, написанной в 1991 году. На экспозиции открытой в Музее живописи Азербайджана XIX-XX веков были демонстрированы работы, созданные в конце 80-х и первой половине 90-х годов и вошедшие в собрания Музея современного искусства в Баку, Союза художников Азербайджана и Объединения Фотографов Азербайджана. Выставка новостовала об искусстве периода распада Советского Союза. Из истории известно, что в этот период после распада СССР Азербайджан терпел одну из самых трагических страниц своей истории. Война, развязанная армянскими агрессорами, привела к оккупации Нагорного Карабаха и семи прилегающих районов страны. Работы, выставленные на экспозиции по напряженности образа и внутреннему посланию, отражало национальную идентичность, память народа и отношение к культурному наследию.

Как отмечала куратор выставки Заслуженный художник Сабина Шихлинская, "Сотвори себе, сотвори себя, укрепишь в одиночестве" был девизом многих творческих личностей. Потому, что в тяжелое для страны время можно было, покинув страну в более благополучные стабильно развивающиеся страны, или же оставшись на Родине творить в уединении «сотвори свой остров». Известно, что в кризисных ситуациях творческие личности силы в основном черпают в духовности, в творчестве и самом себе.

Период после распада СССР был тяжелым для творческих людей и тем, что искусство, как и все сферы жизнедеятельности, брало курс развития в рамках новых условий рыночной экономики. Коммерческое отношение к искусству и культуре, было чуждо на тот момент. Художественный рынок был заинтересован в красоте и возвышенной тематике. Но, не смотря на это художники, сопереживая все тяготы и невзгоды вместе со своим народом, осознавая коммерческую нерентабельность работ, отражающих чувства и чаяния народа все-таки выразили в своих работах трагичность происходящих в стране событий. Эти работы уникальны, с той точки зрения, что являются, по сути, художественно историческими документами, повествующие о событиях 1988-1996 года. Организаторы выставки условно разделили выставку на три периода, период «Надежды на перемены и предчувствие надвигающейся катастрофы», период «Разразившаяся трагедия – война и ее последствия» и период «Возрождающаяся жизнь и лучи света в конце туннеля». Отметим, что после начала пандемии выставка «Сотвори себе остров» была единственной и самой крупной. Проект данной выставки был утвержден за полгода до начала 44-дневной Отечественной войны. Работы по подготовке к выставке шли в сложные условия самоизоляции и строго карантинного режима, что еще раз подтверждает благоприятное воздействие уединения для самосозерцания и духовного развития творческих личностей, будь то художником либо исследователем.

«Культура, которая нас объединяет». Экстремальные ситуации являются ситуациями, в которых именно и зачастую проявляются тенденции просветления и роста личности, именно в кризисные периоды духовный рост личности требует работы над собой и другими. Культура и искусство во всех своих проявлениях актуализирует смысловые ориентации. Обзор художественных произведений, социо-культурных проектов созданных в период пандемии показал нам, что если даже в этих работах поднимался вопрос трагичности бытия, то на самом деле кульминационной точкой их содержания являлось нивелирование жизнотридающих направлений мысли

и мироощущения. Примером могут быть приведена персональная выставка художницы, Члена Союза Художников Азербайджана, лауреата международных конкурсов, художественного руководителя Nargiz Art Studio Наргиз Гулиевой, состоявшаяся 13 января 2022 года во Дворце Гейдара Алиева в Баку в рамках проекта под названием «Культура, которая нас объединяет», реализованной Министерством Культуры и телеканалом «Культура». Насыщенный яркий колорит свидетельствует об оптимистическом настрое художницы, присутствующий с ней даже в дни принятых мер изоляции во время пандемии. В одном из своих интервью художник Наргиз Гулиева признает, что карантинный период для нее стал возможностью сконцентрироваться на творчестве, продумать множество новых идей (6). В период пандемии, когда происходящие события воздействовали отрицательно на психологическое состояние людей, художница старалась нивелировать негативную информацию посредством передачи позитивных чувств, обращаясь к теме жизнелюбия и ярким краскам.

Выставку можно оценить как одну из инициатив межкультурного диалога. Полотна Наргиз Гулиевой «в пандемическую эпоху, когда так затруднены путешествия, ... помогла нам в мгновение ока перенестись в прекрасные уголки планеты: в турецкую деревушку Алачаты, в порт Антальи, на ханойскую пристань, тайландский рынок, причал в Измире, в греческое уличное кафе...»(7) Кроме того, именно в период карантина Наргиз Гулиева начала воплощать идею создания цикла картин «Женщины в национальных костюмах мира».

В период пандемии культура и искусство помогла многим справиться с чувством тревоги, поддерживать и укреплять эмоциональное и психологическое состояние здоровья. Чтение книг, прослушивание музыки, виртуальная экскурсия по музею, виртуальные концерты, виртуальные театральные представления помогали людям сконцентрироваться на саморазвитии. Как отметил председатель 75-й сессии Генеральной

Ассамблеи Волкан Бозкыр, что больше всего человечество обратилось к культуре и искусству в дни пандемии. По его словам: «Имеющиеся данные показывают, что культура и творчество способствуют хорошему здоровью, помогают предотвращать и лечить психические и физические недуги... Повышенное внимание к творчеству за последний год ясно дало понять, что культура имеет важное значение для нашего эмоционального благополучия, особенно в периоды кризисов»(8).

Мультикультуральное мировоззрение и искусство в период пандемии: балетная постановка «Тадж Махал». Искусство – не журналистика, что бы гнаться за информационным поводом. Возможно, и потому на саму тему пандемии или коронавируса мы не обнаружили конкретное произведение искусства среди художников, музыкантов, композиторов и других представителей художественного творчества Азербайджана, портретизирующих настоящее время. Но картину мироощущения творческих людей и бессознательная тяга к межкультурному диалогу нам ясно рисуют темы, к которым они обращались в процессе создания новых произведений искусства. Каждый творческий человек, уединившись, если даже и напрямую не обращался к тематике пандемии или другими словами к теме болезни, все равно смог себя показать персонажем эпохи и с точностью передать мироощущение человека периода пандемии.

С этой точки зрения нам импонирует новая балетная постановка «Тадж Махал», написанная 2021 году заслуженным деятелем искусства Джейхуном Аллахвердиевым на либретто профессора Гамлета Исаханлы. Почему композитор не обратился к теме пандемии, а к теме любви? Причину мы смогли проанализировать в одном из интервью композитора Дж.Аллахвердиева. В интервью «525-й» газете он отмечает, тот факт, что творческое вдохновение на создание балета пришло к нему именно в дни изоляции на карантин (9). Как творческий интеллигент композитор изучил историю данной темы, уделил внимание просмотру всех медиаматериалов (документальных фильмов). И пришел к выводу, что в мире много тем

посвященных любви, но теме счастливой любви обращались не многие. Второй причиной, обращения к данной теме была принадлежность Джахан шаха, построившего Тадж Махал к истории тюркского мира. Тадж Махал связан с территорией и с историей Индии, где пересекались культурные традиции тюрков, Ирана и самой Индии. Тадж Махал был построен в честь супруги Мумтаз Махал ханум дочери Асеф хана и имела азербайджанское происхождение. В период, когда в мире из-за пандемии прослеживалась расовая дискриминация из-за COVID-19 в творчестве композитора Дж.Аллахвердиева мы прослеживаем тенденцию тяги к эмоционально-положительной тематике, открытость миру и мультикультуральное мировоззрение.

Духовное спасение в кризисных условиях. Рассказ Натига Мамедли «Венценосные ангелы» (2020). В 2020-году Министерство Культуры Азербайджана совместно с Союзом писателей Азербайджана объявило конкурс на лучший рассказ о борьбе с COVID-19. Примечателен тот факт, что на рассмотрение комиссии конкурса было принято 388 рассказов из представленных 417 материалов. Эти цифры говорят о социальной активности общества в борьбе с пандемией коронавируса и стремление творчески отразить кризисную ситуацию, в надежде найти пути решения. По решению комиссии 1-ое место было удостоено рассказу Натига Мамедли «Венценосные ангелы», 2-ое место - Севиндж Эльсевер «Мои иттиды, не улетайте...» и 3-ье место было присуждено Джани Дану за рассказ «Дом».

Все рассказы являются своего рода призывом к включению в борьбу с пандемией. Особо примечателен рассказ Натига Мамедли «Венценосные ангелы», где исторически излагается суть пандемии. Автор художественным языком напоминает, что уроками пандемии человечество сталкивалось не раз. Пандемии можно победить не только усилиями врачей, но и если все члены общества будут на страже профилактики и ответных мер. И главное в условиях кризиса как пандемии человек должен помнить и духовное начало. Пандемии можно победить не только усилиями медицины и профилактики,

но и если человечество будет опираться на идеи гуманизма и высокой духовности. Так и герои рассказа Натика Мамедди «Венценосные ангелы» духовное спасение в кризисных условиях видят в искусстве. Нати́к Мамедди, как писатель и историк считает пандемию COVID-19 «проблемой современности общечеловеческого масштаба»(10). Автор рассказа на фоне предыдущих катаклизмов и современного кризиса раскрывает в людях лучшие черты. В рассказе мы видим примеры мужества, щедрости, солидарности, самоотверженности. В рассказе на примере Азербайджанской семьи автор оптимистично характеризует Человека оказавшегося перед угрозой «конца света». Автор делает вывод, что искусство и художественное восприятие мира сыграют решающую роль в любом кризисе, в том числе и в борьбе с пандемией. В рассказе Натика Мамедди «Венценосные ангелы» искусство предпологается как инструмент межкультурного диалога между лицами разного национального и культурного происхождения. Язык искусства выступает как важнейший фактор межкультурного взаимопонимания и сплоченности общества.

Вывод. Так в результате мы можем сказать, катаклизм XXI века как пандемия COVID-19 выявила альтернативные модели развития гуманитарного знания и творческой деятельности, кроме того дала новые идеи для стимулирования межкультурного диалога. Несомненно, и тут человек, будучи в изоляции смог адаптироваться к новым условиям реалий пандемии. В кризисной ситуации дабы снизить отрицательное воздействие пандемии человечество перенесло все свои сферы деятельности в формат онлайн. В период COVID 19 культура, в той частности и искусство как виды человеческой жизнедеятельности и миропонимания стали не исключением в мировой тенденции разработок нового механизма глобального диалога идей, межкультурного диалога, в частности межкультурного обмена.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Социально-культурное клинние COVID-19: Изучение роли межкультурного диалога в новых ответных мерах // https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374186_rus
2. Третья пленарная сессия Гуманитарного форума была посвящена 10-летию «Бакинского процесса» // https://br.az/politics/20181029094219_344.html
3. Начал работу VIII Глобальный Бакинский Форум // https://Nachal_rabotu_VIII_Globalnyi_Bakinskiy_forum_V_ceremonii_otkrytiya_Forum_a_prinyal_uchastie_Prezident_Azerbaidzhana_Ilham_Aliyev__OBNOVLENO_2_VI_DEO
4. 400 день борьбы с COVID-19: правильные решения, эффективные результаты, глобальные инициативы // https://azertag.az/ru/xeber/400_den_borby_s_COVID_19_pravilnye_rsheniya_effektivnye_rezultaty_globalnye_iniciativy-1760347
5. Сотвори себе острон! Уникальный проект духовного спасения в Баку // <https://www.trend.az/life/culture/3482613.html>
6. Бабаева Дж. Выживший ребенок Наргиз Гулиева: Люди перестали замечать прекрасное... // <https://www.trend.az/life/interview/3243104.html>
7. Наргиз Гулиева: Я стараюсь передать цвета лета, поэтому моя палитра насыщена яркими красками // <https://ru.oxu.az/society/564583>
8. Культура стала спасением во время пандемии, но ей нужна поддержка // <https://news.un.org/ru/story/2021/05/1403382>
9. "Mövzunun doğmalığı "Tac Mahal"ı yazmaqıma böyük takan verdi" // <https://525.az/news/171316-movzunun-dogmaligi-tac-mahali-yazmagima-boyuk-tekan-verdi>
10. Козлова Ю.В., Савченко И.А., Горохова А.М. Динамика массового сознания в период пандемии // <file:///C:/Users/user/Downloads/dinamika-massovogo-soznaniya-v-period-pandemii.pdf> // Современные исследования социальных проблем 2020, Том 12, № 2 • <http://soc-journal.ru>

11. Вирус творчества. Обозреватель «Известий» Сергей Уваров — о том, почему современные композиторы не пишут музыку про пандемию
<https://iz.ru/1076897/sergei-uvarov/virus-tvorchestva>

YEGANƏ ƏLİYEVƏ

**COVID 19 PANDEMİYASININ REALLIQLARINA AZƏRBAYCANIN
YARADICI İNTELLEKTUALLARININ SOSIAL-MƏDƏNİ CAVABI**

Açar sözlər: Azərbaycan, yaradıcı intellektuallar, pandemiya, COVID 19, ideyalar dialoqu, mədəniyyətlərarası dialoq, incəsənət.

XÜLASƏ

Məqalədə Azərbaycanın yaradıcı intellektuallarının COVID 19 pandemiyasının reallıqlarına sosial-mədəni cavabı tədqiq olunur. Məqalənin müəllifi qeyd edir ki, tarixin heç bir mərhələsində dünya ictimaiyyəti mədəniyyətlərarası dialoq və əməkdaşlığa bu dərəcədə yüksək əhəmiyyət verməmişdir. İzolyasiya şəraitində insan canlı ünsiyyət və kommunikasiyanın real dünyada böyük əhəmiyyətini dərk etmişdir.

YEGANA ALIYEVA

**SOCIO-CULTURAL RESPONSECREATIVE INTELLECTUALS OF
AZERBAIJAN TO THE REALITIES OF THE COVID 19 PANDEMIC**

Keywords: Azerbaijan, creative intellectuals, pandemic, COVID 19, dialogue of ideas, intercultural dialogue, art.

SUMMARY

The article examines the socio-cultural response of Azerbaijan's creative intellectuals to the realities of the COVID 19 pandemic. The author notes that in the conditions of the pandemic, the world community has felt the urgent need to increase the level of the denominator of intercultural dialogue, cohesion and cooperation more than ever. In conditions of isolation, a person realized the value of communicating and communicating with society live in the real world: here and now.

KƏMALƏ MƏMMƏDOVA

Sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının baş müəllimi

E-mail: Orxanmdov@gmail.com

BALET SƏNƏTİNDƏ

NİZAMİ GƏNCƏVİ YARADICILIĞININ TƏCƏSSÜMÜ

Açar sözlər: Nizami Gəncəvi, mədəniyyət, incəsənət, xoreoqrafiya sənəti, balet tarixi.

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə 2021-ci il "Nizami ili" ndə və dahi şairin 880 illik yubileyi münasibətilə keçirilən tədbirlər çərçivəsində balet sənəti ustalarının bu əlamətdar tarixlərin qeyd olunmasında verdikləri tövələr öyrənilir. Məqalədə 2021-ci ildə Nizami irsinə və şəxsiyyətinə həsr olunmuş yeni balet əsərləri barədə məlumat verilir. XX əsrin 90-ci illərin ictimai-siyasi durumların burluqlanına diqqətə uyğun olaraq unudulan bəstəkar F.Əmirovun "Nizami" baletinin təkrar böyük səhnəyə qaytılmasından bəhs olunur. Bundan başqa, Q. Qarayevin dünya şöhrətli "Yeddi gözəl" baletinin yeni məzmunu və quruluşu təhlil olunur, 1952-ci il versiyası ilə müqayisə edilir.

Giriş. Qüdrətli söz və fikir ustası Nizami Gəncəvinin "insanları əxlaqı kamilliyə çağıran və yüksək mənəvi keyfiyyətlər aşılayan zəngin yaradıcılığının boşqaz mədəniyyətinin nailiyyəti kimi müstəsna əhəmiyyəti" dənəlməzdir. 2021-ci ilin "Nizami Gəncəvi İli" elan edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 5 yanvar 2021-ci il tarixli Sərəncamı dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin ölməz irsinin yaşatılması, gələcək nəsillərə ötürülməsi və dünya miqyasında təbliği sahəsində görülməli mühüm hadisə kimi

respublikamızın ictimai həyatına daxil oldu. 2021-ci il boyu həyata keçirilən tədbirlər və layihələr Nizami dihasının, onun yaradıcılığının təkcə elmi ictimaiyyətin deyil, o cümlədən sənət adamlarının da daim diqqət mərkəzində olduğunu nümayiş etdirdi. Xüsusilə də, Azərbaycanda xoreoqrafiya sənəti sahəsində Nizami Gəncəvinin yaradıcılığına, onun bədii-fəlsəfi, poetik fikir irsinə maraqlı özünü parlaq nümayiş etdirdi. Musiqi və rəqsin dili ilə Nizami Gəncəvi şəxsiyyəti və onun yaradıcılığı müxtəlif xarici və respublika teatrlarının mühtəşəm səhnələrindən tamaşaçılara təkrar-təkrar yeni təqdimatlarda təqdim olundu.

Balet əsərlərində Nizami Gəncəvinin poetik irsinin və obrazının təəcəssümü. Nizami Gəncəvinin fəlsəfi-poetik irsi və onun şəxsiyyət kimi siması yaradıcı insanların hər zaman ilham mənbəyi olmuşdur. Nizami Gəncəvinin poetik irsi və obrazı şairin 800, 840, 850, 870 və nəhayət 880 illik yubileylərinin qeyd edilməsi dövrlərində bir çox klassik musiqi bəstəkarlarının yaradıcılığının mövzusunə çevrilmişdir. Nizaminin dünya klassik ədəbiyyatına daxil olan poetik irsi klassik musiqinin bütün janrlarında, o cümlədən mürəkkəb və çoxşahəli səhnə janrı olan balet sənətində də öz əksini tapmışdır. Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, sənətsüənəslıq doktoru Səadət Abdullayeva 2016-cı ildə "Konservatoriya" (Bakı) jurnalında dərc etdiyi "Nizami irsi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında" adlı məqaləsində Nizami irsinə həsr olunmuş balet əsərlərinin siyahısını xronoloji ardıcılıqla vermişdir. Məqalənin yazılmasının da əsas məqsədi müəllifin öz yazdığına istinadən "gənc bəstəkarlar nəslinin diqqətini Nizami Gəncəvi irsinə cəlb etmək" idi.(1) Həmin məqalədə 2016-cı ilə qədər Nizamiyə həsr olunmuş baletlərin siyahısı verilir. Bunların sırasında bəstəkarlara dünya şöhrəti gətirmiş baletlərin adı çəkilir: Qara Qarayevin "Yeddi gözəl" 4 pərdəli baleti (1949-1952), "Leyli və Məcnun" (1969) bərpərdəli xoreoqrafik poema, Fikrət Əmirov "Nizami" baleti (1984), Tofiq Bakıxanovun "Xeyir və şər" (1990) bərpərdəli rəqs dramı, Qalib Məmmədovun "Sirlər xəzinəsi" (1991) ikipərdəli baleti, Rəşid Əhmədovun "Nizaminin xətirəsinə" (1992) ikihissəli balet tamaşası, Qalib Məmmədovun "İsgəndərnəmə" (2005) baleti. Bu siyahı yeni yaradılan balet əsərlərinin adını çəkməklə davam etdirmək olar.

Nizami Gəncəvi ilində yaradılan yeni balet tamaşaları. 2021-ci ilin əvvəlindən ölkə başçısının 2021-ci ilinin “Nizami ili” elan olunması və 880 illik yubileyinin qeyd edilməsi barədə Soruncamına cavab olaraq Bostəkərlər İttifaqında Nizami yaradıcılığına həsr olunmuş yeni səhnə əsərlərinin dinləmələri təşkil olunmuşdur. Bostəkərlər İttifaqının səhnə və simfonik musiqi şöbəsinə Nizami poemalarının motivləri əsasında bostəkər Azər Dadaşev (libretto Əjdər Ulduz) “Fətnə” baletini təqdim etmişdir. Nizamının “İsgəndərnəmə” poemasının motivləri əsasında yazılan digər “Nüşabə və İsgəndər” baletini Əməkdar İncəsənət xadimi, bostəkər Məmmədəğa Umudov (libretto müəllifi akademik Teymur Kərimli) təqdim etmişdir.(2) Yeni yazılan balet əsərləri yüksək peşəkarlıqla yazılmış və teatrlarımızın səhnəsində təqdimat gününü gözləyirlər.

“Nizami ilində” böyük səhnəyə qayıdan balet: Fikrət Əmirov – “Nizami” baleti. Fikrət Əmirov “Nizami” baletinin alyazmasını 1984-cü ildə tamamlaşdırıb da onun səhnədə nümayişi bostəkərin vəfatından sonra 1991-ci ildə Nizami Gəncəvinin anadan olmasının 850 illik yubileyində M.F.Axundov adına Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyulub, daha sonra isə Moskvada nümayiş edilmişdir. Libretto müəllifləri Altay Məmmədov və Nailə Nəzirova olan üç hissəli balet tamaşası Nizami Gəncəvi yaradıcılığının ecazkarlığını dolğunluqla əks etdirmişdir. 1991-ci ildə Opera və Balet Teatrında səhnəyə qoyulan baletin quruluşçu rejissoru xoreoqraf Vadim Budarin, dirijoru Kazım Əliverdibəyov, dekorasiya rəssamı Toğrul Nərimanbəyov, geyim eskizlərinin müəllifi rəssam Tahir Tahirov olmuşdur.

Tədqiqatçı Cəmilə Həsənova-İsmaylova “Musiqi dünyası” jurnalında dərc etdiyi “Fikrət Əmirov - Azərbaycan musiqisinin korifeyi” adlı məqaləsində balet ilə əlaqəli maraqlı faktlar gətirməklə böyük ümidlə qeyd etmişdir: “«Nizami» baleti isə bostəkərin son əsəridir. F.Əmirov onu klavir şəklində tamamlamış, onun vəfatından sonra isə Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi bostəkər Musa Mirzəyev əsəri orkestrləşdirmişdir. Qeyd edək ki, «Nizami» baleti dəhi şairin yubileyi ilə əlaqədar Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında tamaşaya qoyulmuşdur. Lakin baletin səhnə ömrü çox qısa olmuşdur. Ümidvarıq ki, daima repertuarını zənginləşdirməyə can atan Opera və Balet teatri bu əsərə bir

daha müraciət edəcək.” (3) Belə ki, 2021-ci ilin noyabrın 20-də “Nizami Gəncəvi ili”ndə Azərbaycan Akademik Opera və Balet Teatrında görkəmli bostəkər Fikrət Əmirovun “Nizami” baleti yenidən tamaşaçılara təqdim olundu. Fikrət Əmirovun “Nizami” baletinin səhnəyə təkrar qoyulmasında libretto müəllifi Əjdər Ulduzun, balet truppasının bədii rəhbəri Kamilla Hüseynovanın zəhməti vardır.

Bərpa olunan tamaşanın dirijoru Əməkdar artist Əyyub Quliyev, quruluşçu rəssam isə Əməkdar mədəniyyət işçisi Tehran Babayev olmuşdur. (4) Balet dəhi şairin həyatını əks etdirən şair və hakimiyyət, şair və məhəbbət, şair və ilham pərisi triptix xoreoqrafik tablolu kimi tamaşaçıya təqdim olunmuşdur. Tamaşada Nizami Gəncəvinin həyatı Qoca Nizami və Gənc Nizami obrazları vasitəsilə nəql olunur. Ahl Nizami obrazını müdrik və təmkinli təqdim edən Xalq Artisti Gülağası Mirzəyev, Gənc Nizamini isə çılğın, əsərlərində yaratdığı qəhrəmanların taleyini həyatda bölən istedad sahibi kimi təqdim edərək Anar Mikayılov ifa etmişlər.



Şəkil 1. F.Əmirov. “Nizami” baletindən səhnə, Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatri, (2021-ci il quruluşu)

Sözügədən tamaşada kiçik həcmli solo partiyaları ifa edən Əməkdar artistlər Nigar İbrahimova (Afaq), Samir Səmədov (Əjdaha), Elmira Süleymanova (Tovuzquşu), beynəlxalq müsabiqə laureatları Ayan Eyvazova (Şahin quşu), Timur Oduşev (Fərhad), eləcə də Edvard Arazov (Xosrov), Fatimə Xələfova (Şirin), Dinara Şirinova (Leyli) və digərləri onlara həvalə olunan obrazları böyük sənət məhərətilə ifa etmişdilər. Həmin tamaşada balet tənqidçiləri İskəndər (Əməkdar artist Makar Fərşadlı) və Nüşabonin (Əməkdar artist Cəmilə Kərimova) duetini

xüsusi vurğulayırlar. "Onların çox ilhamlı, yüksək dinamikalı çıxışı dafələrlə alqışlarla qarşılandı. Musiqidəki cəsarət və hünər notları, musiqini tamamlayan xoreoqrafik həll, üstəlik, duet orqaqlarının hərəkətlərin ifadəliyi və sürəti baxımından bir-birini tamamlaması belə uğurlu çıxışın yaranmasına səbəb olur".(5)

"Nizami Gəncəvi ili" silsilə tədbirlər çərçivəsində Qara Qarayevin "Yeddi gözəl" baletinin təqdimatı. Bəstəkar Qara Qarayevin "Yeddi gözəl" baleti dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin yaradıcılığı ilə bağlıdır. Q.Qarayev həmin baleti mütəfəkkirin 800 illik yubileyi münasibətilə yaratmışdır. "Yeddi gözəl" baletinin librettosu Nizaminin eyni adlı poemasının motivləri əsasında yazılmışdır. Baletin 6 noyabr 1952-ci ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında ilk premyerası baş tutmuşdur. Təməşanın rejissoru və baletmeysteri Pyotr Qusev, baletin səhnələşdirilməsində məsləhətçi kimi Qəmər Almaszadə olmuşdur. 1978-ci ildə Q.Qarayevin 60 illik yubileyi üçün baletmeysterlər Rafiq Axundova və M.Məmmədov "Yedi gözəl" baletini yeni təqdimatda səhnədə nümayiş edilmişdir. 2008-ci ildə Q.Qarayevin 90 illiyi qeyd edilərkən "Yeddi gözəl" baleti tamamilə yeni quruluşda təqdim olunmuşdur. "Yeddi gözəl" baleti Q.Qarayeva dünya şöhrəti gətirmişdir. Müxtəlif illərdə "Yeddi gözəl" baleti Rusiya (Moskva, Sankt-Peterburq, Ufa, Saransk, Siktvrkar, Perm), Belarus, Ukrayna, Türkiyə, ABŞ, Belçika teatrlarında səhnəyə qoyulub.

Dahi şair və mütəfəkkir Nizami Gəncəvinin 880 illiyinin qeyd edilməsi 2021-ci ildə Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi həyata keçirəcək tədbirlər silsiləsində 16 noyabr tarixində Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında "Yeddi gözəl" baleti nümayiş olundu. Xüsusilə vurğulayaq ki, "Nizami ili"ndə səhnəyə qoyulan Q.Qarayevin "Yeddi gözəl" baletini beynəlmillət yaradıcı komanda ərsəyə gətirdi. Belə ki, 2021-ci ildə nümayiş olunan bəstəkar Q.Qarayevin "Yeddi gözəl" 2 pərdəli baletinin libretto müəllifi yazıçı-jurnalist Yana Temiz (Türkiyə), dirijor Xalq artisti Cavanşir Cəfərov (Azərbaycan), quruluşçu-baletmeyster Estoniya Əməkdar artisti Vasili Medvedyev (Rusiya), quruluşçu rəssam Rusiya rəssamlıq Akademiyasının akademiki Dmitri Çerbadji

(Rusiya), geyim üzrə rəssam Xalq rəssamı Tahit Tahirov, repetitor Xalq artisti Kamilla Hüseynova, balet truppasının müdiri Sergey Boqdarov (Azərbaycan) idi. Rolları istedadlı balet sənəçilərimiz Əməkdar artist Nigar İbrahimova, Anar Mikayılov, Samirə Səmədova, Fəilə Bolqarova, Cəmilə Kərimova, Leyla Nərimanzadə, Ayan Eyvazova, Elmira Süleymanova, Timur Oduşev, Edvard Arazov ifa etmişlər.

Məlumdur ki, Q.Qarayevin "Yeddi gözəl" baleti ilk dəfə Leninqradda nümayiş edilib, daha sonra 1952-ci ildə Azərbaycanda təqdim edilmişdir. Həmin ildən bu günə kimi "Yeddi gözəl" baleti bir çox quruluşlarda təqdim olunmuşdur. Baletin ilkin 1952-ci il quruluşu nə şairin nə də ki bəstəkarın düşündüyü ideyaya yaxın deyildir. "Yeddi gözəl" baletinin 2021-ci il versiyasının əsas ideya hətti XII əsrdə Nizami Gəncəvinin yaratdığı poemanın ideya məzmununa olduqca yaxınlaşmaq idi. "Yeddi gözəl" baletinin librettosunun müəllifi Yana Temiz müsahibələrin birində qeyd edir: "Biz neoklassik quruluş verdik. Biz bu baleti ilkin ideyaya və ilkin sühətə qaytarıq. Müasir quruluşda nə sinfi mübarizə, nə də ki xalq kütləsi yoxdur. Siyasətdən uzaq, sadəcə insan hissələrini tərənnüm edən musiqi və balet".(6)



Şəkil 2. Q.Qarayev. "Yeddi gözəl" baleti. 2021-ci il quruluşu

Türkiyə yazıçısı, balet-librettoçusu Yana Temiz Nizaminin "Yeddi gözəl" poemasından ilhamlanaraq gözəlliyi, məhəbbəti və müdrikliyi tərənnüm edən bu kimi mürəkkəb və simvolik əsərə müraciət etmişdir.

Belə ki, 1953-cü ildə "Ogonyok" jurnalında (№5) Əməkdar artist Pyotr Qusev "Yeddi gözəl" adlı məqaləsində yazırdı: "Baletin müəllifləri, quruluşçuları və ifaçıları qarşısında xalqı təməşanın əsas qəhrəmanına çevirmək və tələyinin öz əlində olduğunu göstərmək kimi mürəkkəb məqsəd dururdu".(7) 2021-ci il "Yeddi

gözəl” baletinin mövzusu sinifi mübarizə saqasından məhəbbət dastanına çevrilərək sadələşdirilsə də tamaşaının xoreoqrafiyası mürəkkəbləşmişdir.

“Yeddi gözəl”in hər biri bir milləti təmsil edir. Hər birinin öz rəqsi var. Rus gözəli – mənim üçün asan oldu. Amma burada bizans, hind və məqrib rəqsləri də var idi. Mən folklorlardan istifadə etdim, teatrın işçiləri mənə kömək etdirdilər” deyə təmaşaının quruluşçu-baletmeysteri rus xoreoqrafı Vasili Medvedyev Azərbaycan baletinə müraciəti məsuliyyətlə addım kimi vurğulayır.(8)

Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti əbədi mövzu olan xeyir, şər və məhəbbətə həsr olunub. Nizami Gəncəvinin XII əsrdə poetik dildə qaldırdığı ümumbəşəri humanizm ideyaları bir çox yaradıcı insanları onun irsinə müraciət etməyə sövq edəcək.

Nəticə. Azərbaycan mütəfəkkir şairi Nizami Gəncəvinin adı bütün tərəqqi yönümlü düşünən insanların əbədi yaddaşındadır. Nizami Gəncəvi orta əsrlərin qaranlıq zülmətində humanizm ideyalarını boyan edən dahi şəxsiyyətdir. Təsədüfi deyildir ki, 2021-ci il “Nizami ili”ndə və dahi şairin 880 illik yubileyi münasibətilə keçirilən tədbirlər çərçivəsində balet səhnə ustaları da öz tövhələrini vermiş oldular. 2021-ci ildə Nizami irsinə və şəxsiyyətinə həsr olunmuş yeni balet əsərləri təqdim olundu ki, teatrın möhtəşəm səhnəsində premyera gününü gözləyirlər. Digər tərəfdən də, 90-ci illərin ictimai-siyasi durumların burulğanına düşərək unudulan bəstəkar F.Əmirovun “Nizami” baleti təkrar böyük səhnəyə qayıtdı, Q.Qarayevin dünya şöhrətli “Yeddi gözəl” baleti isə yeni poemanın orijinalına yaxın məzmununda müasir tamaşaçının ixtiyarına verildi.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Abdullayeva S. Nizami irsi Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində. “Konservatoriya” jurnalı, 2016, 1 (31), 59-63 s., s. 59-60.//<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2016/03/Konservatoriya-2016-1-59-63.pdf>
2. Иманов В. Созданы балетные произведения в честь Года Низами Гянджеви // <https://www.trend.az/life/culture/3405547.html>
3. Həsənova-İsmayılova C. “Fikrət Əmirov - Azərbaycan musiqisinin korifeyi” // “Musiqi dünyası” jurnalı // <http://www.musiqi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=181>
4. “Nizami” baleti təkrar böyük səhnəyə qayıtdı // <https://bizim.media/az/medeniyyet/46942/>
5. Gülcəhan Mirməmməd. “Nizami” baleti: səhnənin bəzəyi, yaxud müəllifin son nəğməsi // <https://medeniyyet.az/page/news/60012/Nizami-baleti:-sehnenin-bezeyi-yaxud-muellifin-son-negmesi.html>
6. Балет “Семь красавиц” Кара Караева и Низами Гянджеви покорил Москву (фотосессия) // <https://www.trend.az/life/culture/1833969.html>
7. Qara Qarayev yaradıcılığı Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin Materiallarında. Bakı, Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi, 2011, 350 s., s. 94.
8. Балет “Семь красавиц” Кара Караева и Низами Гянджеви покорил Москву (фотосессия) // <https://www.trend.az/life/culture/1833969.html>

КЯМАЛІЯ МАМЕДОВА
ОТРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ
В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ

Ключевые слова: *Низами Гянджеви, культура, искусство, хореография, история балета.*

РЕЗЮМЕ

Как известно 2021-год в Азербайджане был объявлен годом Низами Гянджеви. В данной статье проводится анализ балетных спектаклей, поставленных на сцену в рамках проведения мероприятий по случаю празднования 880-летия со дня рождения великого мыслителя и поэта Низами Гянджеви. Кроме того, автор дает информацию о новых балетных произведениях, которые были созданы в честь 880-летия и года Низами Гянджеви.

KAMALA MAMMADOVA

RESPECT OF NIZAMI GANJAVI'S CREATIVITY IN BALLET ART

Keywords: *Nizami Ganjavi, culture, art, choreography, history of ballet.*

SUMMARY

As you know, 2021 was declared the year of Nizami Ganjavi in Azerbaijan. This article analyzes the ballet performances staged as part of the events on the occasion of the celebration of the 880th anniversary of the birth of the great thinker and poet Nizami Ganjavi. In addition, the author gives information about new ballet works that were created in honor of the 880th anniversary and the year of Nizami Ganjavi.

SƏNƏTŞÜNASLIQ

UOT 745/749

RUHƏNGİZ BAĞIROVA

Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası

E-mail: ruhəngiz_bağirova@mail.ru

**AZƏRBAYCAN MİLLİ XALÇA MUZEYİNDƏ
QORUNAN BAKI XALÇALARI**

Açar sözlər: *Azərbaycan Milli Xalça Muzeyi, Bakı xalçaları, Xilə-buta, Xilə-Əfşan, Novxanı, Suraxanı, Fındığan, Ləçək turunc, buta, köşək ayağı, tək göl,cüt göl, şarlama.*

XÜLASƏ

Məqalədə Azərbaycan Milli Xalça Muzeyinin eksponatlarından bəhs edilir. Müəllif Bakı qrupuna aid olan və Xalça muzeyinin ekspozisiyasında nümayiş olunan XIX əsrə aid xalq toxucuları tərəfindən toxunmuş "Xilə-buta", "Novxanı", "Suraxanı" və "Fındığan" xalçalarının bədii təhlilini aparmış, Bakı xalçalarının kompozisiya quruluşunda yer alan damğaların, ornamentlərin simvolik mənalrı açıqlamışdır. Məqalədə həmçinin xalçaların texnoloji xüsusiyyətlərindən də bəhs edilir.

Yüksək bədii dəyərə malik Azərbaycan xalçaları artıq yüzilliklərdə ki, bütün dünyada məşhurdur. Klassik Azərbaycan xalçalarının nəfis bədii tərtibatı, əsrlərin tarixini özündə sirt saxlayan gözoxşayan naxışları xalça bilicilərinin və sadəcə xalça sənəti sevərlərinin diqqətindən yayınmır. Azərbaycan xalçalarının

texnoloji xüsusiyyətləri də həmçinin onu dünyanın digər xalçaçılıq mərkəzlərində toxunan xalçalardan fərqləndirir.

Azərbaycan xalçalarının təsnifatını verən sənətsünas alim Lətif Kərimov onları 4 əsas növə – Quba-Şirvan, Qarabağ, Gəncə-Qazax, Təbriz növünə ayırmışdır ki, bu növlər də öz növbəsində 7 yeddi əsas qrupa bölünür. Quba-Şirvan növünə daxil olan Bakı qrupuna aid xalçalar öz kompozisiya quruluşu, koloriti, toxunma texnikasına görə digər qruplardan fərqlənir. Bakı xalça qrupunu ədəbiyyatda bəzən Abşeron qrupu da adlandırırlar. Bakı xalça qrupuna toxunduqları məntəqələrin adını daşıyan 9 ədəd əsas xalça kompozisiyaları daxildir. Bunlar “Bakı”, “Xilo-buta”, “Xilo-Əfşan”, “Suraxanı”, “Novxanı”, “Gürədil”, “Fatmayı”, “Fındığan”, “Gədi” xalçalarıdır. Bakı xalça qrupuna xovlu xalçalarla bərabər xovsuz xalça və xalça məmulatları, bədii tikmə nümunələri də daxildir. Bunlara məişətdə istifadəsi qaçılmaz olan, bir yerdən başqa yerə getmək üçün minik heyvanların belinə yüklədikləri xurcunları və ya içərisinə azuqə qoyularaq çiyinə aşdırılan heybələr, buğdanın, arpanın doldurulub saxlanması üçün istifadə edilən xaralları, çuvalları, qadınların məişət əşyalarını içərisinə yığıb divardan asaraq saxladıkları qışqandanları, qiymətli hind tirməsi ilə bir tutulan çiyi palazlarını, pərdə, örtük kimi istifadə edilən zərif toxunuşlu zillərini və s. nümunələri göstərmək olar.

Bakı xalçaları haqqında böhs edərək onları istehsal edildiyi məkan təqə paytaxtı Bakı deyil, ümumilikdə Abşeron yarımadası və Xızı rayonu göstərilir. Xalçaların adlarından görüldüyü kimi hər bir xalçaçılıq məntəqəsində özünəməxsus bədii təhə həkə sürür. Bakı qrupuna daxil olan xalçalarda zərif toxunuş, alçaq hündürlüyə malik xov, mürəkkəb təkamül yolu keçərək mükəmməl kompozisiya yaratmaq əhəmiyyətli boyu davam etmişdir.

Bakı xalça qrupuna daxil olan xalça nümunələri Azərbaycanın, eyni zamanda bir çox dünya muzeylərinin ekspozisiyasında nümayiş olunur. Bakı xalçaları həmçinin, Azərbaycan Milli Xalça Muzeyinin ekspozisiyasını da bəzəyir. Burada nümayiş olunan Bakı xalçalarından “Xilo-buta”, “Xilo-Əfşan”, “Novxanı”, “Suraxanı”, “Fındığan”, “Bakı” xalçalarının adlarını çəkmək olar.

Bakı xalça nümunələrində mövcud olan əhəmiyyətli bölgənin qədim inanclarından doğan motivləri özündə yaşadır. Sənətkarın bədii təxəyyülünün məhsulu kimi meydana gələn xalçaların hər birinin bədii quruluşunda minilliklər boyu ölüm, əbədi həyat haqqında sokral düşüncələr elementlərdə, rəmlərdə, naxışlarda yaşadılarlaq ilmlərə köçürülmüş və əbədiləşdirilmişdir. Bakı qrupuna məxsus xalçalarda istifadə olunan bir çox motivlərin qədim inanclarla bağlı olması, sonradan İslam dininin təsiri ilə formalaşan Təbriz xalça məktəbinin təsirini özündə ehtiva etmişdir.

“Xilo-buta” və “Xilo-Əfşan” adlı xalçalar Bakının bir çox xalçaçılıq məntəqələrində toxunur. Xalça öz adını Bakının Xilo kəndindən götürmüşdür. Hal-hazırda Əmircan adlanan Xilo kəndi Abşeron yarımadasının cənub-qərbində, Bakı şəhərindən 15 km şərqdə, Böyük Şor gölünün sahilində yerləşir [4]. Bakının Xilo kəndinin adı arab istilasından sonra buraya İraqdan köçürülən Hillə qəbiləsinin adı ilə bağlayırlar [1].

Xilo kəndi ticarət yollarının qovşağında yerləşmişdir. Ticarət əlaqələrinin inkişafı burada sənətkarlığın digər növü olan dabbəçiliyin inkişafına da təkan vermişdir. Burada dəridən hazırlanan tuluqlara neft doldurulur və digər uzaq məsafəli ərazilərə daşınırdı. Uzaq yerlərdən gələn karvanlar burada dincələr və neftin, rəngarəng xalçaların, dəri məmulatlarının qızğın ticarətini aparırdılar. Beləliklə, artıq Bakıda tacirlər təbəqəsi formalaşmağa başlayır. Artıq XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində neft sənayesinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq heyvandarlığın inkişafı zəiflədi və bu da öz növbəsində Xiloda, Suraxanıda xalça istehsalının zəifləməsinə səbəb oldu [5]

Azərbaycan Milli Xalça muzeyinin ekspozisiyasında nümayiş olunan “Xilo-buta” xalçası öz bədii quruluşuna görə maraqlıdır. 9489 inventar nömrəsi altında nümayiş olunan xalça XIX əsrə aid olub, yun və pambıq iplərdən toxunmuşdur (ill.1). “Xilo Buta” xalçaları Təbriz xalça qrupuna daxil olan “Sərab”, “Mir”, “Ləçəkturnuc” xalçalarının təsiri altında formalaşmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, “Xilo Buta” xalçaları kompozisiya quruluşuna görə sadə və mürəkkəb olur [3, səh.81].

Sadə quruluşlu Xilo Buta xalçalarının ara sahəsində sıra ilə düzülmiş buta elementləri öz-özülüyündə enli zolaq yaradır. Eyni quruluşa malik butaların başçıları bir cərgədə sağ istiqamətə, digər cərgədə isə sol istiqamətə düzülərək üfüqi zolaqlar əmələ gətirir. Bu ardıcılığın ara sahənin uzunluğu boyunca təkrarlanmasından şahmatvari kompozisiya yaranır. Butaların şaquli ox üzrə sıralanmasından yarananan şahmatvari kompozisiyaya Şirvanın "Mərəzə", Qarabağın "Xantırma", Ərdəbilin "Sarabi", "Mir", Gəncənin "Tirmasayağı" xalçalarında da rast gəlinir. Sadə quruluşlu Xilo-buta xalçası mürəkkəb xalçalardan daha erkən yaranıb [3, səh.81].

Muzeyin ekspozisiyasında nümayiş olunan "Xilo-buta" xalçası sadə quruluşa malikdir. "Ləçək turunc" kompozisiyası əsasında toxunan xalçanın ara sahəsinin yerliyi tünd sürməyi rəngə malikdir. Xalçanın mərkəzində pilləvari "göl" elementi, hər dörd küncündə isə pilləvari düzbucaqlı elementlər verilmişdir. Mərkəzi göl elementinin dördü bir hissəsi xalçanın künc elementləri ilə eynilik təşkil edir.

Xalçanın ara sahəsi "buta"ların ardıcılıq düzülüşündən ibarətdir. Xalçanın ara sahəsində təkrarlanaraq üfüqi istiqamətdə sıralanan "buta" elementlərinin başçıları bir sırada sağa, digər sırada isə sola yönəlmişdir. Xalçanın ara sahəsində verilən "buta" elementi mürəkkəb quruluşa malikdir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu cür "buta" elementləri xalq arasında "qız qarından" adlandırılırdı [3,səh.80]. Kompozisiyanın bəzədilməsində istifadə edilən yüzdən artıq butaların bəzilərinin ara sahənin kənar hissələrində yarımqıç şəkildə təsvir edilməsi xalçanın ümumi görünüşünə sonsuzluq bəxş edir.

Xalçanın ara sahəsini yeddi haşiyə qurşağı əhatə edir. Tünd sürməyi rəngə malik ara haşiyə qurşağında "quş" və "çiçək" elementlərindən ibarət rapportlar verilmişdir. Burada istifadə edilən rapportlar ara sahənin mərkəzi "göl" və künc elementlərinin təsvirləri ilə eynilik təşkil edir. Xalçanın ara sahəsini "molla başı" adlanan mədaxil, ara haşiyəni isə hər iki tərəfdən "qeysi bişax" və "şarlama" adlı haşiyə qurşaqları əhatə edir. "Şarlama" adlı haşiyə qurşağı Bakının "Suraxanı" və "Novxanı" xalçaları üçün xarakterik olub, geniş istifadə edilirdi. "Qeysi bişax" isə

orik ağacının gülünün stilizə edilmiş forması olub, öz adını da məhz qeysi - orik sözündən götürmüşdür. Digər bala haşiyə qurşağında təsvir edilən elementlər orijinal quruluşa malik olub, koloritinə görə digərlərindən fərqlənərək xalçanı bədii cəhətdən daha da gözəlləşdirir[3, səh.92].

Xalça muzeyində nümayiş olunan digər nümunə isə "Novxanı" xalçasıdır. Quba-Şirvan növünə daxil olan Novxanı xalçaları Bakıdan 25 km şimalda yerləşən Novxanı kəndində toxunulur. Kompozisiya quruluşuna görə "Novxanı" xalçaları "Qəbələ" xalçalarını xatırladır. "Novxanı"xalçaların yerliyi əksər hallarda tünd-mavi, bəzən tünd-göy və ya tünd-qırmızı, çox nadir hallarda isə açıq palıd rəngdə olur. Ara sahəni bəzəyən elementlərin, həmçinin zolaqların rəngi xalçanın ara sahəsinin rəngi ilə həmhanglik təşkil edir. "Novxanı" xalçalarının ümumi ölçüsü adətən 125x125 sm-dən 150x260 sm-dək, sıxlığı isə 40x40-dan tutmuş 45x45-dək olur. Bakı xalçalarında olduğu kimi "Novxanı" xalçalarında xov hündürlüyü 5-7 mm arası dəyişir.

"Novxanı" xalçalarının ara sahəsinin kompozisiyası bir-birinin üzərində yerləşən göllərin ardıcıl düzülüşündən ibarətdir. Xalçaçılar adətən göllü xalçaların üfüqi istiqamətdə yerləşən göllərinin sayına görə onların kompozisiyasını "tək göl" və ya "cüt göl" adlandırırırlar[3, səh. 93].

Muzeyin ekspozisiyasında 1521 inventar nömrəsi altında nümayiş olunan "Novxanı" xalçası XIX əsrə aid olub, yun və pambıq iplərdən toxunmuşdur (III.2). Xalçanın tünd sürməyi rəngli ara sahəsi "tək göl" kompozisiyası əsasında tərtib edilmişdir. Ara sahənin mərkəzi hissəsində şaquli istiqamətdə iki ədəd "göl" elementi verilmişdir. Səkkiz bucaqlı "göl" elementi rombvari quruluşa malik olub, gölün zığalı yerliyində "küşək ayağı" (dəvə balasının ləpəri) elementi verilmişdir. "Küşək ayağı" elementinin ətrafı boyunca on iki element düzülmüşdür."Küşək ayağı"nın ətrafında təsvir edilən səkkizləçəkli elementlərin sayının 12 ədəddən ibarət olmasını qocaman xalçaçılar 12 bürclə əlaqələndirirlər. Bəziləri ona dini mənə verərək, elementlərin sayının 12 ədəd olmasının "12 imam"a işarə olduğunu düşünürlər. Müəllif Lətif Kərimov Bakı xalçaların tədqiqatı zamanı qocaman xalçaçılarla görüşmüş, onlarla xalça haqqında söhbətlər aparmışdır. Novxanı sakini

qocaman xalçaçı Kiçkinə xanım 12 elementi 12 ay, mərkəzdəki medalıyonun isə günəşin təsviri olduğunu söyləmişdir [3, səh. 94].

Xalçanın ara sahəsindəki göllərin hər iki yuxarı və aşağı hissələrində doldurucu element kimi iri səkkizbucaqlı elementlər təsvir edilib. Bu səkkizbucaqlı elementlərin içərisində səkkizbucaqlı “ulduz” elementi yerləşdirilmişdir. Xalçanın ara sahəsində çoxlu sayda doldurucu elementlərdən – “dəvə”, “buta”, “dolça”, “quş”, “çiçək” və müxtəlif formalı damğalardan istifadə olunmuşdur.

Xalçanın ara sahəsini “hürük-buruq” adlı ara haşiyyə qurşağı əhatə edir. Ara haşiyyə qurşağını hər iki tərəfdən əhatə edən mədaxillərdə “S” elementləri verilmişdir. Xalçanın ara sahəsini “dolanqaç” adlı haşiyyə qurşağı əhatə etmişdir. Üçbucaqların təsvir etdiyi digər haşiyyə qurşağı isə bəd-nəzərdən qorumaq funksiyasını yerinə yetirir[2, səh.128].

Bakıdan 20 km şərqdə yerləşən Suraxanı rayonu lap qədim zamanlardan xalça istehsalı məşğul olan və ona şöhrət gətirən əsas xalçaçılıq məntəqələrdən biri kimi məşhurlaşmışdır. “Suraxanı” adı altında Suraxanıda, Xilədə, Qalada və Türəkəndə toxunan xalçalar yüksək bədii dəyərə malikdirlər[3, səh.89].

Suraxanı atəşporəstlərin ziyarət etdiyi əsas mərkəzlərdən biri olub. Güman etmək olar ki, ərəb istilasındakı burada atəşporəstlərin əzəmətli məbədləri olmuşdur. XVII-XVIII əsrlərdə hind atəşporəst zəvvarları burada kiçik məbədlər inşa etmişlər. Bu məbədlərdən biri dövrümüzə qədər qorunub saxlanılmış və Hindistandan gələn zəvvarlar tərəfindən ziyarət edilir.

Suraxanı xalçaları bir neçə kompozisiyada toxunulur. Azərbaycanın görkəmli xalçaşünas alimi Lətif Kərimov özünün “Azərbaycan xalçası” fundamental kitabında onlardan beşinin təsnifatını vermişdir.

Muzeyin xovlu xalça kolleksiyasında 6697 inventar nömrəsi altında qorunan “Suraxanı” xalçası yun və pambıq iplərdən toxunmuş, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlinə aiddir(ill.3).

Muzeyin ekspozisiyasında nümayiş olunan xalça “Suraxanı” xalça kompozisiyasının II variantına aiddir. Bu xalçalar xalq arasında “sac ayağı” da adlandırılır. II variant “Suraxanı” xalçasının ara sahəsindəki göllərin forması

“Salyan” xalçasındakı göllərə bənzədir. Ara sahənin səkkizküncündə təsvir edilən ağ rəngli, islimi formalı elementləri xalq arasında “sacayağı” adlandırılır. “Xilo-Əfşan” xalçasında da rast gəlinən bu element əslində “islimi” elementinin kəskin şəkildə stilizə edilmiş formasıdır. Bakı xalçaları, xüsusən də, Xilo xalçaları üçün xarakterik olan “buta” elementi bu xalçaların ara sahənin yan hissələrində cüt sayda təsvir olunur[3, səh.90].

Muzeyin kolleksiyasına daxil olan “Suraxanı” xalçası da öz bədii tərtibatına görə maraqlıdır. Xalçanın ara sahəsi bir-birinin ardınca düzülmüş üç ədəd səkkizbucaqlı göldən ibarətdir. Göllərin sağ və sol hissəsində isə bir-birinin üzərində yerləşmiş iki böyük ölçülü buta elementləri yerləşdirilmişdir. Bakının Xilo kəndində toxunan xalçaları üçün bu cür “buta” elementlərinin təsviri xarakterikdir. Xalçanın ara sahəsində təsvir olunan “sacayağı” elementi isə Təbriz və Bakının “Xilo-Əfşan” xalçalarında istifadə olunur. Bu “islimi” kompozisiyasına xas element olmuş, Şimali Azərbaycan xalçalarının təsiri ilə öz nəbatiliyini tədricən itirmiş vətəndaşlaşmışdır. Xalçanın ara sahəsini “şamı” adlı haşiyyə qurşağı əhatə edir. Ara sahəni əhatə edən digər mədaxil ilə “dolanqaç” adlanır və axar su mənasını verir. Həyatı simvolizə edən bu element bir çox klassik Azərbaycan xalçalarında istifadə olunur. Sürməyi yerlikdə verilən “qeysi-bişax” haşiyyə qurşağı isə Bakı xalçaları üçün xarakterikdir. Xalçanın ümumi kompozisiyasında istifadə olunan sürməyi, şəkəri, qəhvəyi, açıq-qəhvəyi, palıd, sarı rənglər əsasən Suraxanı xalçalarında istifadə olunur.

Bakı xalça qrupuna daxil olan muzey eksponatlarından biri də “Fındığan” xalçasıdır. Xalça öz adını Bakının Fındığan kəndindən götürmüşdür. Bəzi mənbələrdə “Fındığan” xalçaları “Bakı” və ya “Çaylı” adı ilə də qeyd olunur. Fındığan xalçasının ara sahəsi “tək göl” kompozisiyası əsasında qurulmuşdur. Şaquli ox üzrə sıralanan göllər əvvəlcə “Qəbəstan” xalçaları üçün xarakterik olmuş və xalçaçılar tərəfindən “manqa” adlandırılırdı. Göllərin yuxarı və aşağı hissələrində kəməllərin təsviri verilmişdir ki, xalça ustaları da öz növbəsində bu kəməlləri “sini”, onun içərisində sağ və sol tərəfdə yerləşən elementləri “çörək”,

üzərindəkini isə “tiko” adlandırbılar. Xalçalar arasında ara sahəsi sadəcə göllərdən ibarət “Fındığan” xalçalarına da rast gəlinir[3, səh.100].

“Fındığan”xalçalarının ölçüsü 100x250 sm-dən 120x300 sm-ə dək olur.

Uzunsov formaya malik “Fındığan”xalçalarının arasında nadir hallarda iki göllü, ölçüsü 120x200 sm-ə dək olan xalçalara rast gəlinir. Xalçada iltmələrin sıxlığı 38x38dən 42x42 ə qədərdir. Xov hündürlüyü isə 3-5 mm-ə çatır [3, səh.103].

Azərbaycan Milli Xalça Muzeyinin ekspozisiyasında 498 inventar nömrəsi altında nümayiş olunan “Fındığan” xalçası yun və pambıq iplərdən toxunmuş, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlinə aiddir (ill.4). Xalçanın ara sahəsi bir-birinin ardınca şaquli istiqamətdə yerləşən üç ədəd göldən ibarətdir. Hər bir gölün mərkəzində dördbucaqlı element və bu elementin içərisində beş ədəd tam, biri isə yarımqaç şəkildə təsvir edilən “ulduz” elementləri yerləşdirilmişdir. Bu “ulduz” elementləri “qurd ağzı”nı simvolizə edən elementlərlə haşiyələnmişdir. İlk insanlar fəvqəltəbii hadisələrdən qorunmaq üçün üzərində qoruyucu amulet kimi qurd dişini gəzdirdilər. Buna görə də xalçalarda təsvir olunan “qurd ağzı” (qurd izi, canavar ayağı) motivi igidlik, qoruyuculuq, gücü simvolizə etmiş, onun təsiredici qüvvəsinə inanmışlar [8, səh.107]. Göllərin içərisindəki yuxarı və aşağı hissəsində isə “həyat ağacı” elementləri yerləşdirilmişdir. Qədim inanclara söykənən “həyat ağacı” elementini insanlar əbədi həyatın, cənnətin simvolu kimi qəbul etmişlər. Belə ki, qədim Tənqriçilik dinində “həyat ağacı”nın kökləri yeraltı dünyanı, alt budaqları yer üzünü, günəşə doğru uçan üst budaqlarının isə Ulu Tanrıya qovuşduğuna inanırdılar [8, səh.110].

Çəhrayı yerlikli göllərin hər dörd küncündə isə üzbuəz dayanan və məhəbbəti simvolizə edən “quş” elementləri verilmişdir. Xalçanın ara sahəsində və haşiyə qurşaqlarında çox sayda “səkkizgüşəli ulduz” elementləri təsvir edilmişdir. Səkkizgüşəli ulduz ədəbiyyatda “Səlcuq ulduzu” kimi də tanınır. Səlcuqlulara görə səkkizgüşəli ulduz cənnətin səkkiz güşəsini, eyni zamanda insanın axirətini cənnətdə keçirməsi üçün səkkiz keyfiyyətə malik olmasına dəlalət edirdi[7, səh.427].Ümumiyyətlə, xalçalarda ulduz motivinin təsviri bolluq və bəxətə, çalışqanlıqı simvolizə edir[6].

Xalçanın ara sahəsini on haşiyə qurşağı əhatə edir. Xalçanın bədi tərtibatında şəkəri, sürməyi, narıncı, yaşıl, çəhrayı, zəngəli və s. rənglərdən istifadə olunmuşdur.

Muzeyin kolleksiyasında qorunan xalçaların mövcudluğu Bakının qədim xalça mərkəzlərindən biri olduğuna dəlalət edir. XIX əsrin əvvəllərindən bu günə qədər Bakının müxtəlif kəndlərində nəfis tərtibata malik əsrarəngiz xalçalar toxunmaqdadır. Bu xalçalar nəinki Bakının, eyni zamanda bütöv Azərbaycanın tarixini özündə qoruyub saxlayır. Qeyd etmək lazımdır ki, hər bir xalç, millət dünyə tarixində özünə məxsus olan tarixi hadisə və ya sənət əsəri ilə qalır. Unutmayaq ki, xalça bizim tariximiz, keçmişimiz və varlığımızdır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Aşurbəyli S. Bakı şəhərinin tarixi. Bakı: Avrasiya press, 2016, 324 səh.
2. Керимов Латиф. Азербайджанский ковер. Том II, Баку, Гянджлик, 1983, 241 с.
3. Керимов Латиф. Азербайджанский ковер. Том III, Баку, Гянджлик, 1983, 303 с.
4. Əmircan (Suraxan).Vikipediya. // (wikipedia.org)
5. www.anl.az/download/məqalə/exo/2017/oktyabr/559836.htm
6. **Türk Halı ve Kilimlerinde Kullanılan Başlıca Motifler Nelerdir? // MorTilki.com**
7. [Türklerde Yıldız Motifi ve Teke Yöresi Yıldızlı Zili Örnekleri, Burdur Müzesi \(kulturportali.gov.tr\)](http://www.kulturportali.gov.tr)
8. [HAKKÂRİ KİLİMCİLİĞİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA - PDF Free Download \(docplayer.biz.tr\)](http://www.docplayer.biz.tr)

İllüstrasiyalar

1. Bakı qrupu, “Xilo-butə” xalçası, XIX əsr, yun və pambıq iplərdən toxunub,

İnv №9489

2. Bakı qrupu, “Novxanı” xalçası, XIX əsr, yun və pambıq iplərdən toxunub, İnv № 1521

3. Bakı qrupu, “Suraxanı” xalçası, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəli, yun və pambıq iplərdən toxunub, İnv № 6697

4. Bakı qrupu, “Fındıqan” xalçası, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəli, yun və pambıq iplərdən toxunub, İnv № 498



Şəkil 1



Şəkil 2



Şəkil 3



РУХАНГІЗ БАГІРОВА

БАКИНСКИЕ КОВРЫ В ЭКСПОЗИЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ КОВРА

Ключевые слова: Азербайджанский Национальный Музей Ковра, Бакинские ковры, Хила-бута, Хила-Афшан, Новханы, Сураханы, Фундук, орнамент, лепестки, бута, павильон, одиночное озеро, двойное озеро, водопад.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются экспонаты Азербайджанского Национального Музея Ковра. Автор проводит художественный анализ ковров, представленных в экспозиции Музея, как Хила-бута, Новханы, Сураханы и Финдиган, принадлежащих к бакинской группе и сотканных народными ткачами XIX века. Автор отмечает, что в композиционном строе бакинских ковров раскрываются символические значения штампов и орнаментов.

BAKU CARPETS IN THE EXPOSITION
OF THE AZERBAIJAN NATIONAL CARPET MUSEUM

Keywords: Azerbaijan National Carpet Museum, Baku carpets, Khila-butu, Khila-Afshan, Novkhani, Surakhani, Hazelmot, petals, buta, pavilion, single lake, double lake, waterfall.

SUMMARY

The article deals with the exhibits of the Azerbaijan National Carpet Museum. Artistic analysis of "Khile-butu", "Novkhani", "Surakhani" and "Fındıgan" carpets belonging to the Baku group and woven by 19th century folk weavers displayed in the exposition of the Carpet Museum was given. The symbolic meanings of stamps and ornaments are revealed in the compositional structure of Baku carpets. The technological features of carpets are also discussed.

ЛЕЙЛА ИСАЕВА

Докторант Бакинской Академии Хореографии

E-mail: Mammadova_leyla@yahoo.com

НОВОЕ ВРЕМЯ, НОВЫЕ ВЕЯНИЯ

Ключевые слова: Азербайджанский ковер, Эльвин Набизаде, инсталляции «Under One Sun», Биеннале в Венеции, Фаик Ахмед, Yarat

РЕЗЮМЕ

В данной статье исследуются ключевые вызовы современности. В последние годы во всех сферах культуры Азербайджана делаются попытки модернизации. Главной причиной необходимости модернизации являются положительные изменения, темпы развития общества, творческий потенциал людей. Это важный этап в развитии культуры. В статье дается информация о конкурсе Уз.Гаджибеyli, об инсталляции на Венецианском Биеннале Эльвина Набизаде и др. Автор отмечает, что каждая новаторская попытка в искусстве открывает новую страницу в истории культуры Азербайджана.

На недавно проведенном, в рамках фестиваля имени Узеира Гаджибеyli, посвященному дню музыки концерте, были попытки нового прочтения произведений гениального Узеир бея Гаджибеyli. В международном конкурсе участвовали 51 композитора из 26 стран. Первое место (Колумбийский композитор Мариус Дияз) и третье (композитор из Великобритании Метью Перрит) заняли представители зарубежных стран, так как они смогли придать новый, современный окрас произведениям

У.Гаджибеи. Отрадно, что второе место получил талантливый и молодой Азербайджанский композитор Туржар Гасымзаде.

Еще в 2007 году, был предпринят совместный проект из одиннадцати композиций под названием “Transatlantic pop-stop” в сотрудничестве группы Альтиплано (Altiplano) Маурисио Висенсио из Чили и Сиявуша Керими (Siyavush Kerimi) из Азербайджана, а так же при участии известных азербайджанских исполнителей Алима Гасымова, Агахана Абдуллаева, Назери Досталиевой и других, в котором были аранжированы многие народные произведения, включая произведений Узеир бея с латиноамериканскими ритмами. Сиявуш Керими в дуэте с Альтиплано создали просто невероятный музыкальный фейерверк, умопомрачительный синтез, где Восток встречает Запад, показав, как удивительно могут сочетаться эти, вроде несовместимые ритмы: сальса, самба, бачата и т. д. с мугамом и азербайджанскими народными песнями. Синтез этнической и традиционной музыки разных народов явил необычные и неожиданные композиции, во время прослушивания которых невозможно усидеть на месте.

Можно привести в пример Арт-произведения талантливого Эльвина Набизаде – его инсталляцию «Under One Sun», которая была продемонстрирована на 57-ом Интернациональной Арт Выставке – Биеннале в Венеции (2017). Эта работа была одной из художественных достопримечательностей нашего нововплана. И не только нашего. Думаю, эта инсталляция поразила всех участников и посетителей этого Биеннале. «Под одним солнцем» – так переводится название этой инсталляции. Пробразом Солнца – выступает наш древний саз. 44 саз, настроенных в полукруг, с помощью света создает форму светящего Солнца, под которой живут все люди нашей планеты. Невозможно не восхищаться этим арт-произведением, гениальной идеей художника – не боясь этого зингета. Вот ярчайший пример тому, как древний Азербайджанский музыкальный инструмент саз, руками художника, превращается авангардный арт-объект.

Очень обрадовало, что находящаяся в Ичери Шехере «Азерхалча» начали массовое производство ковров: современных с целью популяризации их и налаживания экспорта. Также в связи с Днём памяти – 27 сентября, первой годовщиной 44-дневной Отечественной войны и 11-й годовщиной включения традиционного азербайджанского ковроткачества в Репрезентативный список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО по инициативе Первого вице-президента страны Мехрибан Алиевой в 2010 году, ОАО «Азерхалча» представило коллекцию ковров «Новый взгляд на карабахские ковры». Новые карабахские ковры «Гасамушагы», созданные в четырёх различных цветах, с использованием новых методов ковроткачества и выполненные в современном стиле, а то есть, комбинации древних традиционных узоров со стертым эффектом. Эти ковры созданы на основе идей заслуженного художника республики Рафада Алекперова и при участии творческой группы ОАО «Азерхалча». Ну, а инсталляция известного художника и скульптора Чингиза Бабаева в салоне магазина, явное доказательство тому, что ковроткачеству дали нужное направление. Художник, проработавший несколько лет в студии группы Туссо, в этой инсталляции смог передать синтез нового и старого, а то есть традиционного: несколько рулонов национальных ковров, обитые, а скорее обитые, руками самого же автора, выполненными из воска. Безграничная любовь и уважение, дань традициям и ценностям, но под новым, современным углом зрения.

Музей Ковров, открытый в 2014, находящийся в сердце Баку, на побережье Каспия, является одним из ярчайших архитектурных достопримечательностей нашего города. Этот музей спроектирован австрийским архитектором Францом Янсом. Надо отдать должное новаторской мысли архитектора, который смог передать главную форму и структуру азербайджанского ковра, а то есть здание в форме сложенного в рулон ковра, который, кажется, вот-вот расстелит перед почетным гостем. Это и есть – новое прочтение традиционного ковра в области архитектуры. Но узоры на обшивке музея, как мне кажется, не очень соответствуют

принципам азербайджанского ковра - хотелось бы видеть главные и узнаваемые национальные узоры и символы, колорит и цвет, которыми азербайджанский ковёр выделяется и ценится. Несмотря на сказанное, здание Музея выглядит великолепно – стильно и авангардно. Прохаживаясь по музею и восхищаясь перед каждым произведением, блестящей идеей подачи и подсвечки ковров, я поймала себя на мысли, что чего-то этому музею не хватает. И только в 2016-ом году на выставке «Nevar, odun» в YARAT Contemporary Art Space я поняла - этому музею не хватает «его» ковров! Осовремененный новый Азербайджанский Ковёр! Ведь это уже не просто ковер, по которому можно определить стиль, качество, район, ткача, статус обладателя; Эти ковры несут в себе новую идею, у каждого есть свой посыл. Это уже не просто предмет быта и декора: это - манифест, это - лозунг, это - идея. Справедливости ради стоит отметить, что в данный момент в Музее ковра наряду с древними традиционными коврами, есть несколько новых работ, например: стенд «Ковровая комната» Фариды Расулова, инсталляция «Ковёр» Бутуная Хагвердиева, ковёр «Сопротивление» Чингиза Бабаева.

Помнится в недавнем жарком споре на Инстаграмм на утверждение нескольких озлобленных юзеров из соседнего государства на тему принадлежности ковра, я ответила, что дело уже даже не в принадлежности, тут и писать нечего, дело в сохранении традиций, в новом прочтении, в переосмыслении, и вопрошала у них жина ли у них традиция ковроткачества (в 21 регионе Азербайджана работают более 1300 ткачих), есть ли ковровые школы, университеты, факультеты, музеи (музей ковра в Баку, Шуше) и наконец, есть ли художники? Мы таких в нашей современной истории можем насчитать немало: Лятиф Керимов, Азиз Алиев, Гасан Гулиев, Камиль Алиев, ЭльчинБелиев, Орхан Маммедов, Рахиб Гараев, Вугар Мурадов, Тарлан Горчу, Эльшан Ибрагимов, Фарид Расулов, Фархад Фарзалиев и многие другие. Завершая, конечно же, Фанком Ахмедом, который своим творчеством дал сильнейший толчок азербайджанскому ковру в современном мире искусства. Он поднял ковер с пола и сделал его картиной. Он ковёр

переосмыслил, а главное осовременил! Думаю, он, был одним из вдохновителей многих художников, которые после него, как бы оглянувшись, вновь открыли для себя ковер. Я назвала лишь местных, есть и зарубежные: такие как Сакс Африди, Рамезанджан, Фархад Мошири; работы которых очень напоминают работы Фанка Ахмеда, и, наверное, есть многие другие, которые не известны мне.

Разговоры о плагиате в адрес Фанка Ахмеда, несомненно, вызывают сожаление. «В мире искусства, где границы между невинным плагиатом или подражанием, заимствованием, энигонством, соавторством, цитированием, компиляцией, реминисценцией или аллюзией очень тонки. Есть декларируемый жанр "оммаж", как работа в форме подражания, в виде жеста уважения другому художнику. Наряду с индивидуальным авторским форматом проблемы, прежде всего, существует массовый этнокультурный (долма, ковры, сарыязлин, тв-программы). Так что, определить эти грани в контексте нашего времени, как в глобальном, так и в региональном форматах, (Эльчин Шамили) слишком трудно. Возможно, искру зажег кто-то, но именно Фанк Ахмед разжег пламя и переосмыслил и осовременил ковер настолько, что дал ему новую жизнь и новое дыхание. Был первым, кто взглянул на ковры по-настоящему современно, перечеркнув устоявшиеся каноны ковроткачества, сделав из ковра арт-объект, а не просто предмет декора. Он разбил стереотипы. Новый, современный, прогрессивный, сюрреалистичный, а порой и психоаналитический взгляд на ковер, который издревле считался лишь объектом интерьера или атрибутом быта. Ну, и Слава Богу, традиционный Азербайджанский Ковёр преобразил так искусно, так изящно, так мастерски и так художественно именно Азербайджанский Художник.

Фанк Ахмед входил в группу "Wings of time", основанную в 2007 году, под предводительством талантливого искусствоведа-ученого, заслуженного деятеля искусств Азербайджана, безвременно ушедшей из жизни, Лейлы Ахунзаде, в которую входили так же Фарид Расулов, Рашад Алекперов и

Орхан Гусейнов. Первая выставка молодых авторов, прошедшая в 2000 году так и называлась - «Крылья времени», которая символизировала стремление молодых художников идти «в ногу со временем» и быть «крыльями» новых идей, новой - современной «Музы-вдохновения». В 2001 году состоялась вторая выставка в «готическом» подвале Дворца счастья. Третья выставка «Ориентализм изнутри и извне» прошла в Баку в 2002 году. Выставленные на этих выставках ранние произведения Фанка Ахмеда, вызвали большой интерес и были показателями таланта. А затем последовали solo выставки Фанка Ахмеда в Нью-Йорке, Париже, Лондоне, Берлине, Москве, Риме, Венеции, Вашингтоне, Гонконге и так далее. Так же его работа "Love me, Love me Not", была представлена в Венеции (Италия) на Венецианском биеннале в 2013 году, в нидерланде Yara Contemporary Art Space.

В 2013 году Фанк Ахмед был номинирован на премию Jameel Prize, всемирно известного музея Victoria and Albert Museum. В номинации была представлена одна из работ художника из цикла "Искаженные национальные ковры". Причем, этот ковер был выбран из более тысячи работ художников со всего мира и вошел в десятку шортлиста премии Jameel Prize, которая вручается лондонским Victoria and Albert Museum художникам и дизайнерам, работающим в мусульманской традиции.

Каждая из работ художника уникальна и неповторима, но некоторые хотелось бы особо отметить и выделить: «Пиксель» 2010 года - кажется, что ковер распадается на кусочки, становясь частью популярной в своё время игры «Minecraft», ведь в цифровой век мы порой видим все как на экране компьютера. Не зря ведь, порой, смеясь, хочется сказать «loft» и воображение рисует эти буквы произвольно - так часто видим мы эти цифровые символы, gif, tag и так далее; «Волна» 2016 года - увидев его впервые, кажется, что ты оказался в мечети: множество молитвенных ковриков соединённых в один и как бы восходящих в небо - бесконечный, циклический путь к Всевышнему, который проходит каждый человек в желании обрести или укрепить веру; «Нефть» 2016 года - забрызганный нефтью карабахский

ковёр, с которого все ещё стекает чёрная жижа, как бы заявляя, что все традиции и ценности погрязли в чёрном золоте; «Гаутама» 2017 года - прямоугольный ковер, повешенный горизонтально - к середине стекает, как бы превращаясь в реку; и одна из последних работ «Космос» 2021 года - начинающийся привычным глазу традиционный по колористике и орнаменту ковер, вдруг растекается в совершенно новые непредсказуемые цвета, в котором каждый может узреть свой «космос»: шамы, цветок...

Как рассказывает автор, еще, будучи ребенком и водил пальцами на узорах старинного ковра принадлежавшего бабушке, он искал в них потаенный смысл, зашифрованный посыл. Перешлетения, завязки и развязки казались ему лабиринтом, в котором он мог блуждать бесконечно. Надо ли говорить, что бабушкин ковер стал жертвой первых экспериментов юного художника - он был изрезан на кусочки, в старании Фанка найти новый ключ к прочтению, чего он и добился много лет спустя. То, что начинается привычным глазу узором, далее растекается и выливается в нечто и это нечто - уже фантазия, и он ее включил!

2016 году на выставке «No var, odur» было представлено много интересных работ Ф. Ахмеда: серия гравюр, атрибутика джезиза: подушки собранные друг на друга в форме горы, туманы и косы, инсталляция из множества «келле гецд» разложенных в «особой» форме, который в свою очередь направлен к неопишуемой красоте ковра под названием «Девственница», а так же видео инсталляция «Социальная анатомия». Прежде чем перейти к анализу этой инсталляции хотелось бы провести небольшую аналогию с инсталляцией, всемирно известного английского художника Дэмьена Херста. В 1990 году Дэмьен Херст представил публике инсталляцию под названием «Тысяча лет». Одновременно зловещая и жизнеутверждающая работа, показывающая полный жизненный цикл. Она представляет собой большой стеклянный параллелепипед. Внутри, параллелепипед разделен пополам стеклянной перегородкой, в которой просверлены четыре круглых отверстия. В одной секции стоит белый куб, по

другую сторону стеклянной перегородки на полу лежит гниющая голова коровы, а над ней висит электронная мухобойка. В двух противоположных углах стоят миски с сахаром. Для завершения образа Херст добавил мух и личинок. Муха откладывает яйца в коровью голову, яйцо превращается в личинку, которая питается разлагающейся плотью, пока не вылупится в муху; та будет лакомиться сахаром, спариваться с другой мухой, опять откладывать яйца на коровью голову, пока ее не прибьет мухобойка, после чего насекомое упадет на коровью голову – и теперь ужедохлая муха станет частью разлагающейся органической материи и обеспечит питанием только что вылупившихся личинок.

У Фаика Ахмеда же, в видео-инсталляции под названием «Социальная анатомия», 360 человек, принявшие участие в проекте, живут и умирают в том же бесконечном жизненном цикле. В сюжете с птичьего полета видео, мы наблюдаем за происходящим – можно сказать, как бы танцем. При первом взгляде кажется, что это ковер, с теми же узорами и красками, но ковер в движении. В одном помещении, а то есть в палатке (это «doy padag», одновременно и «doy gerdäy»), берет начало и обретает конец, поколение. Пара женится, у них рождаются дети, они достигают половой зрелости, проходит обряд «сюннетга», женятся, становятся родителями и умирают и цикл начинается вновь. Отличие этих работ в том, что работа Дэмьена – это взгляд пессимистичный, показывающий жизненный цикл с чувством вызывающем даже отвращение, а у Фаика Ахмеда – жизнеутверждающий взгляд, переданный посредством танца, игры, свадьбы...

По инициативе клуба «Культ Баку» летом 2021 года была организована встреча с художником, который недавно побывал в Перу. Он рассказывал, что был очень впечатлен поездкой традициями, культурой, природой этой страны и приехал оттуда с массой новых идей и проектов. Как мне показалось, хотя художник не хотел раскрывать всех секретов, Ф.Ахмед старается отойти от ковровой тематики, если выражаться словами художника, «в новое бетекстильное направление». Смело предположить, что

он будет пробовать себя в новом жанре перформанса и готовится к новой выставке. Мое предположение основывается на том, что в разговоре Ф.Ахмед не раз упоминал, что восхищается творчеством Марии Абрамович, бунтарки – автора провокационных и очень впечатляющих перформансов. Надеюсь, что он сможет расширить свое творчество и выйти за рамки, столь полюбившегося и ему и нам, текстильного пола и придёт к нам в новом образе, с новыми идеями и работами.

А пока в галерее Sapar Contemporary в Нью-Йорке открылась выставка Фаика Ахмеда под названием «Пир». На ней были представлены три новые работы: три ковра большого размера названные в честь трех поэтов и философов, которые оставили неоценимый вклад в культурное наследие Азербайджана: Шамс Табризи, Сеид Яхья аль Ширвани аль Бакуви и Низами Гянджеви. Сложные узоры, насыщенные краски как бы говорят нам о величии этих людей. Также была представлена видео-инсталляция ранее использованная в рамках выставки 2017 года «It is what it is», уюмянутая выше.

В заключении хотелось бы отметить Орхана Мамедова, Лару Биннет – молодые диджитал художники уже из древней Гянджи, которые создали первые NFT, кто бы сомневался, ковры! Неопускуемой красоты, глядя на которые кажется, что ты в поле – и ветер колыхает колосья (ковровый ворс) и можно затеряться в их умиротворяющем танце. И вот ковер уже и в цифровом формате! Надеюсь, что тот недолгий, но очень плодотворный путь, который прошел ковер за последние несколько лет, пройдут и другие отрасли искусства, особенно народного, ведь на пятки с упорным рвением наступает NFT-изм, а мы еще не все сделали в contemporary art-e.

LEYLA İSAYEVA
YENİ DÖVR, YENİ MEYLLƏR

Açar sözlər: *Azərbaycan xalçası, Venesiya Biyennalesi, Elvin Nəbizadə, "Under One Sun" installyasiyası, Faiq Əhməd, YARAT*

XÜLASƏ

Bu məqalə yeni dövrün, çağdaş mühitin yeni çağırışları haqqındadır: Çağdaş olmaq – klassik musiqi, xalq musiqisi – mahnı, rəqs, milli geyim, təsviri sənət, teatrı və s. müasirləşdirmək, yeni dövrə uyğunlaşmaqdır. Azərbaycanda son illər bir çox sahələrdə, eləcə də mədəniyyət sahəsində modernləşmə cəhdləri özünü göstərir. Bu – mühüm bir mərhələdir. Çünki, zaman, dünyada özünü göstərən müşahidə dəyişikliklər, cəmiyyətin inkişaf təməlləri, insanların yaratmaq potensialı bunu tələb edir. Məqalədə Ü.Hacıbəydi adına müsabiqə, Venesiyada keçirilən Biyennalədə sərgilənən Elvin Nəbizadənin art-installyasiyası, Faiq Əhmədin və d. -nin əsərləri haqqında məlumat verilir. Məqalədə qeyd olunur ki, hal-hazırda yenilikçi olmaq çox çətindir. Bunun üçün artıq mövcud olanlardan çıxış edərək onları yenidən dəyərləndirmək, yeni baxış bucağından baxmaq gərəkdir. Əlbəttə ki, deyilənlər heç də asan yol deyil. Lakin hər bir addım – kiçik olsa belə, istənilən məqsədə – Azərbaycan mədəniyyətinin yeni bir səhifəsinə gətirib çıxaracaqdır.

LEYLA İSAYEVA
NEW ERA, NEW TRENDS

Keywords: *Azerbaijani folklore, Venice Biennale, Elvin Nabizade's installation "Under the same sun", Faiq Ahmad, Yarat*

SUMMARY

Modernization of classical music, folk music - folk songs, folk dances, folk costumes, folk art, painting, theater, ballet, sculpture... This article is about the new challenges of the new era and in a modern environment. In recent years, Azerbaijan has made efforts to modernize in many areas, including culture. This is an important step. Positive changes in the world, the pace of development of society, the potential of people to create require it. The article provides information about the U.Hajibeydi competition, Elvin Nabizadeh's art installation displayed at the Venice Biennale, Faiq Ahmad's works and others. The article notes that it is very difficult to be an innovator now. To do this, we need to re-evaluate the existing ones and look at them from a new perspective. Of course, this is not an easy path. But no matter how small, every step taken in this purpose will lead to a new page in Azerbaijani culture.



Рисунок 1. Традиционный орнамент Азербайджанского ковра

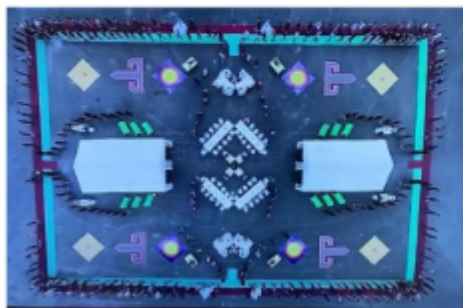


Рисунок 2. Видео инсталляция «Социальная анатомия» с участием 360 человек снятая с птичьего полета



Рисунок 3. Девятишница

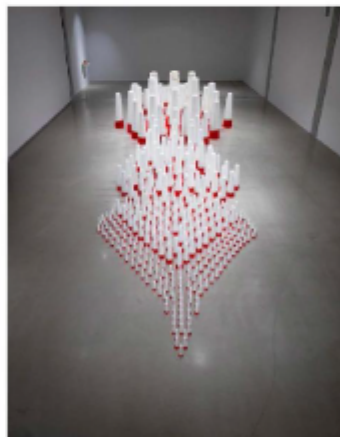


Рисунок 4. Колле гонд

АЙТЕН ЭФЕНДИЕВА

Докторант Азербайджанской Государственной Академии Художеств

E-mail: a.zeynalova93@mail.ru

**СЮЖЕТНОЕ РАЗНООБРАЗИЕ В КОВРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА АЗЕРБАЙДЖАНА
ЭЛЬДАРА МИКАИЛЗАДЕ**

Ключевые слова: ковер, образ, сюжет, колорит, орнамент, стихия, национальный, портрет.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена творчеству талантливого азербайджанского художника Эльдара Микаилзаде. К исследованию привлечены сюжетные композиции мастера, нашедшие отражение в ковровых произведениях. Анализу подвергаются такие работы художника, как «Шейх Сафий», «Зарождение», «Сон Саттара», «Калхешан», «Спаситель» и др. произведения, в которых отображается богатый внутренний мир, творческий опыт художника. Отмечается, что он сумел внести новые изыскания в философию ковроделия.

Эльдар Микаилзаде, который на протяжении последних тридцати лет обогащает современное азербайджанское ковроткачество своими очень интересными работами, за прошедшее время выполнил ряд новых ковровых композиций. Если проследить творческий путь художника, в течении которого были созданы такие замечательные ковры как «Шаб-и-Хиджран-1» (1981), «Мир сказок» (1983), «Корифен поэзии и музыки Азербайджана» (1983-1984), «Хатаи» (1990), «Хамса» (1991), «Ислам» (1992), «Тобриз» (1993), «Знаки зодиака» (1994), «Спаситель» (1995-1997), «Три религии»

(1998), «Саттар» (1999), «Бисмиллахир-рахманир-рахим» (2001), «Три пророка» (2003), «Шаб-и-хиджран-2» (2006), «Генезис» (2010) и другие произведения ковроткачества, следует подчеркнуть, что склонный к поиску мастер обладает творческим потенциалом, способным удивить даже самых взыскательных покупателей искусства.

Доказательством тому являются созданные им ковры «Зарождение» (2010), а также «Калхешан» и «Сон Саттара» (2012).

Размер ковра «Зарождение», на создание которого ушло два года, составляет 150х230 см. Плотность этого произведения искусства, не похожего по тематике и художественному решению на искусство ковроткачества, составляет 50х50 см. Сюжетной линией сложной многофигурной композиции этого тканого полотна является отображение процесса создания ковра. Последовательно прослеживая этот интересный процесс, автору впервые в ковроткачестве удалось придать ему привлекательный и запоминающийся художественный вид. Следует отметить, что сотканная Эльдаром Микаилзаде «сказка созданию» ковра начинается в нижней части изделия.

Поскольку выпас овец пастухом, дойка овец являются неотъемлемой частью повседневной жизни азербайджанцев в деревне, представленные на ковре изображения кажутся очень трогательными каждому, кто когда-либо видел эту сцену наяву. Сцена стрижки шерсти, мытья ее в реке и сушки, а затем выбивания, вычесывания и прядения включена в композицию как следующий этап подготовки сырья для ткачества нового ковра. Описание приготовления натурального красителя в следующем сюжете и сушки пряжи после окрашивания также показывает, что ткачи уже соскучились по интересной работе, которая скоро начнется. Сценой вскрытия кокона и разматывания шелковой нити ковровщик намекает, что «творческий коллектив» готовится приступить к сложному и эмоциональному процессу ткачества нового ковра. Включение в композицию процесса изготовления войлока и шпестения из соломы было намерено, поскольку призвано было

напомнить о коврах древних «предшественников», которые впоследствии поражали мир своими нежными узорами. Удивление утка, создание джеджима – толстого тканья типа паласа, производимый способом прудевания на длинном горизонтальном станке, и, наконец, завершение процесса ткачества и отрезания ковра со станка визуализирует процесс и следующие моменты привлекательного сюжета [13, с.34-37].

Хотя волнительные моменты ткачей закончиваются стиркой и сушкой уже готового ковра, их изглады окутывает тоска другого порядка, характеризующая одно из многих психологических переживаний, присущих этому процессу. Эльдар Микаелзаде добился этого, включив в композицию два на первый взгляд противоречивых, но по существу оптимистичных мотива. Так, если в сюжете в правом верхнем углу показан плачущий ребенок, отец которого отправился на рынок торговать коврами, навьюченными на осла, и не взял его с собой, то слева изображен отец, возвращающийся с верблюдом после удачной покупки, и счастливые играющие дети.

Обращает на себя внимание тот факт, что изображение солнца утром и луны вечером, примечательно с точки зрения придания конкретности времени. Эти два контрастных сюжета, по сути, отражают положительные результаты проделанной сложной работы.

Ковер соткан на основе вкуса художника, который отражает весь процесс, от вытасывания овец до продажи ковра на рынке. Эта работа отражает процесс создания не только ковра, но и семьи и государства. На этом ковре есть семейная сцена – сцена, где девочка и мальчик распутывают веревку. В эту композицию включены также описания ковров «Шейх Сафи», «Пазырико», «Пирабадил», «Сараби», «Хила-Бута», «Чичо», верны, карабахских мешков.

Изображение семьи в центре ковра также обусловлено стремлением показать, что этот образец материальной культуры обладает объединяющей силой. Тот факт, что несколько ткачей исполнили композицию «Шейх Сафи»

– один из шедевров азербайджанского ковроткачества, также символичен и признан показать, что богатство наших национальных и духовных ценностей находится на мировом уровне. Удивительны мотивы, связанные с природой, особенно изображение деревьев. Соединение ковровщиком этих мотивов со смысловыми и содержательными образами сделало произведение в целом очень убедительным.

В этой многофигурной композиции Эльдар Микаелзаде описал себя вместе с образами видного представителя азербайджанского искусства миниатюры Султана Мухаммеда, уникального певца своей родины Саггара Бахлузаде, корифея нашего коврового искусства Лягифа Керимова и знатока искусства Джафара Муджири, который никогда не жалел своих советов, художник хотел отдать дань светлой памяти этим личностям, способствовавшим его становлению как художника. Изображение художника по ковру Афет, опытных ковроткачей Зумруд и Сафуры, причастных к раскрою ковра, также считается оценкой труда тех, кто много лет сотрудничал с автором. Интересно, что собрав все эти сюжеты, художник в этом произведении представил новый ковер как образец на бумаге. Иными словами, это изображение, отличающееся богатой содержательностью, представлено на сооруженном хана. Следует отметить, что этот ткацкий станок, на котором было соткано сотни чудесных ковров, впервые был отображен в художественной форме именно в этой работе.

Несмотря на свою художественную условность, тот факт, что окружение хана выглядит вполне реалистично, позволяет во всей тонкости почувствовать условия ткачества ковра. Как будто ткачи на мгновение покинули рабочее место и оставили публику наедине с ковром, над которым работали. Разноцветные нити разложенные на скамейке, вышитые чайные чашки, сахарница, пучок мотылька-узереки, атрибуты Новруза и др. вещи выглядят очень естественно с точки зрения подачи. Образ «спрятанной» под сиденьем метлы, нескольких пар обуви и, наконец, «спящего» в тишине kota, довершает искренность и убедительность, господствующие во всем

жизнью ради расцвета азербайджанского искусства, не было на это времени. Поэтому вполне логично назвать такое отношение преемника к личности предшественника «Мечтой Саггара». Другими словами, в композиции ковра использовано 36 картин художника. Все, кто более или менее знаком с творчеством Саггара Бахлулзаде, могут увидеть знакомые мотивы целого ряда его работ, таких как «Моя мать», «Джиддар дозю», «Слезы Кнзаза», «Сон земли», «Базар», «Азербайджанская сказка», «Тутювники», «Багабат», «Гюлистан», «Джоратские дыни» и другие. На самом деле создать «сборнику», «композицию» или «коллаж» из множества отдельно взятых работ – не такой уж и сложный процесс. Однако в представлении Эльдара Микаилзаде объединении тридцати шести произведений не входит в их число. Возможно, нет. Исходя из этого, то мы должны подчеркнуть, что ковровщик намерен создать только совершенно произведение из известных образов. Думается, что, добившись этого в своем творчестве, художник смог создать ковер, достойный, как своего творческого потенциала, так и имени и искусства своего великого предшественника. Это действительно произведение, воплощающее дух Саггара. Добиться этого сложно. Однако, подчеркнув лишь один из них, мы внесем ясность в искусство ковровщика. Известно, что тридцати четырехлетнее творчество Саггара Бахлулзаде было отмечено изменениями в его стиле. Поэтому самой сложной и важной творческой задачей, стоявшей перед Эльдаром Микаилзаде в процессе работы, было умение соединить в едином эстетическом качестве эти произведения, собранные в разное время и имевшие разную манеру выражения. Мы думаем, что ковровщик смог добиться этого. Поэтому другие картины, созданные художником в 1950-1970-е годы, такие как «Джиддар дозю», «Тутювники», «Сон земли», «Азербайджанская сказка», «Моя мама» и др., считаются неразделимыми. Эльдар Микаилзаде, несомненно, добился этого благодаря своим непрерывным и напряженным поискам. Поэтому переход от произведения к произведению незаметен, убедителен и запоминаем. В композиции есть деталь, не взятая непосредственно из

произведений Саггара. Именно глаза Саггара смотрят на эту загадочную азербайджанскую природу из-за розовой горы в «Багабате». На наш взгляд, эти глаза, данные в единстве с природой, являются весьма логичным художественным открытием, способным объединить в себе все детали и образы, входящие в композицию... [16, с. 2].

Следует добавить, что превратить нежные оттенки живописных таблиц в некий условно-декоративный «ковровый язык» – задача не из легких. Признаемся, в нашем современном ковроткачестве существует неприятная тенденция отхода от него, что противоречит художественным традициям древнего искусства. В этом смысле Эльдар Микаилзаде, наставив на постоянном обогащении своего «языка» и созданных им до сих пор образцах ковров, смог показать свой бесконечный потенциал в этом направлении в ковре «Сон Саггара». Продолжая знакомиться с положительными достоинствами произведения, следует отметить, что автор привнес в искусство ковроткачества мотив «каркасной работы». Так, ковер «Сон Саггара» экспонировался на выставке в висачем положении. Скамейка с фотоаппаратом на полу и этюдник, которую художники использовали во время поездки, показанные в нижней части произведения, помогли обусловить естественность общего образа.

Несмотря на то, что образ Саггара Бахлулзаде, надающий на общую картину в левом углу композиции и узнаваемый, несмотря на то, что он находится в тени, что указывает на то, что он является участником духовного события, то большая цветочная корзина в правом углу указывает на его бесконечная любовь к искусству. В конце отметим, что размер ковра 180x270 см. Его плотность 50x50 см. В его шпелении использованы многочисленные оттенки красок, что соответствует творческой натуре великого пейзажиста, добавляя красок к общему колориту произведения... [15, с. 7].

Особое место в творчестве Эльдара Микаилзаде занимает религиозная тематика. Созданные художником по ковра Э.Микаилзаде, совершавшего хадж-паломничество к Священной Каабе, ковровое полотно «Пять столбов

ислама» («Сулиддин», 1992), посвященное важным предписаниям в исламской религии, ковер «Ислам», ускоривший жизнь Пророка Мухаммеда (1992), а также «Спаситель» (1995-1997), в котором отразилась жизнь Иисуса Христа, «Генеалогия пророков» («Коран», 1998), «114 бисмиллахир-рахмани-рахим» (2003, 2009), «Вознесение Иисуса» (2000), «Три пророка» (2003) можно рассматривать как образно-творческое отношение художника к истории религии и духовного мира разных народов [17, с. 7].

Ковер Эльдара Микаилзаде «Спаситель» украшает церковь Спаса Иисуса, восстановленную в Москве после распада СССР. Это произведение было подарком Президента Азербайджанской Республики Гейдара Алиева Президенту Российской Федерации Владимиру Путину. 172 фигуры на сложном ковре, украшающем этот величественный религиозный центр России, проливают свет на жизнь Иисуса Христа от его рождения до распятия, воссоздавая различные события, связанные с ним. Как и в других темах, к которым обращался художник, и в этой работе ему удалось создать запоминающееся и впечатляющее произведение, продемонстрировав глубокую осведомленность в деятельности пророков в их служении человечеству.

Художественное решение ковра «114 Бисмиллахир-Рахманир-Рахим» Эльдара Микаилзаде отличается простотой и оригинальностью. Поскольку ковроткача вдохновляет тот факт, что 113 из 114 невероятно ценных сур начинаются с этого божественного слова, он добился весьма впечатляющей композиции, найдя уникальное каллиграфическое решение каждой из них и соединив их особым ритмом. К суре ат-Тауба, которая не начинается с этого слова, он добавил свой собственный линейный стиль (с облаками) и увеличил ее количество до 114. Это привело к тому, что количество сур в Священном Коране стало одинаково. Общая структура этой композиции связана с картушами.

Ковер обрамлен двумя малыми и одной большой каймой. Малая кайма украшена мотивами ислами и цветочным орнаментом, а большая кайма оформлена раппортом из мотивов «моллабаши», расположенных в различных направлениях.

Доктор философии по искусствоведению, заслуженный деятель искусств Зиядхан Алиев говоря о творчестве Эльдара Микаилзаде отмечает: «Своими многочисленными произведениями искусства Эльдар Микаилзаде сумел открыть новые страницы в современном азербайджанском ковроткачестве, обогатив народное декоративно-прикладное искусство уникальными достоинствами» [15, с. 7].

Первая выставка Эльдара Микаилзаде состоялась в 1991 году в Лондоне. В интервью, данном на этой выставке, художник, характеризуя место и значение ковра в жизни народа, употребил фразу: «Ковроткачество – родной язык азербайджанцев».

Азербайджанские ковры отражают прошлое и настоящее народа, проживают нашу историю, превращая ее в узоры и ведут ее в будущее. Ковроткачество – это еще и искусство, которое живет культурой, обычаями и желаниями нашего народа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Aida Sadiqova. Azərbaycan xalça sənəti XX əsrin ikinci yarısı. Bakı: 2013.
2. Abdullayeva M. Xalçaçılıq terminlərinin izahlı lüğəti.- Bakı: BDU nəşriyyatı, 2002.- 56 s.
3. Azərbaycan Prezidenti Heydər Əliyev Brüsseldə rəssam Eldar Mikayılovan xalça sərgisində olmuşdur //Azərbaycan.- 1996.- 2 may.
4. Abdullayeva M. Ulu keçmişdən gələn səs //Azərbaycan qadını.- 1993.- №7-8-9.- S.18-19.
5. Bayramov A. Azərbaycan xalçası: milli və ümumböşər sərəvət //Mədəniyyət.- 2006.- 23 sentyabr.- S.8.

6. Əliyeva K. Xalçaçı rəssam: [Eldar Mikayılov haqqında]. Qobustan.- 1988.- №2.- S.26-32; 59-60.
7. Əliyeva K. Lətif Kərimov: həyat və yaradıcılığı. Bakı: Aspoliqraf, 2007. - s. 247.
8. Əliyev Z. Nə gözəldir vətənimin xalçaları: [Bolqarıstan Xalq Respublikasının paytaxtı Sofiya şəhərində keçirilmiş, "Azərbaycan dekorativ təbiiqə sənəti" sərəgisi haqqında] //Bakı.- 1988.- 22 sentyabr.
9. Əliyev Z. Təbiiqə sənətimizlə üz-üza: [Azərbaycan Dövlət Rəsm Qalereyasındakı xalça sərəgisi haqqında] //Bakı.- 1985.- 29 mart.- S.4.
10. Əliyev Z. Xalça sənətimizə layiqli töhfə, [Hacı Eldar Mikayılzadənin "Şəbi-hicran" xalçası haqqında] //Azərbaycan.- 2007.- 10 iyun.- S.6.
11. Əliyev Z. İlmolərin nağılı: [xalçaçı rəssam E.Mikayılovun eskizi üzrə toxunmuş "Şəbi-hicran" xalçası haqqında] //Bakı.- 1983.- 11 fevral.
12. Əliyev Z. "Şəbi-hicran" xalçası: [xalçaçı rəssam Eldar Mikayılov haqqında] //Azərbaycan təbiəti.- 1983.- №1.- S.24-26; Bakı.- 1983.- 11 fevral.
13. Əliyev Z. Bənzərsiz xalça rəssamı: rəssam Hacı Eldar Mikayılzadə – 50 //Qobustan.- 2006.-№4.- S.34-37.
14. Əliyev Z. Xalçanı yerdən göyə qaldıran sənətkar: [xalçaçı rəssam Hacı Eldar Mikayılov haqqında] //Panorama.- 1999.- 23 fevral.- S.4.
15. Əliyev Z. Ecazkar xalçaların yaradıcısı: Eldar Mikayılzadənin "Kəhkəşan" xalçası dünya xalçaçılığında yeni sözdür//525-ci qəzet. 2013.17 yanvar. S.7.
16. Əliyev Z. Əncəmə və mütəsərriflik: [Azərbaycan xalçaları haqqında yaradıcılıq axtarışları] //Ədəbiyyat və incəsənət.- 1983.- 12 avqust.- S.2.
17. Əliyev Z. Dünya şöhrətli sənətkar //Bakı.- 1983.- 3 sentyabr.
18. Мир-Багирзаде Ф.А. Сюжетные ковры Эльдара Микайлызаде и значимые в них символы. // Сучасне ісламознавство: науковий журнал. Острів: Вид-во НаУОА, 2020. № 2. С. 34-44.

AYTƏN ƏFƏNDİYEVƏ

AZƏRBAYCANIN XALQ RƏSSAMI ELДАР MİKAYILZADƏNİN XALÇA YARADICILIĞINDA SÜJET RƏNGARƏNGLİYİ

Açar sözlər: xalça, təsvir, süjet, rəng, ornament, element, milli, portret.

XÜLASƏ

Məqalə istedadlı Azərbaycan rəssamı Eldar Mikayılzadənin yaradıcılığına həsr olunub. Tədqiqatda ustadan xalça əsərlərində öz əksini tapmış mövzu kompozisiyaları cəlb olunub. Rəssamın zəngin daxili aləmini, yaradıcılıq təcrübəsini əks etdirən "Şeyx Safi", "Mənşəyi", "Səltarın yaxusu", "Kəhkəşan", "Xilaskar" və digər əsərləri təhlil edilir. Bildirilir ki, o, xalçaçılıq sənətində yeni axtarıqlara fəlsəfi baxışlar qatmağa nail olub.

AYTEN EFENDIYEVA

PLOT DIVERSITY IN THE CARPET WORKS OF THE PEOPLE'S ARTIST OF AZERBAIJAN ELДАР MIKAYILZADE

Key words: carpet, image, plot, color, ornament, element, national, portrait.

SUMMARY

The article is devoted to the work of the talented Azerbaijani artist Eldar Mikayılzade. The subject compositions of the master, reflected in the carpet works, are involved in the study. Such works of the artist as "Sheikh Safi", "Origination", "Son of Sattar", "Kakhkeshan", "Savior" and other works, which reflect the rich inner world, the creative experience of the artist, are analyzed. It is noted that he managed to introduce new searches for philosophical visions in the art of carpet weaving.

SƏBİNƏ ƏLİYEVA

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının müəllimi

E-mail: aliyeva.sabina87@bk.ru

ETNOMUSİQİŞUNAS-ALİM BAYRAM HÜSEYNLİNİN ELMİ YARADICILIĞINDA AZƏRBAYCAN XALQ RƏQS MUSİQİSİ MÖVZUSU

Açar sözlər: etnomusiqişünas, Bayram Hüseynli, xalq rəqs musiqisi, not əlyazmaları, elmi məqalələr, konfrans çıxışları, metodik iş.

XÜLASƏ

Məqalədə etnomusiqişünas-alim professor Bayram Hüseynlinin elmi yaradıcılığında Azərbaycan xalq rəqs musiqisinə tədqiqinə həsr olunmuş əsərləri təhlil olunur. Məqalədə qeyd edilir ki, B.Hüseynli Azərbaycan musiqi elmində xalq rəqs musiqisi ilə bağlı "Azərbaycan xalq rəqs musiqisi" (1966, namizədlik dissertasiyası) ilk fundamental tədqiqat işinin müəllifidir. Bayram Hüseynli xalq musiqisi nümunələrinin toplanması, sənədləşdirilməsi, yazıya alınması sahəsində də mühüm xidmətlər göstərmişdir.

XX əsrdə Azərbaycan xalq rəqsli mövzusunda bir çox görkəmli musiqişünas-alimlərimiz müraciət etmişlər. Rəqlərin toplanılması, nota köçürülməsi, klassifikasiyası, melodik və ritmik təhlillər əsasında öyrənilməsi bu günə qədər musiqişünaslarımızın maraq dairəsindədir. Yeni dövrdə də Azərbaycan rəqs musiqisi istiqamətində bir çox kitablar nəşr olunmasına baxmayaraq, mövzunun

öyrənilməsində Bayram Hüseynlinin elmi yaradıcılığı əsas mənbələrdən biri olaraq qalır.

Professor, etnomusiqişünas Hüseynli Bayram Xəlil oğlu (1923–1992) XX əsrin görkəmli alimi, musiqişünası Viktor Belyayev məktəbinin parlaq nümayəndələrindən biri olaraq, onun metodoloji prinsiplərini davam etdirib. B.Hüseynli Azərbaycan musiqi elmində xalq rəqs musiqisi ilə bağlı ilk fundamental tədqiqat işinin müəllifidir. O, 1959–1962-ci illərdə Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aspiranturasında namizədlik işi üzərində çalışıb, 1966-cı ildə "Azərbaycan xalq rəqs musiqisi" mövzusunda dissertasiya müdafiə edərək, sənətinəsləş namizədi elmi dərəcəsi alıb. Musiqişünas A.Abduləliyevin "Bayram Hüseynli – alim, pedaqoq, bəstəkar" məqaləsində adı çəkilən dissertasiyanın quruluşu və məzmunu təhlil olunub.

1984-cü ildə B.Hüseynli tərəfindən "Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı" kursu üçün tərtib olunan proqram, bibliografiya və notoqrafiya kitabçasında müəllifin həmin dövrə qədər yaratdığı bütün əsərlərin siyahısı verilib. Bu proqramın müxtəlif bölmələrində onun 41 elmi işinin adı qeyd olunub. B.Hüseynlinin yaradıcılığında Azərbaycan xalq rəqsli mövzusu əsas xətt idi və bu mövzu istiqamətində onun fəaliyyəti çox genişdir. Alimin həmin sahədə gördüyü işlərin nəticələrini qeyd edək:

- 1) Bir neçə xalq məcmuəsinin redaktoru və şərtlərin müəllifi olub.
- 2) "Azərbaycan xalq rəqs musiqisi" mövzusunda namizədlik dissertasiyasını müdafiə edib.
- 3) İki dəfədən ibarət "Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları" məcmuəsi nəşr olunub. Məcmuənin birinci dəfəsinə (1965) 25 yaşlı nümunəsi və toy-mərasim məhənləri daxil idi. İkinci dəfə (1966) Halay nümunələrindən ibarətdir.
- 4) Azərbaycan xalq rəqsli mövzusunda aid elmi məqalələr, konfrans məruzələri (Bakı, Moskva şəhərlərində), metodiki işlərin müəllifidir.

XX əsrin 60-cı illərində B.Hüseynlinin elmi publikasiyaları yalnız Azərbaycan xalq rəqlərinin tədqiqinə həsr olunmuşdu. Bu mövzu ilə bağlı rus və Azərbaycan dillərində monoqrafiyalar, bir sıra dərslər vasitələri, elmi və elmi-

metodik məqalələri nəşr edilib. Onların sırasında: “Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin forma və janrı”, “Azərbaycan xalq rəqs musiqisi”, “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” (tədqiqat).1-ci dəfə («Yallo»), “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” (tədqiqat). 2-ci dəfə («Halay»), “Azərbaycan xalq rəqs musiqisi”, “Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin janr klassifikasiyası”.

XX əsrin 70-ci illərində B.Hüseynlinin bir çox elmi işləri Bakı, Moskva və Alma-Ata şəhərlərində işıq üzü görüb. Bunların arasında rəqs mövzusunda həsr olunmuş işlər üstünlük təşkil edir: “Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin janr təsnifatının sosial-tarixi əsaslandırılması məsələsi”, “Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin janr təsnifatının prinsipləri” (tarixi-sosioloji əsaslara görə), “Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin janr təsnifatının sosial-tarixi əsaslandırılması” və “Müasir Azərbaycan xalq musiqisi yaradıcılığı”.

XX əsrin 80-ci illərində B. Hüseynlinin nəşr olunmuş elmi əsərlərindən “Azərbaycan xalq instrumental rəqs musiqisi” öçerkini qeyd edə bilərik.

5) Tədris proqramlarının tərtibatçısıdır.

1970-ci ildən ömrünün sonuna kimi o, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının “Xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasında elmi-pedaqoji fəaliyyət göstərmişdir. 1976-cı ildə kafedranın dosenti, 1991-ci ildə isə professoru seçilib. Həmin dövrdə bir çox metodik tövsiyələr və proqramlar tərtib edib. Uzun illər konservatoriyada “Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı” fənnindən dərs deyib və dərslilər üçün “Azərbaycan rəqs musiqisi” bölməsini işləyib.

6) XX əsrin 70-ci illərində xalq ifaçılarının M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında keçirilmiş etnokonsertlərinin təşkilatçısı;

7) XX əsrin 70-ci illərində elmi ekspedisiyaların rəhbəri olub.

B.X.Hüseynli uzun müddət Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının “Xalq musiqisi kabineti”nə başçılıq edib. Xalq musiqisi nümunələrinin toplanması, sənədləşdirilməsi, yazıya alınması sahəsində mühüm xidmətlər göstərmişdir. Elmi yaradıcılığında xalq rəqs musiqisinin araşdırılmasına böyük diqqət yetirib, yalıtılmış, halay kimi rəqs janrlarına aid nümunələri toplayaraq, sistemləşdirib, xalq rəqsələrinin təsnifatını vermişdir.

1972–1973-cü illərdə Şəki, Zaqatala, Balakən rayonlarına ekspedisiyaların rəhbəri kimi böyük uğurlara imza atıb. Ekspedisiyaların nəticələri bir çox elmi məqalələrdə və məruzələrdə əks olunub. “Müasir Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının növləri”, «Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin janrlı təsnifatının prinsipləri (tarixi-sosioloji əsaslara görə)» məqalələri bu qəbildəndir.

8) Bayram müəlliminin bəstəkarlıq fəaliyyəti də var və bu sahədə də xalq rəqsələrinə diqqət mərkəzində saxlayıb. Belə ki, o, 1970-ci ildə Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün 10 Azərbaycan xalq rəqs melodiyasının işləmələrini yazıb (olyazma şəkildədir, S.Mümtaz adına Azərbaycan Respublikasının Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivində saxlanılır. Fond № 134).

9) B.Hüseynli 1972-ci ildən SSRİ Bəstəkarlar İttifaqı Xalq musiqisi komissiyasının daimi üzvü, 1980-ci ildən Beynəlxalq folklor festivalları Sovet Komitəsinin YUNESKO tərəfindən təsdiqlənmiş fəxri üzvü məqamına yüksəlib. Bir neçə dəfə Moskva şəhərində keçirilən musiqişünaslıq müsabiqələrində münəfiq kimi iştirak edib. “Raduqa” (“Göy qurşağı”) folklor musiqisi üzrə beynəlxalq festivalın münəfiqlər heyətində təmsil olunub.

10) “Azərbaycan xalq rəqs musiqisi” mövzusu istiqamətində onun rəhbərliyi altında çoxsaylı diplom işləri yazılıb : S.Əlizadənin “Naxçıvan yallıları” (1971), D.Məmmədovanın “Azərbaycan lirik xalq rəqs melodiyalarında formaların bəzi xüsusiyyətləri” (1972) və başqaları.

Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin öyrənilməsi tarixində iki klassik klassifikasiya var. Biri – Əməkdar İncəsənət xadimi, professor Məmməd Saleh İsmayilova məxsusdur, rəqsələrin temp xüsusiyyətlərinə əsaslanır; o biri isə rəqsələrin mövzularına görə – Bayram Hüseynlinin klassifikasiyasıdır. Bayram Hüseynli Azərbaycan xalq rəqs musiqini mövzularına görə böyük janr qruplarına bölmüşdür: 1) amak rəqsləri; 2) ənənəvi mərasim rəqsəri; 3) ailə və məişət rəqsəri; 4) hərbi, idman və oyun rəqsəri; 5) kütləvi xorovod (yallı) rəqsəri.

Bayram Hüseynlinin rəqs musiqisi sahəsindəki tədqiqat işlərinin bir çox davamçıları olub. Onlardan biri Əhməd İsməzadədir. O, yalıtılmış melodiyaların klassifikasiyasını yaradarkən, rəqsəri mövzularına görə 6 növə ayırmışdır.

Bayram Hüseynlinin elmi işlərində bir çox istisna, klassifikasiyasına daxil olmayan rəqs nümunələri də göstərilib. Bununla da Azərbaycan rəqs musiqisinin müasir elmi folklorşünaslığın vacib tədqiq obyektı olması vurğulanıb.

Bayram Hüseynlinin "Azərbaycan xalq rəqs musiqisi" mövzusunda gördüyü işlər, apardığı tədqiqatlar müxtəlifdir və görkəmli etnomusiqişünas ömrü boyu bu sahəni alim, pedaqoq, bəstəkar kimi öyrətarək, dərinləşdirib, təbliğ edib.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. «Материалы сессии, посвященной итогам археологических и этнографических исследований 1964 г. В СССР». Изд. АН Азерб. ССР, Баку, 1965.
4. «Искусство Азербайджана», т. XII, изд. АН Азерб. ССР, Баку, 1968.
5. «Ученые записки АГК», сер. XII, №2, Баку, 1974.
6. «Проблемы музыкального фольклора народов СССР». Изд. «Музыка», М., 1978.
7. «Социологические аспекты изучения музыкального фольклора». Изд. «Наука», Казахской ССР, Алма-Ата, 1978.
8. «Азербайджанская народная музыка» (очерки). Изд. «Наука», Баку, 1981 (на азерб. языке).
9. Hüseynli B.X. Azərbaycan instrumental xalq rəqs musiqisi // Azərbaycan xalq musiqisi məcmuəsi. Bakı, Elm, 1981. S. 168-197.
10. Тезисы доклада. Научная конференция, посвя. 50-летию Азерб. гос. консерватории им. У. Гаджибекова («Фольклор и современность»). Баку, 1972.
11. Ученые записки АГК, сер. XII, №2. Баку, 1974.

САБИНА АЛИЕВА

ТЕМА НАРОДНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ИЗЫСКАНИЯХ УЧЕНОГО ЭТНОМУЗЫКОВЕДА БАЙРАМА ГУСЕЙЛИ

Ключевые слова: этномузыковед, Байрам Гусейли, народная танцевальная музыка, нотные записи, научные статьи, доклады конференций, методические работы.

РЕЗЮМЕ

В данной статье исследуется творчество видного ученого-этномузыковеда Байрама Гусейли, вложивший огромный вклад в изучение азербайджанской народной танцевальной музыки. Отмечается, что Б.Гусейли является автором первой фундаментальной работы в области изучения народной танцевальной музыки, а именно кандидатской диссертации под названием «Азербайджанская народная танцевальная музыка» (1966). Кроме того, автор статьи освещает деятельность Б.Гусейли по сбору, документации и нотной записи народной музыки.

**THE THEME OF FOLK DANCE MUSIC IN THE RESEARCH OF
THE ETHNOMUSICOLOGIST BAYRAM HUSEYNLI**

Keywords: *ethnomusicologist, Bayram Huseynli, folk dance music, sheet music, scientific articles, conference reports, methodological works.*

SUMMARY

This article examines the work of a prominent scientist-ethnomusicologist and Bayram Huseynli, who made a huge contribution to the study of Azerbaijani folk dance music and . It is noted that B.Huseynli is the author of the first fundamental work in the field of studying folk dance music and, namely, a PhD thesis entitled "Azerbaijani folk dance music"(1966). In addition, the author of the article highlights the activities of B.Huseynli on the collection, documentation and musical notation of folk music.

ЛЕЙЛА АСЛАНОВА

Докторант Бакинской Музыкальной Академии им. У. Гаджибеяли

E-mail:leyluwka5@mail.ru

**О СТИЛИСТИКЕ И ТРАКТОВКЕ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА
Э.ДАДАШЕВОЙ В ПЬЕСЕ ДЛЯ ДВУХ РОЯЛЕЙ «СКЕРЦО»**

Ключевые слова: *стилистика, трактовка, фортепианный дуэт, ансамбль, Э.Дадашева, азербайджанское композиторское творчество*

РЕЗЮМЕ

Представленное исследование направлено на изучение стилистических черт и особенностей трактовки фортепианного дуэта в пьесе для двух роялей «Скерцо» композитора Э.Дадашевой. Оба аспекта исследования тесно взаимосвязаны между собой. В процессе анализа автор приходит к следующим выводам. В «Скерцо» существует два метода взаимодействия фортепианных партий. Эти приемы выявляют полифоническую природу изложения музыкального материала, что соответствует особенностям индивидуального композиторского письма Э.Дадашевой. При этом появление одного из указанных выше приемов обусловлено стремлением автора ещё больше подчеркнуть национальный характер музыкального языка произведения. Стилистика сочинения также ярко демонстрирует прочную опору композитора на характерные черты азербайджанской музыки устной традиции. Данная особенность проявляется в метроритмической и интонационной основе, а также ладогармоническом аспекте музыкального языка произведения.

Камерно-инструментальное творчество талантливого современного азербайджанского композитора Э.Дадашевой характеризуется богатством и разнообразием исполнительского состава, для которого композитор создаёт свои произведения. Автор обращается к разного рода ансамблям, среди которых можно встретить и классический квартет, и традиционные дуэты струнного или духового инструмента с фортепиано, а также ансамбли с менее типичным составом исполнителей, такие, как «Концертино» (1974 г.), включившее в себя редкий музыкальный инструмент маримбафон или целый ряд программных сочинений для азербайджанских народных инструментов (Пьеса для фортепиано и кяманчи «Торғаһи пәһләси» (1985 г.), пьеса для 6 таров «Rəqs» (1985 г.), 2 пьесы для 4 каманчей и канона (1986 г.), сюита, Зпьесы для тара и фортепиано (1987 г.), «Xocalı laylası» тема и 5 вариаций дувтара и фортепиано (2009 г.), «Dipix», «Laylay», «Şanlıq» для народных духовых инструментов (2011 г.).

В этом ряду многообразных ансамблей значительное место занимают произведения, созданные композитором для двух ролей. К этому виду дуэта Э.Дадашева активно начинает обращаться с середины 90-х годов. Именно в это время появляется целый ряд сочинений для фортепианного ансамбля: сюита, три пьесы для двух ролей (1993 г.), пьеса для двух ролей «Salam, festival» (1994 г.), пьеса для двух ролей «İlk bahar» (1994 г.), пьеса для двух ролей «Subito» (1994 г.), симфония для двух ролей и 3х частей (2001 г.). Как можно заметить, около половины перечисленных произведений представляют собой одночастные программные пьесы и только двасочинения имеют циклическую форму.

«Скерцо» для двух ролей также представляет собой одночастную программную пьесу, написанную её автором в середине 90-х годов (1994 г.). Данное сочинение интересно с точки зрения своих стилистических черт, а также с позиции особенностей трактовки композитором фортепианного дуэта. Отметим, что оба аспекта - и стилистика сочинения, и трактовка композитором ансамбля двух ролей - тесно взаимосвязаны между собой.

Именно эти характеристики скерцо являются предметом представленного исследования.

Многогранное композиторское творчество Э.Дадашевой с самых первых созданных авторомopusов отличалось прочной опорой на национальные стилистические особенности. Для Э.Дадашевой азербайджанская музыка устной традиции – это неиссякаемый источник вдохновения, кладёз музыкальных сокровищ, с помощью которых национальная самобытность приобретает в её музыке остросовременное звучание. Анализируемое «Скерцо» с этой точки зрения не являетсяисключением. Каждый элемент музыкальной речи данного сочинения в тойили иной степени подобрал в себя стилистическую характерность азербайджанской традиционной музыки. Представим эти элементы попорядку.

Первое, на что сразу можно обратить внимание при знакомстве смузыкальной тканью «Скерцо», - это метроритмическая основа. Следуюнекоторым традициям записи произведений национального музыкального фольклора, а также тенденциям современного академического музыкального искусства, автор не указывает в начале своего сочинения его размер, темсамым подчёркивая метроритмическую свободу разворачивающегося музыкального полотна. Вместе с тем уже с самых первых тактов «Скерцо» легко заметить опору на переменный размер 3/4 - 6/8 – самую распространённую метрическую основу в произведениях азербайджанской традиционной музыки и, прежде всего, в танцах. «... особенность метро-ритмической структуры азербайджанской плавовой музыки, а также некоторых песен плавового характера требует широй группировки; эта группировка состоит из чередования двухдольного такта с трёхдольным...»[1]. В целом, танцевальная стихия играет ведущую роль в образномсодержании «Скерцо».

Что касается переменной метрической основы, отметим, что она выливается, прежде всего, в особом типе ритмической группировки внутри

такта, когда при переходе от одного такта к другому характер группировки меняется.

Пример №1



Как видно в примере, в первом, пятом и шестом тактах триольная группировка внутри такта, усиленная акцентным выделением первого и четвертого звуков прямо свидетельствует о наличии в данных тактах размера $6/8$. В то же время в третьем такте аналогичные шесть восьмых нот струнированы автором уже не по три, а по два звука на этот раз с акцентом на третьей ноте, что сразу же меняет метр с $6/8$ на $3/4$. Отметим также, что игра акцентов, их периодическое перемещение с сильной доли на слабую приводит к формированию синкоп, выполняя важную роль в процессе развития «Скерцо».

Отметим, что в процессе дальнейшего развития Э. Дадашева всё же прибегает к обозначению размера. Это сделано из-за необходимости обратить внимание исполнителей на факт образования иного типа переменного метра - $6/8$ и $3/8$.

Отдельного внимания в анализе данного сочинения заслуживает интонационное содержание «Скерцо». Данная пьеса в своей основе монотематична, то есть всё развитие представленного сочинения вырастает из интонаций, изложенных в самом начале. Сами эти интонации представляют собой всевозможного рода описания, которые завершаются выдержанным, как правило, на протяжении целого такта, ладным устоем (см. Пример 1). Такого рода интонации имеют прямую аналогию синтонациями описания, господствующими во всех без исключения произведений азербайджанской музыки устной традиции, вне зависимости от их жанров и форм. Э. Дадашева весьма оригинально использует данный тип интонирования, создавая на его основе разнообразные варианты мелодического развития. Отметим, что вариантные и вариационные преобразования также представляют собой один из основных приём овинтонационного и ритмического развития в традиционной азербайджанской музыке. В процессе анализа мы смогли определить основные принципы, на которых опираются интонационные преобразования в «Скерцо». Прежде всего, это высота проведения первоначальной интонации. Дело в том, что уже на самом первом этапе композитор излагает описание одновременно на двух уровнях высоты в каждой из партий, что создаёт очень интересное и необычное звучание. Отметим, что такого рода приём, а именно одновременное звучание двух вариантов одной и той же интонации, нехарактерно для азербайджанской традиционной музыки. Однако Э. Дадашева использует данный приём с целью создания определённого рода звукового эффекта, максимально близкого эффекту звучания триосазандарей, исполняющих мугам. Небольшое запаздывание, с которым вступает одна из партий при исполнении мугама, и создаёт то самое звуковосприятие, которого композитор добивается в «Скерцо» на основе инготехнического приёма.

Ещё один принцип преобразования первоначальных интонаций, который автор использует в процессе развития «Скерцо», это

уплотнение отдельных звуков интонации интервальными удвоениями. Данный приём в определённой степени характерен для произведений азербайджанской традиционной музыки в сочинениях, предназначенных для исполнения ансамблем, а также в сопровождении саза в аштыгских напевах.

Уплотнение интонаций проявляется не только в интервальных удвоениях, но и в появлении во время кульминационного этапа настоящих кластеров. Отметим, что кластеры являются своего рода стилистическим признаком композиторского почерка Э. Дадашевой. И очень часто кластерное изложение автор использует именно в моменты наибольшего динамического напряжения.

Пример №2



Не менее ярким приемом интонационного преобразования в «Скерцо» становится метод перебрасывания части интонаций в иной регистр. В этом способе развития музыкального материала легко усмотреть классическую традицию академической музыки, в особенности характерную для фортепианных сочинений.

В целом следует отметить, что в мелодическом развитии фортепианного дуэта господствуют краткие, законченные и чётко очерченные интонации, что также может свидетельствовать об оворе композитора на особенности интонационного содержания произведений азербайджанской музыки устной традиции.

С интонационным содержанием «Скерцо» тесно связаны гармония и ладовая основа произведения. В области гармонии композитор остаётся верна себе и применяет исключение данного фортепианного дуэта аккордовые сочетания, в которых проявляется, с одной стороны, глубокая связь с национальной музыкой устной традиции, с другой – индивидуальный композиторский почерк автора.

Первый аспект проявляется в господстве гармонических сочетаний, опирающихся на кварто-квинтовое строение. Такого рода гармония напрямую ассоциируется с аштыгской музыкой, а именно, с определённого рода настройкой аштыгского музыкального инструмента саза [2, 3].

Второй аспект, уже был нами затронут, в процессе исследования. Приметой композиторского почерка Э. Дадашевой в области гармонического языка «Скерцо» становятся кластеры, появляющиеся в момент кульминационного напряжения.

Ладовая основа в произведениях Э. Дадашевой, к какому жанру или форме они бы не относились, всегда напрямую связана с азербайджанскими ладами. Во время анализа интонационной основы «Скерцо» мы обратили внимание на то, какую большую роль в мелодике произведения играют оленания, завершающиеся выдержанным ладовым устоем. Эти оленания, как это обычно и бывает, имеют в качестве основы опорный тон того или иного азербайджанского лада. В данном случае это лад шуптер (см. Пример 1).

Отдельного внимания заслуживает фактура «Скерцо», поскольку именно в этом элементе музыкального языка дуэта отчётливо проявляется линия непрерывного сквозного развития, направленного от почти полупрозрачного звучания до мощного и плотного изложения. В этой связи следует выделить несколько определяющих этапов развития.

Первый из них характеризуется максимальной прозрачностью. Поскольку, несмотря на одновременное звучание сразу обеих партий

исполнителей, в них односторонне излагается одна и та же тема, представленная в двух весьма близких вариантах (см. Пример 1). На следующем этапе фактура утончается благодаря появлению интервальных удвоений. Третий этап развития связан с расширением диапазона звучания, благодаря тому, что, помимо удвоений, возникает упомянутое выше перебарывание интонаций или мотивов в разные регистры. Четвёртый этап характеризуется появлением более подвижного изложения на основе включения гаммообразного движения шестнадцатыми и максимального сначала развития расширения диапазона.

Пример №3

The musical score for Example 3 consists of two systems. The first system shows a piano part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with a dynamic marking of *pp*. The violin part has a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The second system continues the piano part with a dynamic marking of *pp* and the violin part with a dynamic marking of *pp*. There are various articulations and dynamics throughout the score.

Наконец, заключительный этап развития пьесы отличается наиболее плотной фактурой в связи с появлением в развитии кластерных образований.

Ещё одним важным аспектом исследования «Скерцо» для нас стала проблема трактовки композитором методов взаимодействия партий

исполнителей в дуэте. В этом вопросе мы смогли прийти к выводам, свидетельствующим о наличии в данной пьесе двух типов взаимодействия.

Первый из них основан на одновременном изложении в каждой из партий исполнителей одного и того же мелодического материала, но на разной высоте. При этом Э. Дадашева избирает два типа соотношения партий между собой. Первый раз мелодические линии звучат на расстоянии секунды (см. Пример 1). Во второй раз – на расстоянии терции.

Пример №4

The musical score for Example 4 shows a piano part and a violin part. The piano part has a dynamic marking of *pp* and the violin part has a dynamic marking of *pp*. There is a measure number '3' above the violin staff. The score shows a melodic line in the violin and a supporting bass line in the piano.

Как мы уже говорили, данный тип взаимодействия использован композитором с целью создания особого звукового эффекта, характерного при исполнении мугамов трио сазандарей. Таким образом, появление обозначенного выше принципа соотношения фортепианных партий обусловлено стремлением автора придать своему сочинению национально характерное звучание. С этой точки зрения становится очевидным, что стилистика произведения влияет на выбор композитором приёмов взаимодействия в дуэте.

Другой принцип, на основе которого возникает дуэт исполнителей, характеризуется наличием контрастного сочетания различных мелодических линий.

Пример №5

Таким образом, и первый, и второй способ, на основе которых строится фортепианный дуэт в «Скерцо», характеризуются абсолютной равнозначностью исполнительских партий. Данный факт, в свою очередь, свидетельствует о господстве в анализируемом сочинении полифонического стиля изложения. Следует при этом отметить, что полифонизм фактуры, а также повсеместное использование полифонических приёмов составляет одну из главных стилистических черт композиторского почерка Э. Дадашевой.

Поставив перед собой цель, выявить стилистические черты, а также особенности трактовки фортепианного дуэта Э. Дадашевой в «Скерцо», мы смогли прийти к следующим выводам. Принципы, на основе которых осуществляется взаимодействие фортепианных партий в анализируемой пьесе, выявляют полифоническую природу изложения музыкального материала, что соответствует особенностям индивидуального композиторского письма Э. Дадашевой. При этом появление одного из

указанных выше приёмов обусловлено стремлением автора ещё больше подчеркнуть национальный характер музыкального языка произведения. Стилистика сочинения также ярко демонстрирует прочную опору композитора на характерные черты азербайджанской музыки устной традиции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаджибейли У. Основы азербайджанской народной музыки / Режим доступа: <http://musbook.musiqi-dunya.az/ru/ritm.html>
2. Эльдарова Э. Саз – музыкальный инструмент азербайджанских шагов / Музыка народов Азии и Африки. М., Сов. композитор, 1969, с. 75-89
3. Эльдарова Э. Искусство шагов Азербайджана. Б., Итыг, 1984, 120с.

LEYLA ASLANOVA

E.DADAŞOVANIN İKİ PIANO ÜÇÜN YAZILMIŞ "SKERSO" ƏSƏRİNDƏ ÜSLUB VƏ FORTEPIANO DUETİNİN TRAKTOVKASI HAQQINDA

Açar sözlər: stilistika, traktovka, fortepiano dueti, ansambl, E.Dadaşova, Azərbaycan bəstəkarlığı yaradıcılığı

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalə bəstəkar E.Dadaşovanın "Skerso" iki fortepiano üçün yazdığı əsərdə fortepiano duetinin üslub xüsusiyyətlərini və yozum xüsusiyyətlərini öyrənmək məqsədi daşıyır. Tədqiqatın hər iki aspekti bir-biri ilə sıx bağlıdır. Təhlil prosesində müəllif aşağıdakı nəticələrə gəlir. "Skerso"da piano hissələri arasında qarşılıqlı əlaqənin iki üsulu var. Bu prinsiplər E.Dadaşovanın fərdi bəstəkar yazısının xüsusiyyətlərinə uyğun gələn musiqi materialının təqdimatının polifonik mahiyyətini ortaya qoyur. Eyni zamanda, yuxarıda qeyd olunan üsullardan birinin meydana çıxması müəllifin əsərdə musiqi dilinin milli

xarakterini daha da vurğulamaq istəyindən irəli gəlir. Bəstənin üslubu da bəstəkarın Azərbaycan şifahi ənənəsi musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətlərinə güclü əsaslanmasını açıq şəkildə nümayiş etdirir. Bu xüsusiyyət əsərin musiqi dilinin metr-ritmik və intonasiya əsası ilə yanaşı modal-harmonik cəhətində də özünü göstərir.

LEYLA ASLANOVA

**ON THE STYLIST AND INTERPRETATION OF THE PIANO DUET BY
E.DADASHEVA IN THE PIECE FOR TWO PIANOS "SCHERZO"**

Keywords: stylistics, interpretation, piano duet, ensemble, E. Dadasheva, Azerbaijani composer creativity

SUMMARY

The presented research is aimed at studying the stylistic features and peculiarities of the interpretation of the piano duet in the piece for two pianos "Scherzo" by the composer E. Dadasheva. Both aspects of the study are closely interrelated. In the process of analysis, the author comes to the following conclusions. In the "Scherzo" there are two methods of interaction between the piano parts. These principles reveal the polyphonic nature of the presentation of musical material, which corresponds to the peculiarities of E. Dadasheva's individual composer's writing.

At the same time, the appearance of one of the above methods is due to the author's desire to further emphasize the national character of the musical language of the work. The style of the composition also clearly demonstrates the composer's strong reliance on the characteristic features of Azerbaijani oral tradition music. This feature is manifested in the meter-rhythmic and intonational basis, as well as the modal-harmonic aspect of the musical language of the work.

UOT 782/785

KÖNÜL HÜSEYNOVA

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı

E-mail: konulpresto@gmail.com

RAUF HACIYEVİN

**"GÜLÜŞÜNÜ GİZLƏTMƏ" VƏ YAXUD « QAFQAZLI QARDAŞQIZI »
MUSİQİLİ KOMEDİYASI**

Açar sözlər: musiqi, operetta, janr, harmoniya, caz, bəstəkar, xoreoqrafiya, obraz, element.

XÜLASƏ

Məqalədə Rauf Hacıyevin Azərbaycan musiqisindəki önəmli rolu vurğulanır. Müəllif bəstəkarın operetta və musiqi komediyalarını təhlil edir. Burada "Gülüşünü gizlətmə" operettasından təhlil olunur. Məqalədə səhnə əsərlərində əksini tapmış dövrün məişət həyatındakı problemlər işıqlandırılmış, eyni zamanda da bəstəkarın yaradıcılığında yer alan yeniliklər musiqi və nəzəri baxımdan araşdırılmışdır.

XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Rauf Hacıyevin böyük xidmətləri olmuşdur. Müxtəlif janrlı əsərlərin müəllifi kimi onun çoxşaxəli yaradıcılığı Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi tarixinin ən parlaq səhifələrindən birini təşkil edir. Bəstəkarın yaradıcılığının mühüm bir hissəsini təşkil edən operettaları Azərbaycanda və xarici ölkələrdə uğurla tamaşaya qoyulmuş, geniş şöhrət qazanmışdır. Rauf Hacıyevin vokal yaradıcılığı, xüsusilə lirik, vətənpərvər ruhlu mahnıları Azərbaycanda mahnı janrının inkişafına dəyərli töhfə vermişdir. Onun simfoniya, oratoriya və kantataları, teatr tamaşalarına və kinofilmlərə

bostələdiyi əsərləri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının birinci katibi, SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının katibi, Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının direktoru, mədəniyyət naziri kimi də respublikamızın mədəni həyatında təqdirəlayiq rol oynamışdır.

Rauf Hacıyev musiqi sənətinin müxtəlif janrlarında yadda qalan əsərlər yaratmışdır. O, müxtəlif mövzulu operetlaların, kinofilmlərə musiqinin, simfonik əsərlərin, mahnıların, kantataların, kamera-instrumental əsərlərin, xoreoqrafik kompozisiyaların və s. müəllifidir. İstər operetlalarında, istər kinomusiqisində, istərsə də kamera-instrumental və simfonik əsərlərində o, hər zaman mahnı bəstəkarı kimi çıxış etmişdir. Mübahisəsiz demək olar ki, Azərbaycanda operetta janrının, mahnı və estrada musiqisinin inkişafında onun yaradıcılığının mühüm əhəmiyyəti var. Rauf Hacıyevin operetlaları Azərbaycan musiqisində yeni mərhələnin başlanğıcı idi. Onun əsərləri yazıldığı ilk gündən böyük rəğbət qazanmışdır. Bəstəkar operetlalarında müasir mövzulara müraciət etmişdir. Bunların sırasında “Gülüşünü gizlətmə” musiqili komediyası xüsusi yer tutur. Bəstəkarın əsərdə qarşıya qoyduğu gənc nəslin sənət seçimi, həyat yolunun müəyyənləşməsi, mədəni tərbiyəsi, elmə təmənənəsiz münasibət bəsləməsi kimi ciddi problemlərə geniş yer ayırmışdır. Bütün bunların təəcəssümü əsərdə komik şəkildə, gülüş doğuran səhnələrdə əksini tapmış, musiqi isə onları daha maraqlı və rəngarəng etmişdir.

Rauf Hacıyevin “Gülüşünü gizlətmə, yaxud qafqazlı qarışığı” operettası bəstəkarın bu janrdə yaratdığı sayca üçüncü əsəridir. Janr etibarilə “lirik komediya” tipinə aid olan bu əsərdə komedik başlanğıc ilə lirik xəttin üzvi surətdə birləşməsi bəstəkarın yaradıcılığında bu istiqamətdə yazılan operetlaların yaranmasına geniş imkan açmış və janrın möhkəmlənməsinə gətirib çıxarmışdır.

Rauf Hacıyevin bütün əsərlərində olduğu kimi, bu operettasında da əsas mövzu - müasirləkdir. Müasirlik operettanın həm məzmununda, həm də musiqi dilində maraqlı və orijinal həllini tapmışdır. Belə ki, burada baş verən hadisələr nə qədər fərdi xarakter daşısa da, olduqca aktual və geniş problemləri əhatə edir: həyata baxışın, dünyagörüşünün fərqliliyi, nasillərin münasibəti problemi

kimi ortaya qoyulur, karyeraçılıq, müşşanlıq kimi mənfəi cəhətlər gülüş hədəfinə tutulur.

Operettanın dramaturgiyasında iki əsas xətt – lirik, məhəbbət və grotesk, komik – qarşılıqlı əlaqədə inkişaf etdirilir. İki pərdə və beş şəkildən ibarət olan əsərin dramaturji inkişafında bu iki xəttin təzadlıq prinsipi üzrə qurulan səhnələr vasitəsilə bir-birini əvəzləməsi tamaşaya xüsusi dinamika verir. Burada tamaşaya çox yığcam və kompakt tərkibli iştirakçıların (qeyd edək ki, əsərdə yalnız 6 personaj – Bəbirli və Bibixanım, Arif və Lala, Natavan və Buba musiqili xarakteristika ilə təqim olunur) cəlb olunması şərt ilə olduqca şən, işıqlı və gümrah atmosfer yaradır. Buna musiqi və mətnin bir-birini tamamlaması, xüsusilə, milli koloritin müasir musiqi elementləri ilə uzlaşması da əhəmiyyətli dərəcədə təsir edir.

Operettanın məzmununu kimi, musiqi dili də müasirdir. Burada parlaq harmonik boyalar, yaxın və uzaq tonallıqlara daima yönəlmələr və keçidlər, xromatizmlər, ritmik dəyişməlik və variantlılıq milli melodik dönmələrlə uzalaşaraq tərəvəli musiqili nömrələr yaradır.

Hər bir xətt əsərdə özünəməxsus musiqi dilinə malikdir. Əgər lirik xətti təmsil edən gəncliyin musiqi xarakteristikasında müasir mahnı-estrada musiqi ifadə vasitələrindən istifadə olunursa, komik xəttin nümayəndələri daha çox milli musiqi dilinə aid olan elementlərlə xarakterizə edilirlər.

Operettada bəstəkar rəqs-balet səhnələrinə xüsusi yer verir. Burada klassik operetta ənənələrinə uyğun mahnı-rəqs formalarından geniş istifadə olunur. Dramaturji inkişafda əsas qəhrəmanlarla yanaşı rəqs-balet nömrələri və vokal trio (kişi triosu) da hadisələrin şərhçisi rolunda çıxış edir. Bəstəkar sonrakı operetlalarında da (xüsusən, “Ana, mən evlənmirəm” operettasında qızlardan ibarət kvarteti daxil edir) bu prinsipdən yararlanır.

Əsərdə musiqili dramaturgiyanın bütövlüyünü təmin edən leytmotiv sistemindən, müxtəlif təğlərdən, xatırlamalardan (reministensiyalardan) geniş istifadə olunur ki, bu da bütün musiqi materialın bütöv təmdə birləşməsinə təmin edir.

Operettda əsas dramaturji xətlərdən biri kimi – lirik obrazlar sahəsi “Məhəbbət” leytmotivi, komik obrazlar sahəsi isə Bəbirinin leytmotivi ilə bağlıdır.

“Məhəbbət” leytmotivi operettanın ən parlaq və aparıcı lirik mövzularından biridir. İlk dəfə olaraq bu mövzu girişdə səslənərək özünün geniş nəfəsləli melodik xətti, coşğun, həyat təsdiqedicə əhval-ruhiyyəsi ilə nikbin hissələrə aydır.

Ümumiyyətlə, girişdə bütün əsərin əsas obrazlı-intonasiya üzvlü qoyulur. Belə ki, iki təzadlı bölmədən ibarət olan girişin birinci bölməsi bəsdə “as” tonika tonu üzərində tremoloların gətdikcə güclənən səslənməsi vasitəsilə əsas mövzunun – “məhəbbət” leytmotivinin daxil olmasına təntənəli açılış verir. Dörd səsdən təşkil olunmuş bu mövzu sekvent zəncirlərlə aşağı enən lirik intonasiyalar kompleksindən təşkil olunmuşdur. Buna mövzunun parlaq harmonik “bəzayi”, xüsusən də, işıqlı, fərəh doğuran As-dur tonallığı əhəmiyyətli təsir gücünə malikdir. Maraqlıdır ki, belə nikbin notlarla təmsil olunan As-dur tonallığı məhəbbət və sevinc rəmzi olan mövzunun əsər boyu səslənən müxtəlif musiqi nömrələrində çıxış etməklə bir növ, *leytonallıq* funksiyasını yerinə yetirir. (Nümunə, Uvertiura I rəqəmi).

Operettda “məhəbbət” leytmotivi daha sonra əsər boyu:

- əsas lirik qəhrəmanların –Lalə və Arifin ilk görüş səhnəsində (Melodrama N2) səslənir, onların dialoqu bu mövzunun intonasiyaları ilə müşayiət olunur;
- daha sonra Lalə və Arifin vida səhnəsində (N3) bu mövzunun intonasiyalarından hörülmüş musiqi çalığı iki gəncin saf və səmimi hissələrini aydın təəssüm edir;
- ikinci şəkildə Lalə və Arifin duetində (N 11), daha oğrusu, duetin mərkəzi orta bölməsində verilərək onların ən lirik hissələrini bildirir (As-dur). Rayonda təcrübə keçən Arifin Lalə ilə təsadüfən görüşü zamanı səslənən bu mövzu onların əbədi birliyinin rəmzi kimi qəbul olunur;
- finalda “məhəbbət” leytmotivinin verilməsi sevgiyə himn kimi səslənir.

Operettda “məhəbbət” mövzusu ilə yanaşı, komik xətin nümayəndəsi Bəbirinin leytmotivi də dramaturji inkişafda mühüm yer tutur. İlk dəfə olaraq

birinci şəkildə Bəbirinin kupletlərində (N6) meydana çıxan bu mövzu bütün əsər boyu komik qəhrəmanın müxtəlif gülüş doğuran şəraitə düşdüyi zaman səslənərək onun tipik obrazını canlandırır.

Operettda daha bir leytmotiv də mövcuddur ki, bu da “Yağış” nömrəsində verilir. Bu mövzu dostluğun, sevincin, gəncliyin, müasirliyin rəmzi olaraq əsəri çərçivəyə alır.

Göründüyü kimi, operettda bəstəkar leytmotiv metodundan geniş və müxtəlif cür istifadə edir. Xüsusi olaraq, dramaturji və musiqili-konstruktiv funksiyaları qeyd etmək vacibdir. Bunlardan birincisinə görə, əsərin müxtəlif hissələrində çıxış edən müəyyən mövzular musiqili dramaturgiyanın vacib aparıcı elementinə çevrilirlər. Dramaturji inkişaf prosesində belə mövzular məzmunundan irəli gələn hər hansı hadisə, hal və ya vəziyyətin daima rəmzi kimi çıxış edərək qəhrəmanların emosional-psixoloji vəziyyətinin ifadəçisi olurlar.

Operettda əsas qəhrəmanlar – Lalə və Arif, Natavan və Buba (Cabbar), Bəbirli və Bibixanım -lərinin öz xarakterinə uyğun müxtəlif musiqi nömrələri ilə xarakterizə olunurlar.

Maraqlıdır ki, bəstəkar əsərdə lirik və komik xətin nümayəndələrini bir-birindən seçmək məqsədilə onları fərqli janr xüsusiyyətləri ilə ayırır. Əsas qəhrəmanların, ümumiyyətlə, gəncliyin və müasirliyin xarakteristikası üçün bəstəkarın musiqi ifadə vasitələrindən, melodik, ritmik, xüsusən də, harmonik əsasda müasir estrada-mahnı elementlərindən istifadə etməsi Rauf Hacıyevin üslub xüsusiyyətlərinin parlaq göstəricisidir.

Bəstəkar hər bir obrazı öz xarakterinə uyğun musiqi dili ilə təsvir edir. Məsələn, Arif emosional vəziyyətindən asılı olaraq birinci şəkildə şən, ikinci şəkildə isə qəmli mahnısı ilə xarakterizə olunur. Onun “Şən mahnısı” minor tonallığında (F-moll) olsa da, mahnının geniş nəfəsləli melodik strukturu, günməh tempi (Presto), müşayiətdə sinkopa cizgiləri qəhrəmanın sevincli və xoşbəxt anlarını əks etdirir.

Operettda lirik xətin parlaq obrazlarından biri Lalədir. Onun xarakteristikasında da incə qüssə, zərif lirizm ifadə olunmuşdur. Lalənin üçüncü

şəkildəki mahmısında keçirdiyi narahatlığın, həyəcanın səbəbini öyrənmək üçün çinara, axan çaya müraciətlərində onun poetik lirik obrazı təsvir edilir.

Lələ və Arifin lirik hissələrinin zirvəsini onların ikinci şəkildəki dueti təşkil edir. Duetdə hər iki gəncin bir-birinə olan sevgi etirafı dialoq tərzli ifalarında verilir.

Bu duet Arif və Lalənin lirik məhəbbət hissələrini əks etdirən mərkəzi nümrəsi olmaqla yanaşı, həm də bütün əsərin ən parlaq və zəngin boyalı sahifəsidir. Duet gəncliyin, müasirliyin rəmzi olaraq öz musiqi dilində də bunu nümayiş etdirir. Belə ki, müşayiətdə müasir caz-estrada mahnı elementlərinin istifadəsi təkcə harmonik əsasda deyil, həm də instrumental ifadə, xüsusi olaraq, saksafonun solo ifasının daxil edilməsində özünü aydın bildirir. Duetin “Məhəbbət” leytmotivinə əsaslanan II bölməsində saksafonun vokal partiya ilə “dialoqa” girməsi mürəkkəb səs qatını əmələ gətirir ki, bu da fakturanın çoxlaylı quruluşuna xüsusi təmbr-çaları qatır. Burada vokal partiyanın sekvent quruluşlu melodik xəttinə qarşı saksafonun “sınıq xətti”, geniş siçrayışlı, triol əsaslı, punktir ritimli replikalarının verilməsi olduqca müasir və cazbedici səslənir.

Operettdə gəncliyi təmsil edən digər cütlük Natavan və Bubadır (Cabbar). Maraqlıdır ki, bu cütlük ikili xarakterə malikdir. Belə ki, bir tərəfdən lirik (Natavan), digər tərəfdənsə, komedik xəttin (Buba) əlamətlərini özündə daşıyır. Əsərdə Natavan və Bubanın ilk ekspedisiyası onların II şəkildəki duetində (N8) verilir. Bu iki obrazın bir-birinə olan səmimi hissələri, eyni zamanda, onların əks xarakterə malik olması artıq duetin quruluşunda özünü göstərir. Bunu iki təzadlı bölmədən ibarət duetin musiqi materialı da aydın nümayiş etdirir.

İki sevgən gənc arasında yaranan anlaşılmazlığın və təzadın başlanğıcı məhz bu duetdə qoyularaq onların sonrakı musiqili xarakteristikalarına da sirast edir. Belə ki, Buba öz kupletlərində komik-zarafatçıl, Natavan isə mahmısında lirik xətti davam etdirir.

Əsərdə komik xəttin nümayəndəsi Bəbirinin həyat yoldaşı Bibixanın da onun bütün əməllərinin iştirakçısı və icraçısı rolunda çıxış edir. Operettdə

Bibixanın kupletlərində (e-moll) komik obrazların xarakteristikası üçün səciyyəvi olan ifadə vasitələrindən (danışıq tipli melodik quruluş, çərçələrin tez-tez təkrarlanması əmələ gələn yanıtmac tərzli ifadə və s.) istifadə edilmişdir.

Operetanın musiqi nümrələri arasında daha bir səhnə də var ki, əsərin dramaturji inkişafında özünəməxsus yer tutur. Bu II pərdəni açan “Gecə” (N17) musiqi nümrəsidir. Trio və orkestrin ifasında səslənən bu peyzaj əlamətli musiqi nümrəsi - I pərdədən Arifin “Şən mahnısı”nın intonasiyaları əsasında qurulmuşdur. Lakin burada mahnı xeyli qısaldılmış, tempi dəyişmiş (Presto əvəzinə Allegretto), səssalt xətləri artmışdır ki, bu da onun xarakterinin dəyişməsinə kömək etmişdir. Lakin hər iki halda təbiət hadisəsinin (mahnıda yağışın, trioda isə gecənin) gənclərin romantik hissələrinin müxtəlif tərəflərinin - mahnıda şən, coşğun, alovlu, trioda isə bir qədər qüsbəli və küskün xarakterinin təəcəssümünə əhəmiyyətli dərəcədə təsir etdiyini görürük. Xüsusi olaraq, burada f-moll tonallığının VI artırılmış pərdəsindən qurulan septakkord üzərində humayunun qəmli intonasiyalarının (bütün səssarasının) oxunması olduqca təsirli səslənir. Belə bir parlaq musiqili ifadədən sonra kadensiyada daha parlaq - alterasiyalı harmoniyaların ardıcılığı (D₂ -T₂^{7b} - II₂^{7b} -T₂^{7b}) onu olduqca tərəvətli edir.

Trio orkestrin caz üslublu kiçik girişi ilə başlayır. Burada caz elementlərinin üstünlüyü mahnı arasında olan fərqi daha da artırır. Belə ki, artıq ilk xanələrdə alterasiyalı septakkord və nonakkordlar fonunda melodiyanın triol və forşlaqlı frazası, bəsdə tonikaya doğru xalis kvintalarla xromatik gediş caz ifadə üslubunu aydın nümayiş etdirir. Bundan əlavə, trionun müşayiətində triol və punktir ritmin ardıcılığına da caz elementləri özünü göstərir.

Bununla bağlı Rauf Hacıyevin keçmiş sovet mədəni məkanında böyük populyarlıq qazanan operettası haqqında deyilən fikir yada düşür: “Rauf Hacıyevin milli ritmlərlə və melodiyaqla zəngin olan, koloritinə görə tərəvətli musiqisi milli əsasın caz, estrada elementləri ilə üzvi uzlaşmasına nümunə ola bilər” (Daşqeyva A. “Baku-Moskva”, “Sovetskaya kultura” qəzeti, 2 avqust, 1969).

Bələliklə, Rauf Hacıyevin “Gülüşünə gizlətmə” operettasının təhlili belə bir nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, bəstəkar əsərdə lirik və komik başlanğıcın xarakteristikası üçün iki fərqli ifadə vasitələrindən istifadə etməklə bu iki qatın bir-birindən seçilməsinə nail olmuşdur. Daha doğrusu, gəncliyin, müasirliyin təəcəssümü üçün mahnı-estrada-caz musiqi üslubunun milli musiqi ənənələri ilə sintezinə əsaslanan musiqi materialının əsərdə komik başlanğıcın nümayəndələrinin səciyyəsi üçün xalq mahnı-rəqs ruhlu musiqisinə qarşı qoyulması müxtəlif qütblü obrazlar almini yarada bilmişdir.

Bəstəkarın zəngin musiqili əsəsa və müasir səslənməyə malik olan “Gülüşünü gizlətmə, yaxud Qafqazlı qardaşqızı” operettası 60-70-ci illərdə müxtəlif teatr səhnələrində iki təfsirdə təqdim edilmişdir: oyun tamaşa (Bakı, Moskva, Kiyev və s.) və musiqili revyu (Leninqrad, Krasnoyarsk və s.). Rauf Hacıyevin musiqili komediyalarının həm operetta, həm də revyu kimi təqdim edilməsinə ictimai rəy verilmişdir (“Vişka” qəzeti, 14 may, 1992-ci il). Əsərin belə fərqli janr baxımdan yozumu onun partiturasının və dramaturji əsasının mükəmməl , yüksək professional səviyyədə yazılmasından irəli gəlirdi.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Мирзоева Эмелия. Рауф Гаджиев. Баку: Ишыг, 1983, стр. 145;
2. Мирзоева Эмелия. Рауф Гаджиев. Москва Советский композитор, 1988, сәh 167;
3. Abasova Elmira. Rauf Hacıyev. Bakı: Azərneşr.,1967, səh. 36;
4. Zöhrabov Ramiz . Rauf Hacıyev. Bakı: Şur nəşriyyatı , 1993, səh. 24;
5. Таги-саде Анда. Рауф Гаджиев. Баку: Азербайджанское Государственное Издательство, 1965, стр. 12.

КЕҢУЛЬ ГУСЕЙНОВА МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ РАУФА ГАДЖИЕВА “НЕ ПРЯЧЬ УЛЫБКУ” ИЛИ ЖЕ «КАВКАЗСКАЯ ПЛЕМЯНИЦА»

Ключевые слова: музыка, оперетта, жанр, джаз, гармония, композитор, изображение.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена творчеству видного представителя музыкальной культуры Азербайджана Рауфу Гаджиеву. Автор анализирует шутливую музыкальную комедию композитора “Не прячь улыбку”. В статье находит отражение проблема современности, которая являлась главной тематикой данной оперетты. Кроме того, автор исследует новаторство композитора, дает им оценку в контексте музыкального искусствоведения.

RAUF HAJIYEV'S MUSICAL COMEDY "DON'T HIDE YOUR SMILE"

Keywords: Music, operetta, harmony, jazz, composer, choreography, element, image, genre.

SUMMARY

The article is dedicated to the work of a prominent representative of the musical culture of Azerbaijan, Rauf Hajiyev. The author analyzes the composer's humorous musical comedy "Don't Hide your Smile". The article reflects the problem of modernity, which was the main theme of this operetta. In addition, the author explores the composer's innovations, gives them an assessment in the context of musical art criticism

AĞABACI BALAYEVA

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası

E-mail: balayevaagabaci@gmail.com

**AZƏRBAYCAN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ
ARASINDA QANUN ALƏTİNİN ROLU**

Açar sözlər: Xalq çalğı alətləri, Qanun, ifaçılıq, Asya Tağıyeva, Təranə Əliyeva, İnci qızlar qrupu.

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə Xalq Çalğı alətlərimiz arasında özünə məxsus yer tutan qanun alətinin yaranması, təşəkkül tarixi, ansambl və orkestrlərdə tətbiqi məsələləri araşdırılmışdır. Bu alətin solo instrumental ifaçılıq tarixindəki yeri və rolu məsələlərinə toxunulmuşdur.

Xalq çalğı alətlərimizin təşəkkül tarixi bu günümüzdə qədər keçdiyi yol musiqişünaslarımız tərəfindən tədqiq olunmaqdadır. Azərbaycan klassik şairlərinin əsərlərində və şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində dissertasiyamızın tədqiqat obyektinə olan qanunun da adına rast gəlinir. Əsasən poetik obraz və bədii ifadə vasitəsi kimi işləndiyindən, onun şeir sətirlərindəki səciyyəvi tədqiqatçıya alətin quruluşu və səsənməsi barədə müəyyən məlumat əldə etməyə imkan verir.

Azərbaycan musiqişünaslıq elmində təəssüf olsun ki, qanun haqqında müfəssəl əsər hələ ki ərsəyə gəlməyib. Buna səbəb XIX əsrin ikinci yarısından sonra onun təcridən sıradan çıxmasıdır. Yalnız keçən əsrin 60-cı illərindən başlayaraq yenidən Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərində özünün layiqli yerini tutaraq geniş yayılmışdır. Son illərdə qanun alətində muğamların solo instrumental ifası geniş yayılmışdır.

Muğamın tarixi və nəzəri cəhətdən araşdırılması daim musiqişünasların diqqət mərkəzində dursa da, ayrı-ayrı alətlərdə muğamların ifa xüsusiyyətlərinin

öyrənilməsinə həsr olunmuş tədqiqatlar azlıq təşkil edir. Qeyd etmək lazımdır ki, etnomusiqişünaslıqda həlli vacib məsələlərdən biri də məhz kiçik həcmli muğamların musiqi dilinin əsas xüsusiyyətlərinin öyrənilməsindən ibarət olub, məqsədyönlü araşdırmalar tələb edir ki, bu da müraciət etdiyimiz mövzunun aktuallığını şərtləndirir.

Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin sırasında özünəməxsus yer tutan milli musiqimizin inkişafında xüsusi rolunu oynayan qanun aləti Yaxın və Orta Şərqi ölkələrində geniş yayılmışdır. Musiqişünaslığa dair ədəbiyyatda qanunun üç növü haqqında məlumat verilir. Bağdad, Misir və Türkiyə qanunu kimi tanınan bu alətlərin bir-birindən fərqi nizamlayıcıların sayına görədir. Azərbaycanda istifadə olunan qanun aləti Türkiyə növünə aiddir, ölçüce digərlərindən ən kiçiyidir.

Bəzi rəvayətlərə görə qanun aləti qədim Yunan filosofu Platon və ya orta əsr müfəkkiri, musiqişünası Əbu Nəsr əl-Fərabî (873-950) tərəfindən icad edilmişdir. Lakin bu fakt həqiqətə uyğun deyil. Arxeoloji qazıntılar zamanı Assuriya dövlətinin paytaxtı Neynəva şəhərinin yerində üzərində qanun, çəng və ney ifaçılarının şəkli olan əşya tapılmışdır. Tarixə nəzər salsaq Platonun e.ə. V-IV, Fərabinin isə IX-X əsrlərdə yaşayıb, yaratdığına şahid oluruq. Neynəva isə e.ə. VIII-VII əsrlərdə mövcud olmuşdur. Deməli qanunun yaranma tarixi rəvayətlərdən, göstərilən tarixdən daha qədim dövrə gedib çıxır.

Azərbaycan klassiklərindən Nizami Gəncəvinin, Məhəmməd Füzulinin və başqalarının əsərlərində qanun haqqında məlumat verilmişdir. Dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi (1141-1209) "İskəndərnamə" poemasının "İqbalnamə" hissəsində qanunun yaranması barədə maraqlı mülahizələr irəli sürür.

Ondan sonra istədiyi qanun-qayda ilə
Ərgənundan da bir alət düzəltdi.

Və o nəbəli nəğmələrin səsində düz gələn şəkildə
Müvafiq gərilmiş simlər çəkdi.[1, s.480-485]

Beytlərdən musiqinin bəzi qanunlarına cavab verə biləcək alət başa düşülür. Beytlərə diqqətlə nəzər saldıqda şairin nə demək istədiyi anlaşılır. "Ərgənün"

sözünü işlətməklə şair bu alətin yaradılmasını göstərmir, əksinə məlum alətdən daha mükəmməl bir aləti nəzərdə tutur.

Dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin (1494-1556) fars dənəsinə daxil edilmiş "Sağınamə"si "Həft cam" ("Yeddi cam") adı ilə tanınır. "Sağınamə"də musiqi alətlərindən ney, dəf, çəng, ud, setar və qanunu şəxsləndirilərək mütrüblə bərabər şairin irfani ifadəsidir.[7, s.88]

XVII əsrdən sonra şairlərin əsərlərinə miniatür çəkmək ənənəsi geniş yayılmışdır. Bu miniatürlərdə xalqın etnoqrafiyasını, ictimai-siyasi vəziyyətini, durumunu, təbiətini, memarlıq abidələrini və çalğı alətlərinin təsvirlərini əyani görməklə o dövr haqqında canlı təəvvülərimiz formalaşır.

Nizami Gəncəvinin "İskəndərnamə" poemasına Buxarada 1571-1572-ci illərdə çəkilən miniatür daha maraqlıdır. Şərti olaraq "İskəndər və Rəksanə (Rəksanə)" adlanan miniatürdə İskəndərin Şah taxtında əyləşərək ətrafında məclis təşkil etməsi təsvir edilmişdir. Burada müxtəlif musiqi alətləri ifaçıları ilə yanaşı qanunçalan qız da əks olunub. Başında çalma tipli baş örtüyü, uzun milli libas geymiş ifaçı qız bərdəş qurub əyləşərək qanunu dizləri üzərində saxlayıb hər iki əlinin barmaqları ilə simlərlə toxunur. Müasir qanunla müqayisədə bu alət ölçüce kiçikdir, simlərin sayı da azdır.

Orta əsr miniatürələrində təsvir olunan səhnələri təhlil edərkən, qanunun solo və ansambl aləti olması nəticəsinə gəlmək olur. Bundan başqa, onun müasir növündən fərqləndiyini də aydın etmək mümkündür. Belə ki, qədim qanunun gövdəsinin birtərəfi qanad şəklində olmuşdur. Simlər ona yandan bir neçə sırada bərkidilmiş aşıqlara sənir.

Müasir Azərbaycan qanununun təşkil edən hissələr, onların quruluşu, ölçüləri və funksiyası haqqında onu deyə bilərik ki, tərkib hissələri çinar (gövdə, kolla, aşıqlar) və fıstıq ağaclarından (böyük və kiçik xərəkələr, xərkəş) hazırlanır. Mis latun və ya bürüncdən (nizamlayıcılar), balıq, keçi, quzu, ceyran dərilərindən (membran), əvvəllər ipək sap, bağırısaq, metal hazırda isə plastik liflərdən (simlər) hazırlanır. Simlər qalın, orta və nazik olaraq 3 qismə ayrılır. Hər iki əlin şahadət barmağına taxılan üsküklər qızıl, gümüş, latun, mis, bürünc və poladdan hazırlanır.

Üsküklər tac şəklində olur və üzərinə naxışlar həkk olunur. Mizrablar tsbağanın çanaq sümüyü, maral buynuzu, fil dişi, müxtəlif heyvan sümükləri və qara ebanit materiallarından cilalanaraq düzəldilir. Açar işə olvan metallardan tökülür. Alət təşkil edən hissələrin, o cümlədən rezonatorların yerinə yetirdiyi xüsusi funksiyalar var.

Qanunun köklənmə qaydası haqqında onu deyə bilərik ki, alətin orta registrdə birinci oktavanın tam kökləyib qurtarıqdan sonra növbə ilə bəm səslərə doğru kiçik oktavanın 7 və böyük oktavanın 4 notunu almaq üçün elektron kamertonla kökləmək lazımdır. Bəm və orta registr tam köklənəndən sonra zil registrdə ikinci oktavanı tam, üçüncü oktavanı isə də səsi köklənir. Alətin zil, orta və bəm registrlərdə səslənməsi füsunkardır.

Qanun üçün arpecio, qalxan və enən passajlar, sekvensiyavari gedişlər, qlissando, akkord və müxtəlif fiqurasiyalar səciyyəvidir. İfa salisliyi, habelə texniki cəhətdən çətin yerlərin asanlıqla çalınması əllərin düzgün, rahat paylaşdırılmasından və nizamlayıcılardan vaxtında cold istifadədən çox asılıdır.

Musiqi tariximizdən məlumdur ki, 1959-cu ilə qədər Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərinin tərkibində qanun alətinə rast gəlmək mümkün deyildi. İlk dəfə qanuna Moskvada Azərbaycan mədəniyyəti öngünüyü keçirilərkən görkəmli bastakar, dirijor, Azərbaycan televiziyası və radiosu nəzdində xalq çalğı alətlər orkestrinin bədii rəhbəri Səid Rüstəmovun səyi nəticəsində orkestrin tərkibində rast gəlinir.

Orkestrdə bu alətin ilk ifaçısı azərbaycanlı Asya Tağıyeva olmuşdur. 1959-cu ildə onun ifasında ilk dəfə Azərbaycanda bu alətdə "Bəyatı-Şiraz" və "Çahargah" muğamları vala yazılıb.

Qanun tədrisinin metodikasına gəldikdə isə onu qeyd edə bilərik ki, 1966-67-ci tədris ilindən başlayaraq, Azərbaycan musiqi məktəblərində qanun sinifləri yaradılmasına baxmayaraq, qanun məktəbi dərsləri hələ də yazılıb dərc olunmayıb. 1985-ci ildən başlayaraq, bu alət üçün müxtəlif səviyyəli musiqi məktəbləri, orta ixtisas və ali məktəblər üçün proqram və metodiki vasitələr nəşr olunmuşdur. Bu metodiki vasitələrdə qanun ifaçılığının incəlikləri sadəcədən mürəkkəbliyə doğru

olmaqla işlənmişdir. Ustad qanun çalanların təcrübəsinə əsaslanan məsləhətlər bu vasitələrdə geniş əks olunduğundan şagird və tələbələrə fiziki imkanlarına uyğun alətin texniki göstəricilərinə nail olmaqla nümunəvi ifaçı kimi yetişdirmək yönündə əhəmiyyətlidir. Asandan çətinə doğru qurulan repertuardakı əsərlərin vaxtında və keyfiyyətlə ifasına nail olunması ifaçı hazırlığı prosesinin düzgünlüyünü təsdiqləyir. Unutmaq lazım deyil ki, qanun ifaçılığı insanda torəno, ritm qavrayışı, ahangdarlıq hafizəsi, böyük sərb, düzüm və sağlamlıq tələb edir.

XX əsrin son rübündə instrumental musiqi ifaçıları arasında qanun ifaçılarının yeni nəslı yetişir. Mələhət Əliyeva, Torəno Əliyeva, Yaqut Məmmədova rast gəlinir. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Heydər Əliyev tərəfindən əsası qoyulduqdan sonra peşəkar qanun ifaçıları yetişdirilməsi məsələsi ön plana keçdi. Buna görə də ifaçılıq fakültəsi nəzdində qanun ifaçılığı ixtisası açıldı. Gənc olmasına baxmayaraq, Konservatoriyanın məzunu olan qanun ifaçıları təkcə respublikamızda deyil, onun hüdudlarından kənar da məşhurlaşdılar. Çinarə Mütəllibova, Nətəvan Mehdiyeva, Şəbnəm Şixəliyeva və başqaları hal-hazırda qanun alətinin təbliği və tədrisi ilə məşğuldular.

Qanun alətinin bədii və geniş texniki ifaçılıq imkanlarından istifadə edərək bu alət üçün son dövrlərdə bir sıra maraqlı işlər görülmüşdür. Bu yolda sənətsünəşləşmə üzrə fəlsəfə doktoru, məhir qanun ifaçısı Torəno Əliyevanın fəaliyyəti diqqətəlayiqdir. O, 2004-cü ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının tələbə və məzunları ilə bərabər qanun ifaçılarında ibarət "İnci" ansamblını təşkil etmiş və 7 nəfərlik ansamblın repertuarının seçimində ifaçıların ifalarında böyük tərkibli orkestrlərin səslənməsi təsiri doğurmasına önəm vermişdir. Orkestr ifası üçün nəzərdə tutulan əsərlərdəki kimi nəfəs, zərb və başqa simli alətlərin sədalarını verməkdən ötrü səslər iki, üç və bəzən də 4 qismə ayrılmışdır. Birinci qanun qrupu əsas mövzunu, digərləri isə mövzunun tersiya, kvarta, seksta, harmonik səs və akkordlarını səsləndirirlər.

Məlumdur ki, hər bir musiqi qrupunun, ansamblın inkişaf etməsi üçün repertuar seçimi çox önəmlidir. Uğurlu seçimin, dinləyici və tamaşaçı sevgisinə gətirən yol musiqiçilərin xalq musiqi yaradıcılığına müraciət etməsindən asılıdır.

Torano Əliyeva da bu fikirdən çıxış edərək öz təşkil etdiyi “İnci” qızlar ansamblı üçün maraqlı, rəngarəng repertuar seçdi. Bununla da qanun aləti həm konsert salonlarında, həm televiziya ekranlarında, həm də radioda yeni ampulada səslənməyə başladı.

Ansamblın ifasında “Bayatı-Şiraz”, “Mahur-hindi” muğamları, “Azərbaycan”, “Səməni” xalq rəqsləri, Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyasından qızlar xoru, S.Ələsgərovun “Şalaxo”, “Rəqs tokkata”, Z.Bağirovun “Rapsodiya”, V.Adıgözəlovun “Skerto”, F.Əmirovun “Məhəbbət rəqsi”, A.Məlikovun “Türk qızlarının rəqsi”, “İki qəlbin dastanı” baletindən qızların rəqsi səslənmişdir. Bu vaxt önəvi ifa üsullarından əlavə yeni texniki çalarlar gətirən vasitələrdən istifadə olunmuşdur.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri, Bakı, Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Abdullayeva S, Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. Bakı, Adiloğlu 2007, 214 s.
3. Abdullayeva S. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. Bakı,n Oğuz Eli, 2010, 416 s.
4. Abdullazadə G.Qədim və Orta əsrlərin musiqi mədəniyyətiş Tarixi-fəlsəfi təhlil. Bakı, Qartal, 1996, 291 s.
5. Əliyeva T.Asya Tağıyeva-70// Musiqi dünyası, 2005, 1-2/23, s. 125-126
6. Əliyeva T. Qanun alətinin işlənmə texnologiyası // Konservatoriya, elmi nəşr, 2009, № 1, s. 171-173
7. Əliyeva T. Məhəmməd Füzulinin “Səqinamə”sində qanun aləti // Konservatoriya, elmi nəşr, 2009, № 2, s. 88-91
8. Əliyeva T. Qanun musiqi aləti miniatürlərdə // Qobustan, sənət toplusu, 2009, 3/146, s. 66-69
9. Əliyeva T. Səməvi kitablarda yatıq musiqim alətləri // Dədə Qorqud, elmi-ədəbi toplu, 2009, III, s. 119-126

АГАБАДЖИ БАЛАЕВА

РОЛЬ КАНОНА СРЕДИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Ключевые слова: народные музыкальные инструменты, исполнение на каноне, Асия Тагиева, Тарана Алиева, группа Инджи.

РЕЗЮМЕ

Среди народных музыкальных инструментов Азербайджана канон занимает особое место. В данной статье исследуется история возникновения данного инструмента, а также раскрывается его роль и значение в ансамбле и оркестре.

AGABAJI BALAYEVA

THE ROLE OF THE CANON AMONG AZERBAIJANI FOLK MUSICAL INSTRUMENTS

Keywords: folk musical instruments, performance on the canon, Asiya Tagieva, Tarana Aliyeva, Inji group.

SUMMARY

Among the folk musical instruments of Azerbaijan, the canon occupies a special place. This article explores the history of the emergence of this instrument, as well as reveals its role and significance in the ensemble and orchestra.

GÜNEL ZEYNALLI

Üz.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı

E-mail: f-no@list.ru

**SƏRDAR FƏRƏCOVUN İKİ FORTEPIANO ÜÇÜN
“KONSERT SÜİTASI”**

Açar sözləri: bəstəkar, Sərdar Fərəcov, kamera-instrumental , konsert süitəsi.

XÜLASƏ

Məqalədə bəstəkar Sərdar Fərəcovun kamera-instrumental yaradıcılığına aid olan 2 fortepiano üçün yazılmış “Konsert süitəsi” haqqında məlumat verilir. Tədqiqat işinin əvvəlində həmin əsərin yaranma tarixindən bəhs olunur. Həmçinin süitənin ətraflı şəkildə təhlili verilir. Hər hissə ayrı-ayrılıqda təhlil olunaraq musiqi nümunələri əsasında öz təsdiqini tapır.

Azərbaycan Respublikasının istedadlı bəstəkarı, Xalq artisti Sərdar Fərəcovun yaradıcılığı, müasir dövrün musiqi mədəniyyətinin qabaqcıl sıralarındadır. O, öz dövrünün demək olar ki, bütün janrlarına müraciət etmiş, biri-birindən maraqlı əsərlər ərsəyə gətirmişdir [3]. Onun belə əsərlərindən biri də, kamera-instrumental yaradıcılığına aid olan iki fortepiano üçün “Konsert süitəsi” əsəridir.

Əsər xüsusi sifarişlə 1986 – ci ildə A.Rzaquluzadə və Z.Əlizadənin ifası üçün yazılmış və çox uğurla səsləndirilmişdir [2]. Həmçinin təkcə Bakıda deyil, dünyanın bir sıra şəhərlərində ifa olunmuşdur.

Süitə janrına xas olan “Konsert süitəsi” 4 hissədən ibarət olub hər birinin öz proqramlı adları var (Elegiya, Skertso, Noktyürn, Final). Silsiləyə daxil olan əsərlər asta və cold tempo keçərək növbələşir.

Silsiləyə daxil olan nömrələr bir-birindən həm obraz məzmunu, həm faktura, həm tonallıq cəhətdən fərqli pyeslərdir. Bu əsərdə XX əsrə mənsub olan bir sıra musiqi texnikalarının istifadəsi ilə yanaşı, milli musiqimizin, ladlarımızın çox səlis, eyni zamanda professional tərzdə sintezinin şahid oluruq.

Süitənin I hissəsi “Elegiya” adlanır. İlk notlarından həqiqətən həzin, dərin mənalı musiqisi insanı xeyallar aləminə aparır. Bu hissə qısa melodiyalar üzərində qurulub. Onlar sanki insanın daxilindəki həyəcanı, tənhəliyi, xoşbəxtlik haqqındakı arzularını xatırladır. “Elegiya” Allegretto con grazio tempində, 4/3 ölçüdə, cis-moll tonallığında başlayır. Forma baxımından mürəkkəb 3 hissəli formada yazılmış I hissənin sxemi belədir:

A	C	A	
<u>giriş a</u>	<u>a₁b</u>	<u>a a₁ a₂ b a₂ c</u>	<u>a₁ koda</u>
4x. 16x.	16x. 8x.	18x. 10x. 8x. 8x. 8x. 29x	16x. 17x.

Sxemdən görüldüyü kimi mürəkkəb 3 hissəli formanın I hissəsi (A) reprizsiz sadə iki hissəli formada yazılmışdır. İkinci hissə (C) Epizod şəklində yazılaraq dəqiq forması yoxdur. Üçüncü (A) hissə isə qısaltdılmış repriza formasındadır.

“Elegiya”nın I hissəsi (A) reprizsiz sadə iki hissəli formada yazılmışdır. Bu hissə 4 xano girişdən sonra ikinci pianononun ifasında əsas təmanın keçidi ilə başlayır. İlk olaraq mövzünü ikinci solistə verilir. Sadə fakturadan istifadə edən bəstəkarın harmonik dili də çox sadədir. İlk xanələrdən biz milli lad elementlərini hiss edirik. Bəstəkar burada şur ladının intonasionaları müşayiətində keçən əsas melodiyanın tədqimatında sıçrayışlı akkordlardan çox geniş istifadə etmişdir. Bu musiqini dinlərkən sıçrayışlı, fərqləli akkordların müxtəlif oktavələrdə oynanması insanın gözləri önündə sanki dalğalar içərisində səhələ çarpılaraq kənara sıçrayan damlaları canlandırır.

Nümunə 1.

Allegretto con grazia
Op. 10, No. 1
Frédéric Chopin

Reprizsiz sadə iki hissənin birinci cümləsi (a) 16 xanədən ibarət olub özlüyündə frazalara, onlarda motivlərə, hətta motivlər də ibarələrə bölünür. İkinci cümlə (a₁) artıq birinci solistin ifasında səslənir. Birinci pianonun ifasında səslənən bu cümlə ilk cümlədən biraz daha mürəkkəb faktura quruluşu ilə fərqlənir. Hər iki cümlə qeyri təkrar quruluşu, qapalı cümlələrdir. *pp* səslənmədə keçən musiqi parçası zərif olduğu qədər, musiqidəki kədri, gərginliyi də dinləyiciyə çatdırma bilir. İkinci period (b cümləsi) birinci perioddan həcm cəhətdə yığcam olub cəmi 8 xanədən ibarətdir. “b” hissəsi eləcə də, I perioddan həm faktura, həm harmonik dil, həm də tonal cəhətdən fərqlənir. I period cis-moll tonallığında yazılmışdırsa, biz burada Fis-dur tonallığına keçədi hiss edirik. II period şur ladında 8 xanlı, qeyri-təkrar quruluşu, kvadrat, qapalı cümlədir [1]. Animato tempində keçən bu cümlə *f* səslənmədə birinci pianonun ifasında əsas melodiya ilə, ikinci pianonun ifasında isə əsasən arpeciolu müşayiəti ilə bir dalğa kimi keçərək sanki dəniz kimi coşur və sakitləşir. Burada melodiya daha aydın tərzdə keçərək seğah ladında keçərək yenidən şur ladına qayıdır.

Mürəkkəb üçhissəli formanın orta hissəsi, yəni “C” epizod formasında yazılıb heç bir forması yoxdur. Epizod hissəsi lirik, melodik musiqinin daxilində coşğunluq yaradaraq, iti tempi, gərgin, dinamik xarakterli melodiya ilə seçilir. *P* səslənmədə keçən musiqi hər iki pianonun ifasında akkord fakturalı quruluşda başlayaraq gətdikcə *accelerate* ifadə səsər yüksələrək (*crescendo*) *ff* qədər qalxır.

Bu melodiya hərəkətli, həyəcanlı xarakter alaraq orta registrdə iti tempdə (Maestoso. Meno mosso) təntənəli səslənir. (a₂) cümləsində stakkatolarla keçən akkordlar milli xalq rəqs olan “Nəlbəki”nin elementlərini xatırladaraq, iti tempi, fasiləsiz hərəkətli musiqinin axıcılığı kulminasiya nöqtəsinə yaxınlaşır, *ff* ilə hər iki pianonun ifasında glissando effekti ilə daha da gərginliyi artıran musiqi, həyəcanı artırır və sevincli, işqlı yüksəliş haddinə çatır. Bundan sonra tədricən sakitləşir və gələcək incə zərif başlanğıca keçid verilir. Gərgin təntənəli keçən mərkəz hissəsinin ardınca səslənən repriza hissəsində hər şey sakitləşir, birinci hissəyə qayıdış baş verir. Burada bəstəkar qısdılmış reprizadan istifadə edərək birinci (A) hissəsinin ikinci cümləsini (a₁) olduğu kimi təkrarını verir. Repriza həm faktura, həm tonal cəhətdən olduğu kimi təkrarlanır. Reprizanın sonunda əsas melodiyanın şur ladında təkrarından sonra 17 xanə koda verilir. Burada melodiya əsasən basda keçərək *pp* ilə tamamlanır.

Sütünanın ikinci hissəsi “Skertso” adlanır. Bu hissənin musiqisi “Elegiya”dan fərqli olaraq kəskin iti tempi, cold, oynaq xarakterlidir. “Skertso” Allegretto-molto tempində, 4/2 ölçüdə, Es durtonallığında, seğah ladında başlayır. Burada da bəstəkar sıçrayışlara üstünlük verərək, obertonların istifadəsinə geniş yer ayırmışdır.

Forma baxımından mürəkkəb 3 hissəli formada yazılmış II hissənin sxemi belədir:

A		C		A						
a	ba giriş a b a ₁ b ₁	ba koda								
15x.	33x.	8x.	4x.	18x.	14x.	20x.	14x.	25x.	10x.	4x.

Sxəmdən görüldüyü kimi mürəkkəb 3 hissəli formanın I hissəsi (A) sadə üç hissəli formada, ikinci hissə (C) Trio olub, reprizli sadə iki hissəli formadadır. Üçüncü (A) hissə isə dinamik repriz formasındadır.

“Skertso”nun birinci hissəsi (A) sadə 3 hissəli formada yazılmışdır. Əsas tonallıq Es-durtonallıqdır. Sadə 3 hissəli formanın (A) birinci hissəsi, yəni “a” qeyri-təkrar quruluşu, iki cümləli sadə, açıq perioddur (Es-dur, C-dur, D-dur).

Sadə 3 hissəli formanın (b) mərkəz hissəsi həcm etibarı ilə daha genişdir. Bəstəkar bu periodda genişlənmiş cümlələrdən istifadə etmişdir. Əsasən təkrar

quruluşlu, 3 cümləli, açıq perioddur. İki pianonun ifasında səslənən bu hissədə akkordların bir biri ilə növbələşməsi sual-cavab intonasiyalarını xatırladır. Bu hissədən sonra biz reprizanın yeni (a) hissəsinə qayıdışı eşidirik. Qısaltdılmış şəkildə keçən repriza hissəsi bir cümlədən, 8 xanədən ibarətdir. Repriza əsasən akkord fakturalı, iti tempi musiqinin müşayiəti ilə akkordların xromatik olaraq bir-birinə keçməsi, dəyişilən tonallıqlar, onaltılıq notların ifasında 3 cü oktavın “do” notuna qədər yüksəlir *ff* səslənməyə bitir

Mürəkkəb 3 hissəli formanın orta hissəsi, yəni “C” trio olub, reprizli sadə 2 hissəli formada yazılmışdır. Mərkəzi hissə(C) birinci hissədən (A) həm tonal, həm faktura, həm də forma baxımından fərqlənir. Bu da hissələr arasındakı təzadı daha da gücləndirir. 4 xanə keçiddən sonra mərkəz (C) hissə başlayır. Bu xanələr həmçinin giriş rolunu oynayır. Belə ki, Artıq Ges dur tonallığında, şur ladının intonasiyaları ilə keçən keçid hissəsi *ff* dan *pp*-ya qədər enir. Sadə iki hissəli formanın birinci hissəsi (a) *Gioioso* tempində *mf* səslənmədə, əsas melodiya birinci pianoda, stakkatolu akkordların müşayiəti keçən musiqi isə ikinci pianonun ifasında keçir. I hissənin 1-ci (a) cümləsində bostəkar hər iki pianonun ifasında T və D orqan dəyəyinə əsaslanan müşayiətdən istifadə edir. Həmçinin qeyd etmək istərdik ki, mərkəz hissəsinin (C) harmonik dilidə sadə və aydındır (T.S.D) . Burada biz artıq puantilizmin effektlərini xatırladan musiqini eşidirik. Pianoların ifasında sual-cavab intonasiyaları növbələşir. Sonda 1 sual taktına 4 cavab xarakterli takt səsləndirilir. Aşiq musiqisinə xarakterik imitasiyalı üslubda səslənən sonluq 14 xanədən ibarət olub səslərin aramla (*poco a poco cres.*) yüksələrək *ff* səslənmədə glissando effekti akkordların ifasında tamamlanır.

Nümunə 2.

Sonda bostəkar nisbətən qısaltdılmış reprizdən (A) istifadə edir. Burada birinci hissənin hər iki cümləsinin təkrarı eşidilir. Repriza hissəsində keçən cümlələrdə metroritmikənin tez-tez dəyişməsi (8/3,8/2,8/3,8/2,8/4) musiqinin səslənməsini daha da gərginləşdirir. Sadəcə burada güzgüli reprizaya xarakterik olaraq ilk (b) cümləsi sonra isə (a) cümləsi keçərək tamamlanır. Repriza hissəsi eyni tonallıqda, eyni fakturada verilir. Sonda 4 xanə koda verilərək hər iki pianonun ifasında unison arpejiolarla keçərək iki sıyrıntılı akkordların stakkatolu qırıq ifası ilə Eis-dur tonallığında tamamlanır.

Sütunun üçüncü hissəsi “Noktyürn” adlanır. İti tempi, cəld, oynaq xarakterli “Skertso” hissəsindən sonra “Noktyürn” hissəsinin aramı, sakit, zərif musiqisi eşidilir. Sostenuto tempində, 8/6 ölçüdə, h moll tonallığında başlayır. Forma baxımından sadə 3 hissəli formada yazılmış III hissənin sxemi belədir:

A				B			A		
a	a ₁	a ₂	a ₃	a ₁	a ₂	olavə			
15x.	22x.	11x.		7x.	7x.	6x.	15x.	15x.	10x.

Birinci hissə (A) 3 cümlədən ibarət sadə perioddur. Cümlələr təkrar quruluşlu, qeyri kvadrat, qapalıdır. “Noktyürn” demək olar ki, övvəldən sonacən sual-cavab xarakterli melodiya üzərində qurulub. Birinci cümlə (a) 15 xanədən ibarət olub həm fakturası, həm də harmonik dili sadədir. İlk melodiya II pianonun ifasında 9

xano ilə keçir, sonra I pianonun ifasında 6 xanədən ibarət ikinci melodiya səslənir. **Nümunə 3.**

The image shows a musical score for two pianos. The first system is marked 'Sostenuto' and the second 'Profondo'. The score includes piano parts for both instruments with various dynamics and articulations.

Əvvəldə verilən bu melodiyalar birinci və repriza hissəsində mütəmadi olaraq sanki bir leytmotiv kimi keçir. I hissənin (A) ikinci (a_2) və üçüncü (a_3) cümlələri də ilk cümlə kimi eynilə sual-cavab xarakterli olub, gecə musiqisini xatırladan, aramlı, ağır tempda, *p* səslənmədə keçərək "Noktyürn"ün ilk hissəsini tamamlayır.

İkinci hissə (B) birinci hissədən(A) faktura və harmonik dili ilə fərqlənir. Əsasən akkord quruluşlu olub, glissando effektlili ilə seçilir. Burada bəstəkar daha çətin harmoniyadan istifadə edərək, mərkəz hissəni biraz daha gərgin səslənməsinə nail olur. Melodiya II pianonun ifasında əsasən glissando effektlili arpejo üzərində, I pianonun ifasında isə akkord fakturalı son yüksəliş h-moll tonallığında III₁₃ – nin iki qüvvəli akkord zənbəsi ilə (fortissimo) başa çatır.

Üçüncü (A) qısaldılmış reprizadır. Repriza qismən dəyişikliyə uğrayaraq eyni fakturada, eyni tonallıqda keçir. Mərkəz hissənin *ff* ifasından sonra gələn repriza *pp* səslənmə ilə yenidən əvvəlcə başlanğıca qayıdır. Reprizada 3 cümlədən ibarətdir sadəcə burada 2 cümlə (a_1+a_2) birinci hissənin təkrarı, 3 (a_3)cümlə isə sonda əlavədir. "Noktyürn" h-moll tonallığında I ilə *ppp* səslənmədə tamamlanır.

Sütanın IV sonuncu hissəsi "Final" adlanır. Bu hissə adından görüldüyü kimi sütanın sonuncu finaldır. Final nömrəsi digər 3 nömrədən həm quruluş, həm forma baxımından fərqlənir, əsasən sürətli tempda keçən bu hissənin musiqisi, sanki, qarşılaşılmaz güclü bir duyğuları əks etdirir. Variasiya formasında yazılmış "Final" hissəsi özünün əsas melodiyası ilə yanaşı,sonda seğah ladında keçən "vağzalı" rəqsinin intonasiyaları ilə yenidən bizə milli musiqimizin ecazkar ruhunu xatırladır. Bəstəkar həmçinin burada milli lad imkanlarında geniş istifadə etmişdir. Qeyd olunduğu kimi "Final" hissəsi variasiya formasında yazılmışdır. 6 variasiyalı kiçik hissələrdən ibarət olub, əsasən tənənəli akkord quruluşudur. "Final" hissənin əvvəlində keçən əsas musiqi materialı müxtəlif variantlarda bir neçə dəfə təkrar olunur. Bu hissə hər iki pianonun ifasında *Alla breve* tempında,4/4 ölçüdə,D durtonallığında *pp* səslənmədə, Rahab muğamının Əmiri şöbəsinin intonasiyaları ilə başlayır . Qabarıq, (marcato) stakkatolu akkordların keçidi ilə başlayan əsas melodiya *pp* səslənmədə gərgin, lakin eyni zamanda zərif həyəcanlı musiqini xatırladır. Birinci variasiyada əsas melodiya keçərək, iki obraz hissə olunur. Pianolar bir-birinə melodiyaları keçirdirək öz aralarında növbələşirlər. Birinci variasiya (40 x.) 3 cümlədən ibarətdir. Burada bəstəkar əsasən septakkord və nonakkordların (T₇,D₇,VII₇ və dönmələri, eləcə də D₉) stakkatolu keçidini verir. İkinci variasiya (30 x.) *ff* ilə başlayaraq biraz daha fakturada cəhətdən mürəkkəb akkord quruluşu formada verilir. Əsasən T-S-D quruluşlu akkordların istifadəsinə üstünlük verilir. Tonallıq dəyişilmir, ritm və fakturada cəhətdən dəyişiklik olunaraq daha tənənəli səslənir. Üçüncü variasiya əsas melodiyanın elementlərinə əsaslanaraq həm tonal, həm faktura cəhətdən fərqlənir. Artıq burada a-tonallıqdan istifadə edən bəstəkar milli lad çərçivəsindən kənara çıxmır. Burada biz humayun muğamının intonasiyaları ilə, rahab muğamının (əmiri şöbəsinin) eyni anda üst-üstə keçidini eşidirik. Humayun ladinin intonasiyaları I pianonun ifasında, Rahab ladinin intonasiyaları isə II pianonun ifasında eyni anda unison səslənir. Buda əsərə özəllik qatan effektlərdən biridir. Oktavalı akkordlar vasitəsilə melodiyanın xromatik qamma üzrə aşağı və yuxarı hərəkəti, qalxıb-enmələr həyəcanı daha da artırır. Gəldikcə variasiyaların tərkibində xano sayları azalır. Belə ki, dördüncü

variasiya (28 x.) yenidən D-dur tonalığına qayıdır. T_{33} üzərində təkrar quruluşlu akkordların ff səslənmədə başlanması, eyni zamanda burada metroritmikanın (4/2, 4/4, 4/2, 4/4 və b.) tez-tez dəyişməsi musiqidəki gərginliyi daha da qabarıq şəkildə açır. Sanki iki pianonun sərbəst solo ifasından ibarət melodiyalardır. Variasiya D-dur tonalığında $D_2 - T_6$ ilə tamamlanır. Gərgin, iti tempi 5-ci varyasiyadan sonra 6-cı varyasiya (15 x.) gəlir o özünün həzin, təmkinli, eyni zamanda arpejiolu quruluşu ilə digərlərindən fərqlənir. Burada tonallıq dəyişilmir harmonik dil, faktura dəyişilir. Fərşlaqlı, obertonların geniş istifadəsi ilə verilən arpejiolu akkordların keçidi gərgin musiqidən sonra incə, zərif melodiyanın səslənməsi sanki qaranlıq bir gecədən sonrakı işıqlı səhəri xatırladır. Burada bostakar xalq rəqsinə yenidən müraciət edərək səgah ladında "Vağzal" rəqsinin intonasiyalarını xatırladan melodiya istifadə edir.

Nümunə 4.

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'Piano 1' and 'Piano 2'. The tempo is marked 'Meno mosso'. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The piano part includes various articulations and dynamic markings such as 'mp' and 'f'.

Bu varyasiyada da səgah və rahab muğamının intonasiyalarının növbələşən keçidini hiss edirik. Və nəhayət sonuncu 7-ci varyasiya reprizaya xarakterikdir. Sonda bostakların yenidən birinci varyasiyaya qayıtması əsəri həmçinin çəçivəyə alır. Və nəhayət finalda sonuncu varyasiya Rast ladının intonasiyaları ilə təntənəli şəkildə, presto ritmində, melodik və harmonik quruluşlu akkordların unison hərəkəti, D üzərində son yüksəliş və T_{33} hər iki pianonun birlikdə unison ifasında üç qüvvətli akkord zərbəsi ilə (fff) başa çatır.

Əsəri tam təhlilindən sonra onu deyə bilərik ki, dünya musiqi ənənələri ilə milli lad ənənələrinin professional cəhətdən sintezi nail olmuş bostakar bu

"Konsert süitəsi"ndə incə psixoloji hisslərlə yanaşı, çılğınlığın şəklini göstərən hadisələrin cilovlanması da göstərə bilmişdir [4]. Zənnimizcə "Konsert" süitəsi Sərdar Fərəcovun yaradıcılığının uğurlu sahiblərindən biridir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Bədəlbəyli Ə. Musiqi lüğəti. Bakı: "Elm", 1969.
2. Fərəcov S. Üzeyir işığında. Bakı: "Xatun plyus", 2010.
3. Məmmədova L. Sərdar Fərəcov. Bakı: "Şərq-qərb nəşriyyat evi", 2015.
4. Мамедова Л. Страницы творческой биографии Сардара Фараджова. Баку. «Мугарджо», 2014.

ГЮНЕЛЬ ЗЕЙНАЛЛЫ

"КОНЦЕРТНАЯ СЮИТА" САРДАРА ФАРАДЖОВА ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

Ключевые слова: композитор, Сардар Фараджов, камерно-инструментальная, концертная сюита.

РЕЗЮМЕ

В данной статье проводится интерпретация «Концертной сюиты» Сардара Фараджова, написанной для двух фортепиано. Произведение относится к камерно-инструментальному творчеству композитора. Автор повествует об истории создания произведения. Позже проводит подробный анализ сюиты. Каждая часть сюиты рассматривается в отдельности, опираясь на нотные примеры.

GUNEL ZEYNALI

**“CONCERT SUITE” BY SARDAR FARAJEV
FOR TWO PIANOS**

Keywords: composer, Sardar Farajev, chamber-instrumental, concert suite.

SUMMARY

This article interprets Sardar Farajev's "Concert Suite" written for two pianos. The work belongs to the chamber-instrumental creativity of the composer. The author tells about the history of the creation of the work. Later he conducts a detailed analysis of the suite. Each part of the suite is considered separately, based on musical examples.

UOT 786/789

ŞANƏ MƏMMƏDOVA

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı

E-mail: pikkolo.velizade@mail.ru

**VASİF ALLAHVERDİYEYİN ROMANS YARADICILIĞININ BƏZİ
QURULUŞ XÜSUSİYYƏTLƏRİ
(İKİ ROMANS VƏ “SƏNSİZLİK” ELEGİYASI NÜMUNƏSİNDƏ)**

Açar sözlər: Vasif Allahverdiyev, xalq musiqisi, romans, fərdi üslub, obraz, elegiya

XÜLASƏ

Məqalədə müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyəti xadimi, xalq artisti Vasif Allahverdiyevin vokal yaradıcılığından iki romansı - "Pəncərəm üsüyür", "Qəmli hekayə", eyni zamanda "Sənsizlik" elegiyası təhlil olunub. Romansların hər biri bəstəkarın lirik "etirafı" adlandırmaq olar. Bu nümunələrdə parlaq obraz ələmi, melodik dilin şəffaflığı, təbiiyyət, sadəlik ön plandadır. Bəstəkar hər bir vokal əsərində yüksək estetik lirikanı milli musiqi ənənələri ilə uclaydıraraq milli romansın gözəl nümunələrini yaratmağa nail olmuşdur.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi mədəniyyəti professional inkişaf yoluna qədəm qoyaraq özünün ən yüksək zirvəsinə çatmışdır. Klassik Azərbaycan musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin zəngin və çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyəti musiqi mədəniyyətin bir çox sahələrinə "nəfəs" verdi. Ü.Hacıbəylinin milli musiqi ənənələrini Avropa musiqisi ilə üzvi surətdə birləşdirməsi XX əsr Azərbaycan musiqisi mədəniyyətinin inkişafını müəyyənlaşdırən əsas istiqamətlərdən biri kimi

nümayəndələrinin yaradıcılığında fərdi, özünəməxsus yanaşma ilə öz əksini tapmışdır. Avropa musiqisində bərqərar olmuş ənənəvi janrların Azərbaycan xalq musiqisi ilə yaxınlaşması, milli üslubun yaranmasına zəmin yaradır. Beləliklə, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti irsinə simfonik, xor, kamera-instrumental, vokal və başqa janrlar kimi səmali nümunələr həm klassik, həm də yeni “qiyafədə” daxil edilir.

Vokal musiqi janrlarının ən geniş qolu mahnı və romanslar Ü.Hacıbəyli başda olmaqla, M.Maqomayev, A.Zeynallı, Q.Qarayev, Niyazi, F.Əmirov, S.Rüstəmov, S.Hacıbəyov, C.Cahangirov, T.Quliyev, R.Hacıyev və bostəkərlik məktəbinin digər görkəmli nümayəndələrinin yaradıcılığında mədəniyyət salnaməsinin ayrılmaz hissəsinə çevrilib və bir sıra Azərbaycan bostəkərlərinin yaradıcılıq irsinin aparıcı qolunu təşkil edir. Romans janrı A.Zeynallının yaradıcılığında ilk klassik nümunə kimi ötən əsrdə 20-ci illərin sonu 30-cu illərin əvvəllərində Azərbaycan musiqi tarixinə yazılır. Məhz A.Zeynallının kamera-vokal əsərlərinin təzahüründə romans professional Azərbaycan musiqi mədəniyyəti sistemində digər janrlar kimi sərbəst və bərabər hüquq əldə edir. Tarixi gedişat göstərir ki, Azərbaycanda kamera-vokal lirikasının formalaşması və inkişafı sadə mahnı, mahnı-romans formalarından öz başlanğıcını götürmüşdür. Nəticə etibarilə romans, sonralar isə iri həcmli vokal silsilələrin yaranmasına gətirib çıxardır [1, s. 5].

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf mərhələsi boyu bostəkərlər yaradıcılıqlarında mahnı, romans janrından yan keçməmişlər. Çağdaş dövrün yaradıcı, fəal bostəkərlərindən sayılan, müasir Azərbaycan bostəkərlik məktəbinin nümayəndələrindən biri, yaradıcılıq portfoliosu zəngin və çoxşaxəli olan xalq artisti Vəlif Allahverdiyevin vokal musiqi nümunələri olduqca rəngarəng, parlaq əhval-ruhiyyə daşıyır. Onun həm mahnı yaradıcılığı, həm də romans nümunələr vokal ifaçıları tərəfindən dəfələrlə konsert salonlarında ifa olunur və sevilir. Bostəkər vokal yaradıcılığına aid hər bir nümunə yeni əhval-ruhiyyədə, müxtəlif obraz aləminin təəcəssümüdür. İstər mahnı, istərsə də romanslarında bostəkər özünü gözəl melodist kimi göstərir. Bu səbəbdən hər bir nümunə onun yaradıcılığında

önəmli əhəmiyyət kəsb edir. Vəlif Allahverdiyevin vokal yaradıcılığı tədqiq olunmayıb. Bu baxımdan təqdim olunan məqalədə bostəkərin vokal yaradıcılığında “Pəncərəm üşüyür”, “Qəmli hekayə” romansları və “Sənsizlik” elegiyası araşdırılmış, sadələndirilmiş nümunələrin müfəssəl təhlili verilmişdir. Romans təfsirində ən xəlif hissələrini, lirik duyğularını ifadə edir. Bostəkər burada kantilenadan, mahnıvarilikdən yararlanaraq poetik obrazları canlandırır. Hər bir nümunənin fərdi xarakterində xalq musiqisi intonasionaları ilə axımlı kantilenanın vəhdətini görmək olar. O, Üzeyir Hacıbəyli, Asaf Zeynallı, Tofiq Quliyev kimi bostəkərlərin vokal yaradıcılıqlarına əsaslanaraq, bu əsərlərə özünəməxsus yanaşma tərzilə fərdi üslubunu yaratmışdır.

V. Allahverdiyev “Cavid” təxəllüsü müəllifin şeirlərinə kiçik silsilə xarakterli iki romans bostəkərləmişdir. Poetik mətnin lirik, romantik ruhunu musiqidə ustahlıqla əks etdirən bostəkəromans janrının sentimental-elegiya növünə müraciət edib.

“Pəncərəm üşüyür” mezzo-soprano və fortepiano üçün yazılmış kiçik romansdır. Əsərdə bostəkər həssas dramaturq kimi çıxış edərək, qəhrəmanın yaşantılarını, sarsıntılarını onun öz dilindən təqdim edir. Burada iztirab çəkən, dərindən surət gah emosional çətin melodik xətlə, gah da rəqətiy deklamasiya təmsalında nəfəs, şikayət intonasionaları ilə səciyyələndirilir. Bu da romans monoloq-səhnənin cəhətlərini verir. Əsərdə melodiya nisgillik, həsrət, tənhalığ, fəryada bənzər həyəcanlı intonasiya ilə əks olunur. Sözlə musiqinin vəhdətli uğurla təqdim edilir.

Bütün, bütün həyat keçdi,

Ürək də heç vurmur, yorulub dartınır.

Yenə, yenə yağış yağır, yenə də külək əsir

Yenə də sənsizlik, yenə də sənsizlik.

Romans qeyri-kvadrat quruluşlu dövr formasında yazılıb. Bir motivdən doğan və inkişaf edən dörd cümlə verilir. Cümlələrin başlanğıc inkişafı şikayət intonasionalarını özündə ehtiva edən sekunda intervalı ilə bağlıdır. Birinci cümlə təkrarlənən iki intonasiya motivi ilə başlayır və bir-birini tamamlayan iki ibarətdən

Daha sonra iki cümlədən ibarət dövr formasına asasılanan fortepiano giriş solosu verilir. Qeyd etmək lazımdır ki, romansda fortepiano müşayiət çərçivəsindən kənara çıxaraq vokal ifa ilə ansambl təşkil edir.

Birinci hissə dörd cümlədən ibarət kvadrat quruluşlu period formasında yazılıb. İlk cümlə iki dəfə təkrar ifa olunur. Bu cümlə başlanğıc intonasıyanı girişdən götürsə də yeni musiqi fikridir. Melodik xətt pillələri inkişaf edir. Sual-cavab intonasıyaları ilə növbələşən iki frazadan ibarətdir. "E" şüşər məqamına asasılanır. Üçüncü və dördüncü nisbətən yeni melodiyaya olub, özündə şikayət, intonasıyalarını ehtiva edir. Bu cümlələr sual-cavab xarakterli olub, bir-birini tamamlayır. Bəstəkar burada əsərin lad-məqam xüsusiyyətlərini özünəməxsus şəkildə təqdim edərək, şüşərməqamının ikidəyək pilləsinin sanki "deyişməsini" göstərir.

Fortepiano partiyasında keçən yuxarı qamınvaran hərəkətli kiçik keçid əsərin orta hissəsini hazırlayır. Bu hissə əsərin kulminasiyasıdır. Geniş nəfəsli akkord müşayiəti, təmkinli səslənən melodiya özündə şikayət intonasıyalarını əks etdirir. Orta bölmədə bəstəkar fortepiano əhəmiyyətini artıraraq, daha ifadəli səslənir. O müşayiətlə yanaşı və vokal ifaya duet şəkildə verilir. Bəstəkar bununla əsərin kulminasiyasını daha da emosional səslənməsinə nail olur. Vokal ifadə keçən melodiyanın müşayiət partiyasında yenidən aramsız, həyəcanlı səslənməsi inkişafın kulminasiyasını daha qabarıq şəkildə göstərir.

Əsərin reprizi qısaldılmış şəkildə təqdim olunur. Burada birinci hissənin yalnız üç və dördüncü cümlələri səslənir. Sonda kiçik koda verilir. Dördüncü cümlənin ikinci ibarəsi (Nə böyükmüş qəbahətim?) fortepiano "sənən" dinamikasının fonunda keçir. Mahnı fortepiano giriş motivi ilə tamamlanır. Romansın forma sxemi aşağıdakı kimi təsvir olunub:

Sxem №2

Giriş	I hissə	Orta hissə (vokal + f-nopartiyası)	Repriz	Koda
10x+8x	8x+8x+8x+8x	8x+8x+8x	8x+8x	10x

"Sənsizlik" elegiyası səs və kamera orkestri üçün yazılıb. Ümummilli lider, ulu öndər Heydər Əliyeva həsr olunub. Ulu Öndər Heydər Əliyev mövzusu V. Allahverdiyevin yaradıcılığının ən parlaq səhifəsidir. Bəstəkarın görkəmli şəxsiyyətə olan sevgisi, rəğbəti bir sıra əsərlərində öz əksini tapmışdır. "Sənsizlik" elegiyası, "Ömrü yolu" simfonik poeması bu qəbildəndir. V. Allahverdiyevin bu əsərlərdə ən səmimi duyğuları hiss olunur. Elegiya ömrü ilə şanlı tarix yazan, kitablara sığmayıb, könüllərə həkk olan dahi şəxsiyyətin ruhuna dərin ehtiramı, böyük hörmət, sonsuz həsrət, əbədi sevgini təəcəssüm edir. Əsərin poetik mətni Maya Heydərözünə məxsusdur. Sadə və mürəkkəb üçhissəli arasında aralıq forma kimi dəyərləndirə bilərək (Üçhissəli əsərdə əgər hissələrdən biri period formasındadırsa bu sadə və mürəkkəb üçhissəli forma arasında aralıq forma sayılır. Bu zaman ya kənar hissələr period, mərkəz isə sadə iki və ya üçhissəli formada olur, ya da tərsi mümkündür [3, s.150]). Bəstəkar burada elegiyanın quruluşunu mahnı və romans çərçivəsindən kənara çıxardır. Elegiyada iki obrazın qarşılıqlı inkişafı verilir: Heydər Əliyev və Azərbaycan.

Sənsizliyin zülmət olub,
Gözlərimə hopub mənim.
Sənsizliyin tufan olub,
Ürəyimdə hopub mənim.
Könülüm qırıq bir saz kimi
Sızlar əzabdan hər simi,
İnkəyir sənsizliyimi...
Kədər dondurub qəlbimi,
Dağlar açbdir səbrimi,
Yaşayırəm sənsizliyimi...
Sən göylərdə sayrışan
Ulduzların parlağısan,
Sən uca dağlar aşan
Qartal kimi vüqarlısan.

Ösar orkestrin "tutti" ifasında poetik, axımlı, ifadəli, dolğun müqəddimə ilə başlayır. Giriş iki eyni cümlədən təşkil olunub, kvadrat quruluşlu sadə dövr formasındadır. "A" mayoli humayun məqamına əsaslanır. Geniş nəfəslə melodiyanın ilk səslərindən Azərbaycan obrazı, Vətənin əsrarəngiz təbiəti, ona olan əbədi sevgi canlandırılır.

Nümunə №4

The image shows a musical score for Nümunə №4. It includes staves for Flute, Piano, and various string instruments (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Bass). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like 'ff' and 'Andantino'. The Flute part starts with a 'Lento' marking and a 'ff' dynamic. The Piano part also starts with 'ff'. The string parts are marked 'div.' and 'ff'. The score is divided into two sections, with the second section marked 'Andantino' and 'I'.

Birinci hissə qısaldılmış reprizli, sadə ikihissəli formadadır (A - I hissə). Bəstəkar bu hissənin daxilində də yuxarıda qeyd edilən iki braz aləmini növbələşdirərək təqdim edir. İki cümlə olduğu kimi təkrar olunur. Cümlələr arasında fleytanın imitasiyalı müşayiəti verilir. Bu vokal partiyanın mövzusunə cavab xarakterli kiçik intonasıya motividir. Qeyd etmək lazımdır ki, bütün əsər

boyu "sənsizliyin" müraciət intonasıyasından sonra fleytanın ifasında ona cavab kimi səslənən kiçik motivsanki mücərrəd müsbət qüvvənin obrazını sosiyyələndirir. Orta hissədə girişin mövzusu səslənir. İki cümlə dəyişilmədən, sadəcə oktava fərqi ilə ifa olunur. Repriz qısaldılmış şəkildə verilir. Birinci hissənin periodunun yalnız birinci cümləsi təkrarlanır. Eyni zamanda bu hissə özünəməxsus keçid rolunu oynayaraq əsərin kulminasiyasını gətirir.

Daha sonra paralel majorda (C dur) yeni mövzu səslənir. Orta bölmə dörd cümlədən ibarət təkrar quruluşlu sadə period formasındadır. Burada faktura, melodik, ritmik quruluşda dəyişiklik baş verir. Orkestr "tutti"sində fasiləsiz, gərgin müşayiət səslənir. Aramsız inkişafın kulminasiyası simli orkestrin fonunda (II violon və violalar) fleytanın solo ifası ilə sərbəst quruluşlu, yeni mövzulu kiçik kadensiya ilə noticəlonir. "E" şur məqamında səslənən bu kadensiya muğam improvizasiyasını xatırladan gəzişmədir (6 xanə).

Nümunə №5

The image shows a musical score for Nümunə №5. It includes a staff for Flute. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like 'ff'. The score is divided into two sections, with the second section marked 'ff'.

Daha sonra orkestr partiyasında simlibrinin ifasında elegiyanın "sənsizliyin" intonasıyası təşkil edən mövzu inkişafı səslənir. Bu inkişaf orkestrin harmonik dilinin dəyişilmiş, fərqli tarzi harmonizasi hesabına baş verir (8 xanə). Burada Ulu Öndərin vəfatı, əbədiyyətə qovuşması, bu böyük itkidən doğan kədərli əhval-ruhiyyə təsvir olunub. Müvəqqəti "sükut"dan repriz səslənir. Statik reprizdə birinci hissənin materialı cüzi dəyişiklə təqdim olunur.

Beləliklə, "Sənsizlik" elegiyanının təhlil sxemi aşağıda verilir:

Sxem №3

Giriş I hissəOrta bölmə + kad.+ork. P. Repriz	Koda
8x+8x 16x+16x+ 8x+8x+ 8x 8x+8x+ 6x + 8x	16x+16x.+16x 8x.

V.Allahverdiyevin romans yaradıcılığından danışarkən, ilk növbədə təhlil edilən nümunələrdə sözlə musiqinin mükəmməl vəhdətini vurğulamaq lazımdır. Bostəkar musiqini yazdıqca sanki onun poetik mətnində gizlənən səsləri üzə çıxarır. Bu baxımdan,bostəkarın vokal yaradıcılığının araşdırılmasına müxtəlif prizmalardan yanaşarkən unutmamalıyıq ki, mahnı sözlərin musiqisidir. O öz lirik ruhunu, xalq musiqisi ilə sıx bağlılığını romans nümunələrində uğurla əks etdirməyi bacarmışdır. Bu nümunələrin formasını müəyyənləşdirdikdə sərbəstlilik, təkrarlılıq, reçitativ xüsusiyyətlərini, klassik forma çərçivəsindən kənara çıxmalar, xalq mahnılarından qaynaqlanan cəhətlər müşahidə olunur. Reçitativin istifadəsi zamanı bədii mətdəki poetik sərbəstliyi uğurla musiqi vaxtında təsvir etməyə nail olur.Bostəkar hər üç nümunədə sözün əsl mənasında lirik bostəkar kimi çıxış edir. Bu romansların hər birində epik və dramatik xarakterli müləhizə, şikayət intonasionaları lirik tonlarla təqdim olunur.

Hər üç nümunədə inkişaflı melodik xəttlə yanaşı müşayiətin ifadəli əhəmiyyətini görmək olar.Obraz aləminin açılmasında, əsərin məzmunun çatdırılmasında müşayiətin xüsusi rolunu qeyd etmək lazımdır.Qeyd olunduğu kimi “Sənsizlik” elegiyasında kamera orkestrinin müşayiəti, xüsusən də, burada fleyta alətinin rolu Heydər Əliyevin işıqlı obrazını canlandırmaq üçün məharətlə istifadə olunub. “Pəncərəm üçüyyür” və “Qəmli hekayə” romanslarında fortepiano müşayiəti vokal partiyasına müdaxilə etməklə yanaşı, əsərin bədii obraz aləminin açılmasında bilavasitə iştirak edir. “Qəmli hekayə” romansında hətta fortepiano partiyasının vokal ifa ilə eyni əhəmiyyətini vurğulamaq lazımdır.

Məqalədə araşdırılan hər üç əsər milləti vokal musiqisinin gözəl nümunələrindən sayıla bilər. Bu romansları araşdırarkən unutmamaq olmasın ki, Vasif Allahverdiyev professional tar ifaçısıdır və muğamlar, xalq musiqisinin incəliklərinə mükəmməl bələddir. Bu faktoru nəzərə alaraq, onun yaratdığı hər bir əsərin xalq musiqisi ilə sıx, qırılmaz tellərlə bağlılığını vurğulamaq lazımdır.

Təqdim olunan romans nümunələri də özündə istər ənənəvi Şəx xalq mahnı yaradıcılığı ilə Qərb ənənələrinin tandemini təşkil edir. Burada əsərlərin quruluşu baxımından klassik Avropa formalarını özündə ehtiva etməsi ilə yanaşı,

V.Allahverdiyevin vokal yaradıcılığı onun yaradıcılığının önəmli hissəsini təşkil edir. gözəl melodik xətt, parlaq obraz aləmi, bostəkarın fərdi dəsti-xəttinin uğurlu əksi və digər xüsusiyyətləri özündə birləşdirir. Professional vokal ifaçılarının repertuarında yer alaraq və dəfələrlə konsert səhnələrində ifa olunub, rəğbətə qarşılaşdırılmışdır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Гусейнова Т. М. Азербайджанская камерная вокальная музыка. Б.: Орхан, 2005, 137 с.
2. Гусейнова Т. М. Камерно-вокальные циклы в азербайджанской музыке. Б.: Ширваннешр, 2005, 192 с.
3. Снособин И.В. Музыкальная форма. 7-е изд. — М.: Музыка, 1984, 400 с

Sayıtroqrafiya

1. Vasif Allahverdiyev. “Pəncərəm üçüyyür” // URL:<https://www.youtube.com/watch?v=KvJ9tTzv2g>
2. Vasif Allahverdiyev “Qəmli hekayə” // URL:
https://www.youtube.com/watch?v=fyN16P_cu4M
3. Vasif Allahverdiyev “Sənsizlik” elegiyası URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=H26KE01cn2w>

Notoqrafiya

- 1.Bostəkarın şəxsi arxivi.

НЕКОТОРЫЕ СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНСОВ
ВАСИФА АЛЛАХВЕРДИЕВА
(НА ПРИМЕРЕ ДВУХ РОМАНСОВ И ЭЛЕГИИ “БЕЗ ТЕБЯ”)

Ключевые слова: Васиф Аллахвердиев, народная музыка, романс, индивидуальный стиль, элегия.

РЕЗЮМЕ

В статье проводится анализ вокального творчества представителя современной азербайджанской музыкальной культуры народного артиста Васифа Аллахвердиева. Каждый из романсов – это лирическое «признание» композитора. В этих примерах на первый план выходит мир ярких образов, прозрачность мелодического языка, естественность и простота. В каждом вокальном произведении композитору удалось создать прекрасные образцы национального романса, соединив высокий эстетический лиризм с национальными музыкальными традициями.

SOME STRUCTURAL FEATURES OF VASIF ALLAHVERDIYEV'S
CREATIVITY OF ROMANCES (IN THE EXAMPLE OF TWO
ROMANCES AND THE ELEGY ‘WITHOUT YOU’)

Keywords: Vasif Allahverdiyev, folk music, romance, individual style, elegy.

SUMMARY

The article examines and analyzes two romances from the vocal work of the representative of modern Azerbaijani music culture, National Artist VasifAllahverdiyev - "My cold window", "Sad story" and the elegy "Without you". Each of the romances is a lyrical "confession" of the composer. In these examples, the world of bright images, the transparency of melodic language, naturalness and simplicity comes to the first plan. In each vocal work, the composer managed to create beautiful examples of national romance, combining high aesthetic lyricism with national musical traditions.

RƏNA MƏMMƏDOVA (SARABSKAYA)
sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor,
AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun
“İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri” şöbəsinin müdiri,
E-mail: renasarabskaya@mail.ru

AZƏRBAYCAN MUSIQİLİ TEATRİNİN TARİXİNDƏN

Açar sözlər: musiqi, teatr, tarix, mədəniyyət, opera.

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə arxiv materialları əsasında XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın musiqili teatr tarixi öyrənilir. Burada Azərbaycan milli musiqisinin ilk klassiki Ü.Hacıbəyovun adı bəstəkar yaradıcılığının ilk formalarının, hər şeydən öncə, opera və musiqili komediya janrının təşəkkülünün mənbəyində durması göstərilir.

Azərbaycan musiqili teatrının tarixi bir çox maraqlı faktlarla, yadda qalan hadisələrlə diqqətə layiqdir.

13 mart 1912 -ci il tarixli “Kaspi” qəzetində, şübhəsiz, subyektiv xarakter daşıyan Qubalının rəyində, belə ki, müəllif ifadələri seçmədən Ü.Hacıbəyovun yeni əsəri olan “Şah Abbas” operasına qara yaxılır. Ü.Hacıbəyovu “birinci və həttə, yeganə bəstəkar” adlandıraraq, Qubalı eyni zamanda, hesab edir ki, “opera tarla ifa olunan qədim fars motivlərindən ibarətdir”. Məhz onun müşayiəti altında operada “əsərin ciddi hissələri” səslənir. Orkestrin ifa etdiyi melodiyalara gəlincə isə, bu motivlər “Avropa musiqisinə bənzəyir”, nəticədə müsəlmanların

əksəriyyəti üçün anlaşılmaz qalır. Onun fikrincə, müsəlman tamaşaçılarının başa düşməsi üçün “orijinal, gözəl və şərq zövqünə uyğun” yazmaq lazımdır. Öz təəqbidinə uyan Qubalı Hacıbəylini 1912-ci il teatr mövsümünün bütün uğursuzluqlarına görə təqsirləndirir, belə hesab edir ki, bəstəkar öz əsərlərini Şərq musiqisində olan bütün “orijinallıqlar” əsasında yaradır. Onun birinci operası olan “Leyli və Məcnun”un da müvəffəqiyyətini məhz bununla izah edir. Bundan başqa Qubalı milli musiqini “kasad” epiteti ilə adlandıraraq qeyd edir ki, Ü.Hacıbəyovun sonrakı səhnə əsərlərində artıq “kasad şərq musiqisindən” nə isə istifadə etmək imkanı yox idi, bunun nəticəsi də onların uğursuzluğu oldu.

Fikrimizcə, Ü.Hacıbəyovun yeni əsərlərini belə neqativ qəbul edən Qubalının rəyinin tam mətni özünəməxsus maraq doğurur.

TEATR VƏ MUSIQİLİ MÜSƏLMAN OPERASI

Martın 10-da Nikitin qardaşlarının teatr-sirkində Ü. Hacıbəyovun yeni operası tamaşaya qoyulur. Operanın süjeti M.b. Hacımskinin “Kaspi” qəzetində verdiyi “Sənət” şərq rəvayətindən götürülmüşdür. Bu rəvayətin məzmunu belədir. Görkəmli fars padşahlarından biri olan Şah Abbas öz sevgilisi Xurşud Banuya xoş gəlmək üçün toxuculuq sənətini öyrənir, bu da həyatının çətin anlarında ona böyük kömək edir; bu sənətinə görə özünü ölümdən qurtarır və öz əhəlisini azad edir.

Ü.Hacıbəyov birinci və həttə, yeganə bəstəkardır. Onun ilk əsəri olan “Leyli və Məcnun” operası ona böyük şöhrət qazandırdı. Bir sıra qüsurlarına baxmayaraq, bu opera publikanın çox xoşuna gəldi və buna görə də dəfələrlə anlaşıqlı zalda göstərildi, indi də böyük müvəffəqiyyətlə qarşılanır. Lakin birinci opera haqqında deyilənləri bizim bəstəkarın sonrakı operaları haqqında demək olmaz: “Rüstəm və Zöhrab”, “Şeyx Sənan” və “Şah Abbas və Xurşud Banu” musiqisinə görə heç bir yenilik və orijinallıq göstərmir. Bu opera tarla (orkestrlə yox) ifa olunan qədim fars motivlərindən ibarətdir, operada onun müşayiəti ilə on ciddi yerləri oxuyurlar. Orkestrin ifa etdiyi motivlər isə Avropa musiqisinə

bonzəyir və buna görə müsəlman tamaşaçıların əksəriyyəti üçün anlaşılmaq qədr, halbuki bu sonuncular da orijinal deyil. Bir çox Avropa bostaklarının Şorq motivlərinə əsaslanan əsərləri bizə tanışdır, bunlar orijinaldır və şərqilərin dinləməsi üçün xoşdur. Ona görə də müsəlman tamaşaçısına Avropa musiqisini başa düşmədiyi üçün yönəldilən itihamlar tənqiddə dözmür. Orijinal, gözəl və Şorq zövqünə uyğun yazmaq lazımdır, onda əlbəttə ki, müsəlman tamaşaçısına hər şey aydın olar.

Təəssüf ki, Ü.Hacıbəyov bu keyfiyyətlərə malik deyil, onun birinci operası olan "Leyli və Məcnun"un müvəffəqiyyət qazanmasını biz bu opera üçün istifadə etdiyi şorq musiqisində olan bütün orijinallıqlarla əlaqələndiririk. Ü.Hacıbəyov sonrakı işlərində bu keyfiyyətlərə malik olmur. Bizim fikrimizə, onun birinci operası olan "Leyli və Məcnun"un müvəffəqiyyəti öz operasında Şorq musiqisindəki bütün orijinallıqlardan istifadə edə bilməyindən ibarətdir. Ü.Hacıbəyov sonrakı əsərlərində dahiyənə bir şey yaratmamışdır, bu onun uğurlu sayılmayan sonrakı operalarında əksini tapmışdır. "Leyli və Məcnun"un müvəffəqiyyətinin əsas səbəblərindən biri də, görkəmli şair Füzulinin librettosudur. Ü.Hacıbəyov tamamilə libretto yazma bilmir. O, şair deyil, musiqili alınması üçün poetik yazmaq lazımdır. Poeziya olmadığına görə musiqi və mahnı arasında ahəngdarlıq alınmur.

İfa qənaətbəxş idi Təkə Şah Abbas rolunda Sarabski və aşbaz rolunda Terequlov seçildilər.

Qubalı (1)

İndi digər rəyə müraciət edək. 18 may 1912-ci ildə Mailov qardaşlarının teatrında bu ilin ikinci premyerası Ü.Hacıbəyovun "Əsli və Kərəm" operası tamaşaya qoyuldu. Bu gün Mailov qardaşlarının teatrında Ü.b.Hacıbəyovun "Əsli və Kərəm" (xalq dastanı) yeni operası göstərilir. Opera Sarabskinin iştirakı ilə gedir, müsəlman qadınlar üçün qapalı lojalar mövcuddur (2). Premyeradan iki gün sonra "Bakı" qəzetində tamaşanın tənqidi şərhindən ibarət qeyd dərc edilir. Onun müəllifi qeyd edir ki, artıq tamaşanın premyerası günü çoxları əminidilər ki, Hacıbəyovun yeni operası musiqili teatr sahəsində onun ən yaxşı əsəridir.

Operanın süjetini Ü.Hacıbəyov xalq eposundan götürmüşdür. Roman-əfsanədə İsfahan şahının oğlunun kafir qızını sevməsindən bəhs edilir. Uzun sürən bəd xəbərlərdən sonra əslini tapan Kərəm ona toxunur və "sevgi oduna yanaraq" ölürlər. Əsli də intihar edərək həyatına son qoyur.

Müəllifin fikrincə, xalq eposunun süjetindən başqa, c.Hacıbəyov xalqdan onun musiqisini də götürmüşdür. Qubalıdan fərqli olaraq müəllif hesab edir ki, Hacıbəyov melodiyaların orkestrləşməsində şorq motivlərini "avropalaşdırmaq" bacarığını göstərə bilməmişdir, bunlar eyni zamanda, öz xüsusiyyətlərini və gözəlliklərini itirməmişlər.

Opera "hər cəhətdən əla" keçdi. Səs-küylü uğur "müəzzil" səs qabiliyyəti və yaxşı ifası ilə fərqlənən Kərəm və Əsli rollarının ifaçıları Sarabski və Ağdamskinin payına düşdü.

Orkestr və 5-6 qadının iştirak etdiyi xor yüksək səviyyədə idi. Teatr tamaşaçı ilə dolu idi. Tənqiddə görə, Hacıbəyov "gurultulu, tam özünə layiq alqışlarla qarşılandı", артистlar onu səhnəyə öz çiyinlərində gətirdilər. Publikanın xahişi ilə opera həmin səhnədə bir neçə gündən sonra yenidən müvəffəqiyyətlə göstərildi. Rəyin tam mətnini verək.

MAİLOV QARDAŞLARI TEATRI. "ƏSLİ VƏ KƏRƏM"

Mən c.Üzəyir bəy Hacıbəyovun bütün operalarını görməmişəm, lakin Mailovların teatrında 18 mayda "Əsli və Kərəm"ın tamaşası günü çoxları deyirdi ki, bu opera bizim gənclərin yazdığı bütün əsərlərindən üstündür.

Operanın süjeti xalq eposundan götürülmüşdür – bu, qüdrətli İsfahan şahının oğlunun erməni keşişinin qızına aşiq olması, onların qarşılaşdığı məhəbbət haqqında roman-əfsanədir. Şah öz yeganə oğlunun sevgilisini ilə nigahına razı olur. Lakin qoca keşiş qızını şahzadə olmasına baxmayaraq, yad dindən olan adama vermək istəmir. Qızı ilə o, evindən gizli qaşır, İrandan çıxır və türk şəhəri olan Xələfdə məskunlaşır. Sevgilisini axtaran Kərəm uzunsürən axtarışlardan, məhədiyyələrdən və balalardan sonra həmin şəhərə gəlir, Əslini tapır, lakin ona toxunan kimi "sevgi oduna yanaraq" ölürlər. Əsli də intihar edərək həyatına son qoyur.

TEATR VƏ MUSIQI. "ƏSLİ VƏ KƏRƏM"

Bəzr ertəsi Mailov qardaşları teatrında ikinci dəfə səslənən Ü.b.Hacıbəyovun yeni operası tamaşaçılarla dolu zal topladı. Teatrda tamaşaçılar arasında ermənilər və avropalılar iştirak edirdi. Operanın süjeti onun müvəffəqiyyətində musiqidən az rol oynamırdı.

Xalq ədəbiyyatında və xalq musiqisində əhəmiyyətli izlər qoymuş, iki bədixət sevgili – Kərəm və Əslə haqqında qədim xalq rəvayəti hamı üçün kifayət qədər cəlbədicə mövzudur. Öz itkin sevgilisinin axtarışında bütün dünyanı gəzən şah oğlunu "aşiq" (menestrel) səviyyəsinə çatdıran məhəbbət, öz sevgilisi ilə birləşməsi artıq yaxın olan anda bədixət səyyahı "diri-diri" yandıran məhəbbət, öz şahzadə sevgilisinin meyiti üstündə səvəni intihara səvq edən məhəbbət - elə bu mövzu insanın, özü də Şərq oğlunun əhval-ruhiyyəsinə uyğundur. Güzəl musiqi formasına bürünmüş mövzu tamaşaçının ürəyindən xəbər verir. Tamaşaçıların bu ağır və gözəl faciənin gözəllənməz hadisələrini necə diqqətlə izləməsi, onun necə həyəcanlanması və sevinməsi, qəhrəmanların şikayətlərinin onun qəlbində ağrı qoyması diqqətə cərpirdi! Ümidsizlik və ağrı təəssüf səsləri min yerdən eşidilirdi, əlbəttə, göz yaşları da var idi.

Bütün bunlar sübut edir ki, tamaşaçılar səhnədə baş verənləri qəlbə necə yaxın qəbul edir. "Əslə və Kərəm" musiqisinin müəllifinə minnətdar olmalıyıq. Burada, pastiral janrlı əsl xalq operasında, məsələn, "Leyli və Məcnun" və "Şeyx Sənan"da rast gəldiyimiz gurultulu səslərə və ya mürəkkəb, klassik keçidlərə yer verilmir.

Sonrakı motivlərə bacarıqla tətbiq edilən IV aktın introduksiyası – minor tonda olan ən gözəl etüdlərdən biri sayılır. Qadın səsləri üçün olan motivlər də olduqca gözəldir.

Qeyd edək ki, "Əslə və Kərəm" operası istedadlı bəstəkarın əsərləri arasında ən yüksək yer tutur.

İştirakçılar arasında, hər şeydən öncə, pyesin qəhrəmanı Kərəm rolunda c.Sarabskini göstərmək lazımdır. Əslə rolunda c.Ağdamski c.Sarabskinin əla tərəf müqəbilisi idi. Əgər bu əsər, mülik bu artistin fəxri əsəri olsaydı, o, bu

Bu poema çoxəsrlik tarixə malikdir. Onu qafqazın bütün bölgələrində bilirlər və kənd aşığı-xalq müğənniləri müxtəlif variyasiyalarda oxuyurlar.

Öz operasının süjetini xalq əposundan götürən c. Hacıbəyov xalqdan melodiyaları da götürmüşdür, lakin onları çox yaxşı işləmişdir və xarakteristika mənasında tamaşaının hər bir anı, hər bir iştirakçısı üçün ustalıqla bölmüşdür, melodiyaların orkestrləşməsində şərq motivlərini "avropalaşdırmaq" bacarığını göstərmişdir, eyni zamanda, yalnız onlara məxsus çalarların gözəlliyini saxlamışdır.

Opera hər cəhətdən əla keçdi (3).

Operanın ikinci tamaşası da əla keçmişdir, bu haqda 30 may 1912-ci il "Kaspiy" qəzetinin səhifələrində öz fikrini ifadə edən tamaşaçı bildirir.

Həmin gün zalda çoxlu avropalılar var idi, onları Ü.Hacıbəyovun avropalılara aydın olmaq üçün özünəməxsusluğunu itirmədən şərq musiqisinin yeniləşməsinə yaradıcı "cəhdləri" maraqlandırmırdı. Qeydin müəllifi baş verənlərdən fəal təsirlənən publikanın əhval-ruhiyyəsinə xüsusi olaraq göstərir: "Ümidsizlik və acı təəssüf səsləri min yerdən eşidilirdi, əlbəttə, göz yaşları da var idi" (4). Qeydin müəllifi xüsusi olaraq vurğulayır ki, "Əslə və Kərəm"-in musiqisi sanki xalq mühitindən götürülmüş və işləmişdir. Lakin onun fikrincə, burada erkən operalardakı kimi, Avropa nümunələrini kərkərcə təqlid, "mürəkkəb, klassik keçidlər" yoxdur. Müəllifin yadında IV aktın introduksiyasının – minor tonda "çox gözəl" musiqisi qalmışdır.

Artistlər mühtəşəm idilər. Tamaşaının iştirakçıları arasında "pyesin bütün ağırlığını" çiyənlərində aparan Sarabski, onun "vicdanlı" tərəf müqəbilisi Ağdamski, "məcəzəli bəsa" malik Q. Haqverdiv, "Humayun"u bacarıqla ifa etmiş Göyçaylinski və digərləri fərqlənmişdir. Teatr dolu idi, zalda müxtəlif millətlərdən olan xeyli sayda qadınlar var idi. Pyesin artistləri uzun sürən ardıcıl alışıqlarla mükafatlandırıldı.

qadının kişi ilə əvəz olunmasından yaranan təəssürat tamamilə itir. Əslinin atası erməni keşişi rolunda Q.Terequlov öz rolunu əla ifa etdi.

İsfahan şahı, Kərəmin atası (c.Məmmədov) öz yaşına baxmayaraq, səhnədə əla görünür. Q.Axverdiv (paşa) ecazkar basma malikidir. Bununla əlaqədar qeyd etmək lazımdır ki, bütün artistlər təsadüfi seçilməmişdi, onların pyesin süjetini ideal yaratmağa və ustalıqla təqdim etməyə nail oldular. Teatr və hər şeydən öncə, Ü.Hacıbəyovun musiqili-səhnə əsərlərinin tamaşaya qoyulması 1913-cü ildə bəhşlərin mədəni həyatına üzvi surətdə daxil oldu (4).

TEATR VƏ MUSİQİ. MÜSƏLMAN OPERASI

“Nicat” cəmiyyəti aprelin 5-də Tağıyevin teatrında cəmiyyətin teatr seksiyasının opera truppasının istedadlı baritonu M.X.Terequlovun benefisiəbi keçirdi.

Müsləman publikasının rəğbətini qazanmış Terequlov öz benefisi şərafinə Ü.Hacıbəyovun “Şah Abbas və Xurşud Banu” operasını göstərdi. Populyar artistin adı teatra çoxlu tamaşaçı cəlb etdi, Terequlov gurultulu alqışlarla qarşılandı. Opera çox yaxşı təqdim olunmuşdu... Məstəvə rolunda benefisiəntin bədii oyunu xoş təəssürat bağışladı. Digər iştirakçılardan c.Sarabski, c.Məmmədov və xüsusilə, c.Ağdamski çox gözəl çıxış etdilər.

Benefisiənt səhnəyə çıxanda ona “Nicat”ın, artist dostlarının və digərlərinin adından hədiyyələr və ünvanlar təqdim olundu. Tamaşaçı çox idi. A.Yus.(5)

“Kaspi” qəzetində çıxan Qubalının rəyi subyektiv çalar daşıyır (6). O, Ü.Hacıbəyovun operasını “bizim mövcud olan bütün operalardan ən solğununu” adlandıraraq hesab edir ki, onun librettosu “məndə çox böyük qüsurlara” malikdir. Musiqinin müəllifinin ünvanına haqsız iradlar söyləyən tənqidçi, eyni zamanda, tamaşanın tam uğurlu keçməsi və iştirakçıların öz rollarını yaxşı oynaması ilə razıdır. Onun rəyindən bir nümunə göstərək: operadakı bütün qüsurlara baxmayaraq, iştirakçılar öz rollarını layiqincə oynadılar. Şah-Abbas baş rolunda çıxış edən Sarabski adətə üzrə gözəl ifa göstərdi. Benefisiənt Terequlov xüsusilə, seçilirdi. Demək olar ki, operada yeganə uğurla yaradılmış

partiya var, və bu Məstəvənin (aşbaz) partiyasıdır. Əgər Terequlov olmasaydı, bu partiyanı ifa edən yəqin ki, tapılmazdı.

Oduğunun kiçik rolunda məlahətli səssə malik artist Bağdadboyov seçildi. Xurşud Banu rolunda Ağdamskinin ifası uğursuz alındı. Vəzir rolunda Məmmədov pis deyildi. Bu dəfə quruluş tam uğurlu idi, bu da Q.R.Şərifovun xidmətidir.

Orkestrə Müslüm bəy çox gözəl dirijorluq edirdi. Benefisiəntə ünvan, qiymətli hədiyyələr və Z.A.Tağıyev tərəfindən zərfdə pul təqdim olundu. Teatr dolu idi (6).

Bələliklə, müəyyən tənzimlə baxmayaraq, tarix hər şeyi öz yerinə qoydu. Azərbaycan milli musiqisinin ilk klassiki Ü.Hacıbəyovun adı bostəkər yaradıcılığının ilk formalarının, hər şeydən öncə, opera və musiqili komediya janrının təşəkkülünün mənbəyində durur. Onun səhnə əsərləri isə həmişəki kimi dünya səhnələrində böyük müvəffəqiyyətlə qarşılanır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. “Kaspi” qəzeti N 59, 13 mart, 1912 il.
2. “Kaspi” qəzeti N 110, 18 may, 1912 il
3. “Baku” qəzeti, N 112, 20 may, 1912 il.
4. “Kaspi” qəzeti, N 120, 30 may, 1912 il.
5. “Baku” qəzeti, N 79, 7 aprel, 1913 il.
6. “Kaspi” qəzeti, N78, 7 aprel, 1913 il.

Ключевые слова: музыка, театр, история, культура, опера.

РЕЗЮМЕ

В представленной статье рассматриваются архивные материалы, свидетельствующие о развитии музыкального театра Азербайджана в начале XX века. В статье анализируется творчество первого классика азербайджанской национальной музыки У.Гаджибеyli, влияние его творчества на развитие жанра оперы и музыкальной комедии.

Keywords: music, theatre, history, culture, opera.

SUMMARY

The presented article examines archival materials testifying to the development of the musical theater of Azerbaijan at the beginning of the twentieth century. The article analyzes the work of the first classic of Azerbaijani national music U. Hajibeyli, the influence of his work on the development of the genre of opera and musical comedy.

Докторант Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибеyli

E-mail: chenqianqiu525@gmail.com

**РАЗНООБРАЗИЕ ПРИЁМОВ РАЗВИТИЯ И МЕТОДОВ ОБРАБОТКИ В
ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЕ «СОТНЯ ПТИЦ ЧАОФЕН»**

ВАН ЦЗЯНЬ ЧЖОНА

Ключевые слова: китайское композиторское творчество, фортепианная пьеса, жанр обработки, народная музыка, развитие, фактура.

РЕЗЮМЕ

Представленное исследование посвящено изучению приёмов развития и методов обработки в фортепианной пьесе «Сотня птиц Чаофен» Ван Цзяньчжона. Ван Цзяньчжон – выдающийся китайский композитор. В его богатом творческом наследии фортепианные произведения занимают главное место. Среди фортепианных сочинений большой интерес представляют произведения в жанре обработки. Композитор в фортепианной пьесе «Сотня птиц Чаофен» использует огромные выразительные возможности фортепиано для отражения национального своеобразия народного произведения. Характер программного содержания произведения обуславливает появление особого типа композитора. В нём отсутствует образный контраст. А главное место занимает контраст фактурный и метроритмический.

Творческая деятельность одного из самых ярких представителей музыкальной культуры Китая Ван Цзяньчжона отличается чрезвычайной широтой и многообразием. Ван Цзяньчжон – это выдающийся композитор, своим творчеством прославившейся не только у себя на Родине, но и далеко за её пределами. Талантливый пианист, мастерски владеющий всеми тонкостями фортепианного исполнительства. Авторитетный учёный-исследователь. Накопленный годами опыт и знания музыкант передаёт новому поколению. Поэтому ещё одной важной сферой творческой деятельности этого музыканта является педагогика. Уникальность и масштаб личности Ван Цзяньчжона позволяет некоторым исследователям сравнивать значение его творчества для развития музыкального искусства Китая с ролью М.И. Глинки и представителей «Могучей кучки» в истории развития русской музыкальной культуры [1, с. 81].

Широкий спектр деятельности Ван Цзяньчжона оказал существенное влияние на каждую из сфер музыкального творчества, к которой он обращался. Прежде всего, следует подчеркнуть взаимовлияние исполнительской и композиторской сфер деятельности музыканта. Будучи тонким интерпретатором произведений других композиторов, Ван Цзяньчжон стремился использовать все те богатейшие возможности, которые заложены в выразительных средствах фортепиано. Как справедливо утверждает Ли Юнь в отличие от многих иных композиторов КНР, для которых «тембр инструмента и фортепианная техника <...> является своеобразной «территорией» освоения западной музыки и самоутверждения в области фортепианной культуры», Ван Цзяньчжон «с самых первых шагов своего композиторского творчества чувствовал колоссальный потенциал фортепиано для воплощения национального колорита. Композитор использует богатые возможности инструмента, чтобы выразить очарование китайской музыкальной культуры» [1, с. 81]. И именно в этом, в первую очередь, заключается своеобразие творческого метода Ван Цзяньчжона – композитора.

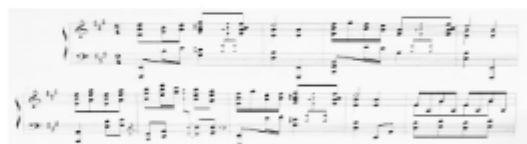
Следует отметить, что так же, как широки творческие интересы Ван Цзяньчжона в области различных сфер музыкальной деятельности, так же широки интересы этого музыканта в сфере композиторского творчества. Помимо фортепианных опусов перу музыканта принадлежат произведения, связанные со сценическими жанрами (балеты, танцевальные представления, музыка к кино и телевизионным спектаклям). В области инструментальной музыки Ван Цзяньчжон обращался также к сочинениям для скрипки и виолончели. Однако именно фортепианная музыка занимает центральное место в творческом наследии композитора. И не только в силу своей масштабности в сравнении с произведениями в другой сфере, но и, в первую очередь, потому что именно фортепианная музыка стала для композитора той областью, в которой наиболее ярко, полно и в то же время тонко отразилось всё своеобразие музыкального искусства Китая. Неслучайно, что большую часть фортепианных произведений композитора составляют обработки китайских народных вокальных, инструментальных и танцевальных мелодий. С этой точки зрения особый интерес представляют те фортепианные сочинения композитора, в которых в качестве тематической основы взяты инструментальные фольклорные образцы. Поскольку всегда в таких случаях возникает вопрос точности преломления оригинального инструментального звучания в совершенно «чуждой, на первый взгляд, тембр фортепиано.

Фортепианная пьеса «Сотня птиц Чаофен» (или как её иначе переводят «Сто птиц воспевают феникса») была написана композитором в 1970-ые годы, то есть в период, считающийся расцветом в истории развития жанра обработки (аранжировки) в Китае [3]. Это произведение Ван Цзяньчжона представляет собой обработку знаменитой народной инструментальной мелодии. Мелодия эта, как правило, исполняется на китайском народном духовом язычковом музыкальном инструменте сона на свадьбах или иных праздничных церемониях. Исполнение этой мелодии традиционно связывают с приходом счастья и удачи в место, где она исполняется. Поэтому данная

народная мелодия имеет столь большую популярность у китайских слушателей. В основе тематизма названной мелодии лежит тонкая звукообразительная игра, основанная на имитации пения птиц. Своеобразие тембровой окраски народного инструмента соны позволяет очень тонко, с мельчайшими нюансами воплотить в звуках птичье пение. Ван Цзиньчжон, обратившись к данной мелодии в рамках жанра фортепианной обработки, поставил перед собой непростую цель – сохранить своеобразие звучание оригинальной народной мелодии, перенес её в новый тембр фортепиано. Фортепианная пьеса «Сотни птиц Чаофен» – это развёрнутое произведение, имеющее в своей основе сквозное развитие. Структура этого сочинения строится на чередовании многочисленных эпизодов. С точки зрения образного содержания эпизоды, составляющие основу сочинения, не контрастны друг другу. Каждый следующий фрагмент как бы вносит новую краску в единое образное содержание. При этом каждый эпизод характеризуется достаточно скромными масштабами и построением на развитии одного интонационно-тематического комплекса. В целом можно констатировать, что программное содержание произведения, в котором центральное место занимает иллюстративно-образительный аспект, отражающий образы природы, вероятно, определяет особенности принципов развития сочинения. В результате главным методом развития всей формы произведения становятся вариантнo-вариационные изменения. Сохраняя на протяжении всей пьесы единую ладонональную основу (китайский пентатонный лад гун, совпадающий по структуре с европейской мажорной пентатоникой, с тоникой Ми), композитор основными средствами преобразования избирает фактурные и ритмические контрасты. Из этого становится очевидным, что разнообразие фактуры ведёт к использованию различных исполнительских приёмов. С этой точки зрения анализируемая пьеса представляет так же интерес как произведение, опирающееся на разнообразные приёмы и техники исполнения.

Первый эпизод, открывающий развитие пьесы, сразу же вводит в атмосферу красочного празднества и веселья. В его основе лежит главная тема народного инструментального произведения, ясно выраженная в верхнем голосе партии правой руки. Вместе с тем с первых же тактов эта тема излагается очень ярко и даже мощно. Такое насыщенное звучание теме придают аккордовые удвоения с типичными для китайской музыки кварто-квинтовыми сочетаниями созвучий, передающими своеобразие звучания музыкального материала в оригинальном исполнении у народных инструментов. Первоначальное изложение темы также характеризуется охватом широкого диапазона, в том числе благодаря тому, что отдельные её фрагменты переносятся из одной октавы в другую, а также благодаря включению в фактуру глубоких низких басов.

Пример №1



Следует также отметить, что с самых первых тактов в развитии активно участвует партия левой руки, характеризующаяся подвижностью и размахистостью интонаций. При этом, как и в партии правой руки, в партии левой руки отчётливо ощущается опора на квартовые и, особенно, квинтовые созвучия.

На втором этапе эта же тема излагается иначе. Её мелодическая линия односторонне проводится в партии правой руки, в то время как в партии левой руки отдельные созвучия, так же преимущественно кварто-квинтовые, выполняют функцию сопровождения.

Пример №2



Как первый, так и второй этап первого эпизода отличаются охватом широкого диапазона, благодаря проведению отдельных фраз мелодической линии на разной высоте.

Всё развитие первой темы складывается из вариационного преобразования одного интонационного комплекса, каждый раз завершаемого полной совершенной каденцией.

Следующий второй эпизод характеризуется совсем иным типом изложения. Здесь в тематической линии гораздо большее место, чем в первом эпизоде, занимают звукоизобразительные элементы, связанные со стремлением автора средствами фортепиано передать в мелодии характерные звуки чириканья птиц. Для этой цели композитор привлекает в фактуру отрывистые высокие звуки, предваряющиеся краткими звонкими форшлагами.

Пример №3



Тематическое развитие во втором эпизоде отличается ещё более краткими, чем в первом эпизоде, фразами, в основе которых лежит фактурно-регистровый контраст. В этой перекличке между отдельными отрывистыми октавами созвучиями и краткими обрывками тематической линии можно увидеть изобразительные элементы другого характера, отображающие внезапные и резкие движения перемещающейся неутомимой стаи птиц.

Второй эпизод так же состоит из двух этапов. И точно также здесь на втором этапе изложение основной темы характеризуется большей прозрачностью фактуры, для которой типично чётко дифференцированное отношение к разделению функций между партиями правой и левой руки: партия правой руки одnogолосно излагает тему, а партия левой – поддерживает тематизм аккордовым сопровождением.

Пример №4



Тип сопровождения, зародившийся с начала в первом эпизоде, а потом закрепившийся уже во втором эпизоде, становится остигнутым в развитии третьего эпизода. Интересно отметить, что в отличие от первого и второго эпизода, сопровождающую функцию здесь выполняет не только партия левой руки, но периодически и партия правой руки тоже. При этом такой тип сопровождения становится фоном, на который накладываются краткие интонации, украшенные мелизмами, причём преимущественно хроматического характера. Эти лаконичные интонации призваны во всей вероятности вновь изобразить в фортепианном звучании пение птиц.

Пример №5



Пример №6



Весь третий эпизод построен на чередовании функций между партиями обеих рук исполнителя. При этом, как и в двух предыдущих эпизодах, внутреннее развитие эпизода, благодаря переключкам и перемещениям фраз и интонаций на различную высоту, охватывает очень широкий диапазон.

Следующий четвёртый эпизод вырастает из заключительных фраз третьего эпизода, в развитии которых легко заметить новый для этой пьесы тип изложения, построенный на непрерывном движении шестнадцатыми в аккомпанементе. При этом важно отметить, что впервые с начала развития всего произведения возникает новый тип сопровождения на основе разложенных звуков арнеджио. Такой тип аккомпанемента восходит уже не к национальной, а скорее, к западной традиции, воспринятой композитором в силу её типичности для фортепианных произведений, а также больших выразительных возможностей такого рода сопровождения, что обусловлено заложенным в своеобразии обертоново-тембрового звучания этого инструмента.

Пример №7



Интересно, что, как и все предыдущие эпизоды, четвёртый эпизод также условно состоит из двух этапов. На первом этапе, как видно из примера, разделение между партиями рук очень типично и связано с изложением мелодической линии в верхнем голосе в партии правой руки, в то время как сопровождающую функцию берёт на себя партия левой руки. На втором этапе левая и правая руки меняются функциями. Изложение темы осуществляет партия левой руки, а партию аккомпанемента исполняет правая рука, сохраняя характер сопровождения, выраженный разложенными звуками арнеджио. Таким образом можно уверенно констатировать, что

важным средством вариантного изменения музыкального материала в анализируемой пьесе становится метод перенесения мелодической линии из партии одной руки в партию другой руки.

Совсем иной тип изложения господствует в лаконичном пятом эпизоде. В его основе отрывистое сухое стаккато, которое одинаково выразительно проявляется как в партии сопровождения, так и в мелодической линии. Хотя и сама мелодическая линия, и аккомпанемент отличаются такой же прерывистостью и лаконичностью. С точки зрения ритмического своеобразия в данном эпизоде можно отметить господство движения на основе восьмых, иногда прерываемых четвертными и лишь изредка дополняемых пунктиром. Отметим, что развитие и этого эпизода не обходится без участия кратких мордентов и форшлагов.

Очень своеобразен следующий шестой эпизод. Его начало также характеризуется сменой, на этот раз внезапной сменой фактуры. Впервые с начала развития исчезает строго дифференцированное отношение к партиям каждой руки. На этот раз развитие переходит в единый неделимый поток, в изложении которого участвуют партии обеих рук. Всё интонационное своеобразие народного тематизма будто бы растворяется в бесконечно повторяющихся в быстром темпе звуках. Репетиции отдельных звуков сменяются их повторением через хроматические задержания и оmissions. Всё это дополняется ритмическим своеобразием: чередованием кварталей с септолями, а также метрической нестабильностью, выраженной через смену размера. Такое изложение так же вызывает ассоциации с изображением средствами фортепиано неутомонного щебета многочисленной стаи птиц.

Пример №8



Несколько более традиционным выглядит развитие в седьмом эпизоде. Переход к этому эпизоду композитор подчёркивает рельефно выделенной остановкой, реализованной средствами выдержанного на фермато аккорда. В развитии фактуры возвращаются стаккато. Однако на этот раз этот штрих выражает тип фактуры, близкий самому первому эпизоду. Ясно выраженная мелодия в верхнем голосе даётся в интервально-аккордовом удвоении на фоне размашистых и активных движений другой мелодической линии в басу. Такой тип изложения придаёт развитию элементы контрастной полифоничности, несмотря на то, что интонационное содержание басовой темы чуть менее выразительно, чем темы в верхнем голосе.

Так же, как и многие предыдущие эпизоды, седьмой эпизод условно состоит из двух этапов. Основой развития второго раздела здесь становится будто бы вырвавшаяся из оков, развёрнутая в пределах широкого диапазона мелодическая линия, построенная на основе непрерывного движения шестнадцатыми.

Отдельного внимания в силу своей яркой звукообразовательной характеристики заслуживает заключительный восьмой эпизод. В нём в одновременности объединены такие характерные особенности всего развития пьесы, как ритмическое своеобразие в совокупности с метрической переменностью и обильное использование мелизматика.

Пример №9



Дальнейшее развитие этого эпизода вновь обнаруживает одновременное использование двух приёмов, которые до этого момента проявлялись в анализируемой пьесе по отдельности. Это релетитивные повторы звуков на основе объединения партий двух рук в единый поток и многослойные удвоения тематической линии при помощи кварто-квинтовых

и октавных созвучий. В целом такая насыщенность звучания создаёт яркий динамический эффект. А образующая при этом многоуровневая фактура требует от исполнителя большой технической подготовки и неординарных навыков фортепианной игры.

В целом развитие фортепианной пьесы «Сотня птиц Чаофен» композитора Ван Цзяньчжона демонстрирует целую палитру приёмов развития и методов обработки оригинального фольклорного материала. Характер программного содержания обуславливает особый вид композиции, в котором господствует чередование близких друг другу эпизодов и отсутствует образный контраст. Живописный тип программности, связанный с отображением в звуках природных образов, открывает для автора большие перспективы в использовании в произведении всех выразительных возможностей фортепиано. И композитор активно использует эти перспективы. Кроме того, в фортепианном изложении легко заметить стремление автора передать в ряде эпизодов своеобразие звучания народного произведения так, как оно бы могло прозвучать в исполнении оригинальных китайских народных инструментов. В то же самое время Ван Цзяньчжон не чуждается приёмов, типичных именно для фортепианного изложения в традициях западной академической музыки. Тем самым автор стремится выявить в народном тематизме новые выразительные краски. В результате композитор на основе народного произведения создаёт большое развёрнутое фортепианное сочинение, характеризующееся не только разнообразием выразительных приёмов, но и богатством задействованных технических средств.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзянь-жона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления. Режим доступа: http://www.nsglinka.ru/wp-content/uploads/2019/03/LiYUn_dissert.pdf
2. Пан Вэй. Особенности претворения программности в сонатно циклических произведениях китайских композиторов. Режим доступа: <http://rep.bgam.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/1632/Pan%20Vaj.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
3. Сы Ц. Ю. Развитие и значение китайских фортепианных транскрипций в музыкальной педагогике КНР. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitiie-i-znachenie-kitayskih-fortepiannyh-transkriptsiy-v-muzykalnoy-pedagogike-knr/viewer>

ÇEN QIANQIU

VAN JIANÇJONGUN "YÜZ ÇAOFENG QUŞU" FORTEPIANO ƏSƏRİNDƏ MÜXTƏLİF İNKİŞAF TEXNİKALARI VƏ İŞLƏMƏ METODLARI

Açar sözlər: Çin bəstəkarlıq yaradıcılığı, fortepiano əsəri, işləmə janrı, xalq musiqisi, inkişaf, faktura.

XÜLASƏ

Təqdim olunmuş məqalə Van Jiançjongun "Yüz Çəofeng Quşu" piano əsərindəki inkişaf texnikaları və işləmə metodlarının öyrənilməsinə həsr edilmişdir. Van Jiançjongun görkəmli Çin bəstəkarıdır. Onun zəngin bədii irsində fortepiano əsərləri əsas yeri tutur. Forteplano kompozisiyaları arasında işləmə janrında olan əsərlər böyük maraq doğurur. "Yüz Çəofeng Quşu" fortepiano əsərindəki bəstəkar, xalq əsərinin milli özünəməxsusluğunu əks etdirmək üçün

fortepianonun nəhəng ifadəedici imkanlarından istifadə edir. Əsərin proqram məzmununun xarakteri xüsusi bir kompozisiya növünün ortaya çıxmasını müəyyənləşdirir. Əsərdə obraz təzadlığı yoxdur və əsas yeri metro-ritmik və faktura ziddiyyəti tutur.

CHEN GIANGIU

VARIETY OF DEVELOPMENT TECHNIQUES AND PROCESSING METHODS IN THE PIANO PIECE "HUNDRED CHAOFENG BIRDS" BY WANG JIANZHONG

Keywords: Chinese compositional creativity, piano piece, genre of processing, folk music, development, texture

SUMMARY

The presented research is devoted to the study of developmental techniques and processing methods in the piano piece "Hundred Chaofeng Birds" by Wang Jianzhong. Wang Jianzhong is an outstanding Chinese composer. In his rich creative heritage, piano works occupy the main place. Among the piano compositions, works in the genre of processing are of great interest. The composer in the piano piece "Hundred Chaofeng Birds" uses the enormous expressive possibilities of the piano to reflect the national originality of the folk work. The nature of the program content of the work determines the emergence of a special type of composition. The main place in the piano piece "Hundred Chaofeng Birds" is occupied by the textured and metro-rhythmic contrast.

САБИНА БАБАЕВА

Бакинская Академия Хореографии

E-mail: sabina.babaeva.98@mail.ru

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В НАУЧНЫХ ИЗЫСКАНИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

(на примере книги Гасановой Л.К и Керимли А.К. «Музыкально-хореографическое единство в классическом экзерсизе»)

Ключевые слова: танцевальная культура, национальных хореографии, балетоведение, история балета, теория балета.

РЕЗЮМЕ

В статье проводится анализ книги Гасановой Л.К и Керимли А.К. «Музыкально-хореографическое единство в классическом экзерсизе» (2008), которая является попыткой обобщения на академическом уровне методических и теоретических знаний, сформированных в отечественном балетоведении. Автор статьи с сожалением отмечает тот факт, что на протяжении десятилетий существовании национального балета исследователи не проявляли к нему должного интереса.

Введение. Наряду с историей балета изучение теории балета является одной из основных задач искусствоведения, а именно балетоведения. Как и

и других областях обучения и практики, теория балета развивается в тесной связи с педагогикой и методологией. С этой точки зрения теорию балета можно сравнить с теорией педагогической музыки. Теоретические источники по этим направлениям составляют важную методологическую основу учебного процесса. Именно поэтому теоретические проблемы в бывшем советском и современном балете обычно выделяются в общем контексте педагогического процесса. А чистые «теоретические взгляды» в последнее время оставлено культурологии. Здесь теория балета изучается на эстетическом уровне. Однако теория балета в азербайджанской хореографии до сих пор относится к методам преподавания и не рассматривается на уровне академической науки.

Создание теории балета на академическом уровне требует от специалистов методических знаний и теоретической подготовки. Однако все основные материалы для создания целостной картины истории балета существуют. Согласно сложившейся традиции, история выходит на первый план в изучении любой области искусства. Это можно увидеть в истории науки.

Обсуждение. Среди отечественных ученых, занимающихся исследованиями национального танцевального искусства следует особо отметить работы Людмилы Гасановой. А именно, в книге Гасановой Л.К и Керимли А.К. «Музыкально-хореографическое единство в классическом экзерсизе» (2008) рассмотрено развитие азербайджанского национального танцевального искусства. В данном труде Л.Гасанова отмечает, что основательницей национальной азербайджанской школы классического танца является народная артистка СССР, профессор Гамьвр Гаджи Ага гызы Алмазаде (1915), первая азербайджанская балерина. Именно с её именем связан восьмилетний полный курс подготовки артистов балета в Азербайджане.

Г. Алмазаде, будучи сперва видной исполнительницей, а в дальнейшем работая балетмейстером, проявила себя как прекрасный стилизатор,

привносящий в классику национальный колорит, специфику местной пластики (1,98). Ряд балетов, поставленных ею — «Девичья башня» (на музыку А.Бадалбейли), «Шур» (на музыку Ф.Амирова), «Чернушка» (на музыку А.Аббасова) и многие другие, являются живым примером сказанному. Кроме того, ей принадлежит главная заслуга в возобновлении балетов классического репертуара на отечественной сцене («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» П.И. Чайковского; а также «Жизель», «Дон Кихот», «Баядерка», «Шоппениана» и т.д.).

В своей педагогической деятельности так же как и в творчестве, Г.Алмазаде продолжила методическую линию Н.Легата с её упором на исполнительскую выразительность женского танца, но без ущерба техническому совершенству. Созданная в национальных балетах лирико-драматические образы, она сумела органично синтезировать мягкую пластику со специфическими движениями азербайджанского народного танца, как, например, игра плечами и кистями рук, «оплавающий» шаг и другие. В этой связи уместно привести цитату выдающегося азербайджанского танцовщика и педагога В.Н. Плетнёва: «Как педагог, Алмазаде выработала собственную систему преподавания, давшую редкие по своей значимости результаты. Она воспитывает танцовщиц так, чтобы в любой момент, оставив ученицу, можно было запечатлеть скульптурную позу, отмеченную мягкостью и красотой пластики» (1, 102).

Г. Алмазаде сотрудничала с великим Уз.Гаджибековым, со многими азербайджанскими композиторами, такими как М.Магомаев, А.Бадалбейли, К.Караев, Ф.Амиров, С.Гаджибеков и многими, многими другими. Благодаря этому сотрудничеству ей принадлежит первенство во внедрении в классический экзерсис образцов национальной музыкальной классики. Под её руководством впервые в истории отечественной культуры была издана книга-учебник «Азербайджанские народные танцы». Она также является автором ряда статей, вышедших в периодической печати.

В книге «Музыкально-хореографическое единство в классическом

экзерсизе» Л.Гасанова особо подчеркивает, что заслуги профессора Г.Алмазаде трудно переоценить, так как её многогранная деятельность почти аналогична исторической роли Уз.Гаджибекова в формировании национальной композиторской школы. В числе её многочисленных выпускников такие видные танцовщицы, как народная артистка СССР и Азербайджанской Республики, профессор Л.Векилова; народные артистки Азербайджанской Республики Р.Ахундова, Ч.Бабаева, Т.Ширалиева; заслуженные артистки Азербайджанской Республики Т.Мамедова, В.Зейналова, О.Арифалина, И.Низаметдинова и другие. Некоторые из них танцевали в ведущих театрах зарубежных стран, таких, как Мариинский театр (М. Абдуллаева, В.Некрасова) и театр «Хореографические миниатюры» (Л. Путинова) в Санкт-Петербурге, театр «Московский классический балет» (О. Павлова), а также в Новосибирске, в Тбилиси, во Франции, Италии, Болгарии и так далее (2,37-38).

Л.Гасанова отмечает, что ученицы Г.Алмазаде представляют достойную школу продолжателей дела своей наставницы. Среди них народная артистка СССР, Азербайджанской Республики, профессор Л.Векилова, специалист всесторонне образованный и многогранной культуры Э.Алмазова, заслуженный педагог Азербайджанской Республики Р.Гаджиева, одна из лучших специалистов по методике экзерсиса в младших классах И.Кагарлицкая и Е.Бутунина.

Профессор Л.Векилова, окончившая в 1943 году хореографическое училище, вплоть до начала 1970-х годов была сперва ведущей, а в дальнейшем одной из лучших прима-балерин Государственного академического театра оперы и балета в Баку. Диапазон созданных ею образов практически не знал границ, простираясь от чисто классических («Жизель», «Лебединое озеро» и т.д.) вплоть до самых современных своего времени («Троном грома» К.Караева, «Легенда о любви» А.Меликова). Её исполнительская манера отличалась особой экспрессией и предельно отточенной технической виртуозностью, что в дальнейшем ярко отразилось

на методике преподавания.

Л. Векилова с 1990 года была художественным руководителем Бакинского хореографического училища. Небезынтересно отметить, что за годы преподавания она равнозначно вела и выпускала женские и мужские классы, что в истории хореографии встречается крайне редко. Среди её выпускников заслуженные артистки Азербайджанской Республики Р.Измайлова (Большой театр) и Е.Лечманова; С. Буракова, Е. Дульская (Московский классический балет), М.Абдулаева (Мариинский театр в Санкт-Петербурге), Г.Скоробогатов и В.Каравашкин (Литовский театр оперы и балета), С.Чернышов («Русский балет»), Г.Поладханов, Т.Тагиева, В.Гусев, Э.Гаджиева, З.Фатуллаев, С.Самедов и многие другие, а также Биржо Эльтон и Булько Юлиан из Албании.

В отличие от Л.Векиловой, Элла Алмазова (Зельмановская, 1927—1990) являлась прямой продолжательницей своей наставницы, полностью усвоившей её методику преподавания. Закончив в 1948 году хореографическое училище, она проявила себя как видная балерина. Начав преподавать сравнительно рано, Э.Алмазова успешно вела почти весь спектр хореографических дисциплин: музыкальную ритмику, актёрское мастерство, характерные танцы, младшие, средние и старшие мужские и женские классы классического танца. Широкий кругозор и эрудиция, позволили ей стать наставницей всех начинающих преподавателей. Самые передовые методические разработки осваивались вначале Э.Алмазовой, а затем передавались ею другим. Для этой цели, в качестве художественного руководителя, кем она являлась с 1975 года вплоть до своей кончины в 1990 году, ею систематически организовывались научно-методические семинары.

Э. Алмазова была единственным специалистом в Азербайджане, освоившим международную систему записи танца. Со II половины 1970-х годов она являлась участницей международных семинаров по записи танца, проводившихся под эгидой ЮНЕСКО. Как балетмейстер, она успешно ставила не только выпускные экзамены (одноактные спектакли), но и больш-

ую часть учебного репертуара как для старших, так и для младших классов, нередко используя, помимо классической музыки, произведения молодых азербайджанских композиторов. Лучшая выпускница Э.Алмазовой — народная артистка Азербайджанской Республики Медина Алиева ныне является прима-балериной театра оперы и балета.

И.Д.Кагарлицкая, до эвакуации в Баку училась в Ленинградском хореографическом училище. Кагарлицкая почти всегда вела экзерсис в младших и средних классах, а также, класс артистов балета, будучи постоянным репетитором балетной труппы.

Одна из первых выпускниц БХУ, Е.С.Бугунина также была ведущим педагогом классического танца и с момента открытия народного отделения бессменно курировала классический танец в данном отделении. Среди её выпускников В.Плетнёв, Азербайджанец Р.Зейналов.

Р.А.Гаджиева — заслуженный педагог Азербайджанской Республики, курировавшая в младших классах классический танец, историко-бытовой танец и ритмику. Её бывшие ученики Ч.Бабаева, Т.Ширалиева, О.Павлова, В.Касацкий, Э.Алиев, Г.Поладханов и многие другие, работают ныне во многих ведущих театрах мира. Как мудрый воспитатель, как педагог с большим опытом Р.Гаджиева являлась незаменимым наставником молодых и начинающих преподавателей. Значительную роль в становлении Азербайджанской школы классического танца сыграли также видные специалисты, как Аделя Алмазаде, С.Миралиева, И.Михайличенко, Т.Джафарова, А.Таирова (долгие годы возглавлявшая училище), заслуженные артисты Азербайджана А.Урванцев, Т.Мамедова.

В 1997 году при Азербайджанском Государственном Университете Культуры и Искусства по инициативе ректора, доктора филологических наук, профессора Т.Эфендиева было открыто балетмейстерское отделение. Таким образом, впервые в Азербайджане была создана кафедра «Хореографическое искусство», открывающая новые возможности в воспитании специалистов-хореографов.

По словам Л.Гасановой, азербайджанская школа классического танца, основателем которой по праву считается профессор Г.Алмазаде, является одной из лучших преемниц русской школы классического танца, её вагановских традиций. За семидесятилетний период истории своего становления и развития она выдвинула целый ряд видных танцовщиков, педагогов, балетмейстеров, таких, как народные артисты Азербайджана К.Баташов, Р.Ахундова, М.Мамедов, Ч.Бабаева, В.Плетнёв, Т.Ширалиева, М.Алиева, засл. деят. иск-в Н.Назирова и многих других, которые продолжают свою творческую деятельность за пределами Азербайджана. Именно ей обязаны высоким уровнем хореографического воплощения своих творческих идей многие выдающиеся представители национальной композиторской школы, начиная от Уз.Гаджибекова. Можно с полной уверенностью сказать, что только благодаря высокому уровню преподавания классического танца в Азербайджане (в Бакинском хореографическом училище) удалось осуществить постановку классического репертуара и таких классических балетов, как «Девичья башня» (А.Бадалбейли), «Гюльшера» (С.Гаджибекова), «Чернушка» (А.Аббасова), «Шур», «Насимю», «Низамю», «Тысяча и одна ночь» (Ф.Амирова), «Семь красавиц», «Троною грома», «Лейли и Меджнун» (К.Караева), «Читра» (Ниязи), «Легенда о любви», «Поэма двух сердец» (А.Меликова), «Бабек» (А.Ализаде), «Мугам» (Н.Аливердибекова), «Тени Гобустана» (Ф.Караева) и т. д.(2,40)

Заключение. На протяжении десятилетий существования национального балета исследователи не проявляли к нему должного интереса. Как правило, освещение азербайджанского балета велось журналистами в жанре портрета, в форме интервью и очерков. Общее историческое развитие балетного искусства в основном ускользнуло от внимания науки, и в этой области имеются большие научно-теоретические пробелы. Исследователи последних лет рассматривают историю национальной хореографии, ее периодизацию, а также теоретические вопросы, интенсивно формируется историко-методологической база на

педагогической практике. К сожалению, история азербайджанского балета еще не написана всесторонне на академическом уровне. В связи с этим формирование научно-теоретической базы балета связано с определенными трудностями. С этой точки зрения книга Гасановой Л.К и Керimli А.К. «Музыкально-хореографическое единство в классическом экзерсизе» является попыткой обобщения на академическом уровне методических и теоретических знаний, сформированных в отечественном балетоведении.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Плетнёв В.Н. Гамэр Алмазаде. Б., «Ишты», 1985.
2. Гасанова Л.К., Керimli А.К. Музыкально-хореографическое единство в классическом экзерсизе. Баку, «М-П», 2008.
3. Мурадова Т. Танцевальное искусство и особенности постановки (Учебное пособие). Б., 2019, с. 13., 38
4. <http://senet.az>
5. Эйнуллаев Т. Жизнь и творчество Амины Дильбазы/Мир музыки. 3-4/2008
6. Мамафова М. Исторический обзор азербайджанского балетного театра: учебное пособие. Б., 2017, с. 11.

SƏBİNƏ BABAYEVA

**AZƏRBAYCAN RƏQS MƏDƏNİYYƏTİ
MİLLİ TƏDQIQATÇILARIN ARAŞDIRMALARINDA
(L.Qasimova və A.Kərimlinin
"Klassik ekzersizdə musiqili-xoreografik vahidlik")**

Açar sözlər: rəqs mədəniyyəti, milli xoreografiya sənəti, baletünaslıq, balet tarixi, balet nəzəriyyəsi.

XÜLASƏ

Məqalədə L.Qasimova və A.Kərimlinin "Klassik ekzersizdə musiqili-xoreografik vahidlik" adlı kitabın hərtərəfli təhlili aparılır. Müəllif kitabı milli

baletyünaslıq elmi bilik sahəsində akademik səviyyədə mövcud nəzəri və metodoloji biliklərin sistemləşdirilməsi cəhdi kimi dəyərləndirir. Məqalənin müəllifi böyük təəssüf hissi ilə bildirir ki, milli balet sənətimizin onilliklər boyu mövcud olmasına baxmayaraq tədqiqatçıların diqqət mərkəzində layiqli yerini tuta bilməmişdir.

SABINA BABAYEVA

AZERBAIJAN DANCE CULTURE IN THE SCIENTIFIC RESEARCH OF DOMESTIC RESEARCHERS

(on the example of the book by Hasanova L.K. and Kerimli A.K. "Musical and choreographic unity in classical examination")

Keywords: *dance culture, national choreography, ballet studies, ballet history, and ballet theory.*

SUMMARY

The article provides a analysis of the book by Hasanova L.K. and Kerimli A.K. "Musical and choreographic unity in classical examination" (2008), which is an attempt to generalize at the academic level the methodological and theoretical knowledge formed in Russian ballet studies. The author of the article notes with regret the fact that for decades of the existence of the national ballet, researchers have not shown proper interest in it.

KİNO, TELEVİZİYA VƏ DİĞƏR EKTRAN SƏNƏTLƏRİ

UOT 050/070.706-61-00

İSAYEVA FƏXRİYYƏ

E-mail: faxriyvaisayeva@gmail.com

RƏQƏMSAL YAYIM PRİNSİPLƏRİ KÜTLƏVİ MƏDƏNİYYƏTİN FORMALAŞMASINA TƏSİR VƏSİTƏSİ KİMİ

Açar sözlər: *kommunikasiya, mədəniyyət, televiziya, internet, insan, rəqəmsal, kütləvi, tamaşaçı.*

XÜLASƏ

Kommunikativ ünsiyyətdə rəqəmsal resurların insan yaşam tərzinə təsiri müasir dünya, o cümlədən Azərbaycan izləyicisi bilavasitə öz gücünü göstərməkdədir. Rəqəmsal nəsl yeni tendensiyanı təqib edir, iştirakçısına və davamçısına çevrilir. Məhz bu baxımdan Kütləvi İnformasiya Vəsaitələri bütünlüklə öz platformasını məhz rəqəmsal resurslar üzərində qurmağa çalışır. Bu gün yaşından, irqindən, mənşəyindən asılı olmayan istənilən .axs öz informative ehtiyacını internet üzərindən ödəməyə cəhd edir. Bu isə üzlüyündə postmodernizm cərəyanında hər vəsitənin hətta çoxsaylı tamaşaçısı olan televiziyaaların belə öz potensialını məhz internet üzərindən təqdim etməli olur. Artıq TV-lər də öz yayımını mövcud saytlar üzərindən yaradılmış platformalarda təqdim edir. Bu da öz növbəsində informativ yükün, materialların daha kompakt qəbul edilməsini daha sürətli və əlçatan edir. Daha dəqiq desək, bu gün izləyici artıq ona lazım olan bütün informasiyaları (istər xəbər, istərsə də zəncə) konkret müəyyən olunmuş

TV ekranının qarşısında deyil, artıq mobil və kompakt mobil telefonundan ala bilir. Bu isə çağdaş yaşam tərzinin insana verdiyi komfort zonasının tam təmin olmasını bütövləşdirir.

İnfoteyment (informasiya ilə əyləncənin sintezi) müasir televiziya tendensiyasının əsas cərəyanlarından biridir. O, sənə yaradıcılıq metodu deyil, bilavasitə tamaşaçının istəyinə söykənən axtarışın nəticəsi olduğu üçün geniş yayılması, yeni biçimlərlə təqdim olunması gerçəyi əks etdirir. Azərbaycan misalında 1990-cı illərin əvvəlində rəsmi mətbuat özünün «quru xəbərləri» ilə köşklərdə qaldığı halda müstəqil qəzetlərin əldən-ələ gəzməsi oxşar situasiya yaratmış olduğunu göstərdi. 1990-cı illərin ikinci yarısında ölkəmizdə də artıq «qəddar» informasiyaya marağ azaldığından çıxış yolları axtarılmaya başlandı. Nəticədə də sensasiya uğrunda savaş başlandı ki, bu da infoteymentin tərkib hissəsi olduğunu yuxarıdakı araşdırmalar göstərmişdir.

İnfoteyment yaranışından kütləvi mədəniyyətin təbiətinə onun qaydalarına və xas cəhətlərinə yiyələndi. Orijinal obraz əvəzinə hamıya ünvanlı şəkildə fəaliyyət, bir hadisəyə çoxlu sayda yozum vermək, versiyaların tirajlanması, auditoriyaya bəlli mədəni işarələrin kombinə edilərək təkrar istifadəsi-intellektual «sən» kateqoriyasının və kinənin geniş istifadəsi çağdaş tele yayıma xasdır.

Televiziya tədqiqatçısı Elşad Quliyev "Televiziya: nəzəriyyə, inkişaf meylləri" adlı kitabında yazır: "Avropa televiziya tarixinin ilk səhifəsi 1982-ci ilin mayında başlanan və yarım il davam edən "Evrokom" eksperimenti ilə eyni vaxtda yazıldı. O zaman bir çox ölkələrin televiziyaçıları həftə ərzində öz verilişlərini növbə il peyk vasitəsilə bütün regiona verirdilər. Eksperiment üst-üstə 200 saat davam etdi. Bu genişmiqyaslı tədbirdə məqsəd informasiya, təhsil proqramlarının və əyləncəli verilişlərin ehtiva edən optimal qarışığını yaratmaq idi ki, o milli proqramları tamamlaya bilsin və geniş tamaşaçı auditoriyasında Qərbi Avropa haqqında dolğun təsəvvür yaratmağa imkan versin. " [1.s.187]

Y.Heyzinqanın mədəniyyəti, dini, incəsənəti, hüququ Homo Ludensin əyləndiyi oyun kimi baxması və oyunun insan xislətinin tərkibi olması fikrinin davamı kimi TV-nin də yeni oyun yaratdığını, bu ehtirarla yaşayan insanın bütün diqqətini cəlb etməsi, dolayısıyla onu real aləmdən, real mövcuddan uzaqlaşdırması əvəzində illüziyalı möşət bəxş etməsi ilə seyrçini məhz ekranda olan möşətə çatmaq arzuları ilə yükləyir və seyrçi bu arzuya çatmaq naminə çalışır. Bütün gücünü, bacarığını və fəaliyyətini buna yönəldir, bununla da özünü ictimai-siyasi anlamda passivləşdirir. Yeni TV dövründə (XX əsrin 80-ci illərindən sonrakı dönmə nəzərdə tutulur) yaranan şoular kütlənin, seyrçinin TV prosesində iştirakını daha da fəallaşdırmış, onun tərkib hissəsinə çevirmişdir. Bununla da teatr və kinodan fərqli olaraq "oyun"u daha təbii qurmağı bacarmış, inandırıcı edə bilmişdir. "Bizdən biri" prinsipi təsir gücünə görə effektiv və inandırıcıdır. Bu inancı qüvvətləndirən cəhət adı insanların təbiiyyəti və aktyorlardan fərqli olaraq baş verənləri olduğu kimi çatdırmasındadır.

Rəqəmsal dünyanın fərqli cəhəti ondadır ki, o, iki tərəfli təsiri malikdir. O, bizi formalaşdırır, biz isə onu formalaşdırırıq. Çox vaxt bizə bu təsir faydalı gəlsə də, internetin verdiyi kommunikasiyanın azadlığı diqqətdən kənarıdır. Bunu isə diqqətdən kənarı qoymaq olmaz. Televiziya tədqiqatçısı Elçin Əlibəyli "Televiziya fenomeni" kitabında yazır: "Kütləvi kommunikasiyanın vacib şərti kimi texniki vasitələrin mövcudluğunu qeyd etməklə informasiya ötürülməsi prosesinin davamı, ardıcıl, geniş (mətbuatda tirajlanma) qurulmasını göstərməliyik. Bu baxımdan televiziyanın texniki təchizatı və müasir olması icrası vacib olan şərt kimi yayıncı şirkətlər qarşısında çıxış edir" [2. s.143] Sonralar televiziya maraqları internet üzərindən dəyişməyə başladı. Artıq TV kanalları da öz yayımını həm də internetlə yaymağa başladı. İnternet mühitinin formalaşması məsul şəxslərin, servis yaradıcılarının, istifadəçilərin, jurnalistlərin, siyasətçilərin, pedaqoqların, psixoloqların, ümumiyyətlə böyüklərin hamısının üzərinə məsuliyyət hissi qoyur ki, şəbəkə mühiti yeni növ üçün təhlükəsiz olsun. "Berkman İnternet və Cəmiyyətin Öyrənilməsi Mərkəzi"nin tədqiqatçıları Con Polfrey və Urs Qasser yeni nəslə "rəqəmsal nəsil" adlandırırlar və bu ifadənin müəllifləri kimi onlara dəyər

verərək birinci "rəqəmsal nəsl" in təsnifatını aparır, onu "qəbilə" adlandırırlar. Yəni söhbət rəqəmsal texnologiyaya sahib olan nəsiləndən - 1980-ci ildən sonra doğulmuş nəsiləndə gedir ki, o nəsil bütövlükdə rəqəmsal texnologiyalardan istifadə edir və bu nəslə alimlərin fikrincə bütövlükdə bir qəbilə demək olar. Bu qəbilə dünya əhalisinin yalnız hələlik bir milyardını təşkil edir. Nəzərə alsaq ki, bu, böyük rəqəm deyil, amma kifayət edəcək qədər həlledici məlumatla malik bir qəbilədir. Bu, bir milyard əhalinin internetə çıxışı olan hissəsi deməkdir. Burada qəbilənin populyasiyası, 1980-ci ildən sonra doğulub internetin sürətli inkişafı ilə böyüyən nəsil nəzərdə tutulur. Birinci rəqəmsal nəsil uşaqları rəqəmsal texnologiyaların əsərində doğulub və böyüyüblər. Bizi əhatə edən dünyanı dəyişəcəklər, öz istəklərinə uyğun quracaqlar, bizim iqtisadiyyat, siyasət, mədəniyyət və hətta ailə tərzimiz dəyişəcək və onların istəklərinə tabe olacaq. Bu fikirləri Polfrey və Qasserin tədqiqatlarından aydın müəyyən etmək olar. Onların fikrincə rəqəmsal nəslin portreti bu keyfiyyətlərlə formalaşır: Total kreativlik, innovasiya (burada mövcud formaların dağıdılması, biznesdə yerini tutan məhdudiyətdən imtina, demokratiklik nəzərdə tutulur), çoxməqsədlilik (burada bir neçə kollektiv məsələlərin eyni vaxtda həlli nəzərdə tutulur). Kulturoloq Namiq Abbasov "Mədəni insan" kitabında insanın yaradıcı fəaliyyətini xarakterizə edərkən yazır: "Əgər insanda bacarıq yoxdursa, onu da biz mədəni insan kimi qəbul edə bilmərik, bilik, mütəşəkkillik, mədəniyyət və yaradıcı fəaliyyət kimi keyfiyyətləri olsa belə bacarıqsızlığı onu tam mədəni insan kimi xarakterizə edə bilməz" [3.s. 100]. Müasir yaradıcı insan öz potensialını indi rəqəmsal, daha dəqiqi desək internet resursları üzərindən realizə edə bilir. Tədqiqatçılar həmçinin rəqəmsal nəslin problemləri tərəflərini də müəyyən ediblər. Biliklərin formalaşması və istinad etməyi çətinləşdirən informasiya yüklənməsi, yəni informasiya çoxluğunda informasiyanı sistemləşdirmək, ardıcıl qəbul etmək, məntiqi əlaqə qurmaq, material strukturlaşdırmaq mümkün olmur. İnternet asılılığı, hədəniyyətlərlə kontakt təhlükəli kontentlərlə əlaqə (Burada seksual zorakılıq, təhlükəli insanlarla əlaqə, şəxsi həyatın ifşa olunmasına qədər məsələlər nəzərdə tutulur) onları güzləyən təhlükədir. Burada kommunikasiya dilinə də toxunmaq lazımdır. Ünsiyyət vasitəsi

olaraq bu dil, yazı, üslub insanın bir-biri ilə bərabərliyində vacib amildir. Professor Qulu Məhərrəmli "Rədyo Tiyatrosu sənəti" kitabında yazır: "Fizioloji, akustik, psixoloji, məntiq, dilbilim, fonetik, fololoji, danışma patologiyası, əlaqə təorisi fərqli dərəcələrdə və fərqli məqsədlər üçün çalışır. Genel olaraq, modern zamanlarda dil və danışma təzahürələrinin incələnməsi və sözlü danışmaya artan əlaqənin yanı sıra, dilbilim, bilimsel tonlamaya kəməşək bir yanaşma gətirir" [4. s. 95].

Tədqiqatçı Şerri Törkül gənc internet istifadəçilərinin şəbəkəyə qoşulmamaq təhlükəsinin həyəcan həddinə gəlib çatdığını qeyd edir. Söhbət onların internet olmadıqda hansı həyəcan keçirdiyindən gedir. İnternetin olmaması, şəbəkəyə qoşulmamaq onlarda sindrom yaradır, sanki onlar hansısa bir dünyadan ayrılır, böyük bir təhlükə qarşısındadırlar və onları təşviş bürüyür. Bu təşviş həyəcan halını alır və sistemli sinir xəstəliklərinə qədər gətirib çıxara bilər. Bəzən indiki gənclərin içərisində elələri var ki, öz mobil istifadəçisini itirsə, o, bunu ən yaxın qohumunun itikisinə bərabər qəbul edəcək. Həmşə şəbəkədə olmaq çağdaş insan üçün adı hala çevrilib. Tədqiqatçı Elçin Əlibəyli "Televiziya yayımının təhlil metodologiyasının əsas istiqamətləri" kitabında da qeyd edildiyi kimi " bu gün "Facebook", "My space", "Youtube" kimi şəbəkələr tamamilə fərqli yaşayış, azad seçim imkanını yaradır. Postmodernizmdən sonrakı mərhələ- post-modernizmin işə düşməsi daha açıq dramaturji model qurmağa imkan verir. Klassik model yeni libasda internet vasitəsilə üzə çıxır" [5.s.91].

Validəymlər mobil qəzetləri əvvəllər uşaqları ilə əlaqəni asanlaşdırmaq üçün əldə etsələr də, zaman keçdikcə bu, yeniyetmələr arasında bir şəbəkə, ünsiyyət dünyası oldu. Bu şəbəkə yeniyetmənin cəmiyyətdə yer tutmasını çox asanlaşdırdı. Verbal olmayan ünsiyyət münasibətlər sistemini dəyişdi. Əvvəlki komplekslər geridə qaldı. İndi üz görünür deyər hər şeydən danışmaq olar. Söhbət gənc nəslin, yeniyetmə çağında, yeniyetmə çağına çatmamış insanın cəmiyyətə qovuşma prosesindən gedir. Biz bilirik ki, psixoloqların müxtəlif dövrlərdə apardıqları araşdırmalar nəticəsində əsas problemlərdən biri odur ki, gənc nəsil, xüsusən yeniyetmələr cəmiyyətə qovuşa bilmirlər. Onlar hələ cəmiyyətdə özünə yer tuta

bilmirlər, yer tapmaqda çətinlik çəkirlər. Öz yerlərini, funksiyalarını müəyyənləşdirə bilmirlər. Lakin sosial şəbəkələr, ümumiyyətlə yaranmış bu internet onlara elə bir azadlıqlar verdi ki, onlar çox asanlıqla statuslarını müəyyənləşdirdilər. Nəinki statuslarını müəyyənləşdirirlər, hətta öz mövqelərini bildirirlər və bunu çəkinmədən edirlər. Xüsusən də, sosial şəbəkələrdə öz fikirlərini azad bildirmək və buna görə cəza almamaq, buna görə işfə olunmamaq, tənbeh olunmamaq onların daha müstəqil, daha asanlıqla cəmiyyətə qovuşmasına imkan yaradır.

Nəsilər arasında danılmaz uçurum yaranıb. Valideynlərin çoxu texnoloji cəhətdən geri qalırlar, uşaqlar isə günü-gündən yeni bir maraqa tapırlar və bu yeni olan, valideynlər üçün olçatmazdır.

İnternetdə daim ünsiyyət uşaqların maariflənməsinə xidmət edir, operativ yaddaşı itiləyir, diqqəti, sürətini artırır. Bu oxu, yazı vərdişindən fərqlidir, daha sistemli biliyə malik olmaq lazım deyil. Kompüterin kursorunu düzgün vurmağı bacarmaq lazımdır. Rəqəmsal uşaqlar emosional, soyuq olurlar, onların üzündə heyranlıq görsək də, bu, böyüklərlə ünsiyyətdə baş vermir.

Uşaqlar virtual dünyada yaşayırlar, sanki Andersonun nəğlində olduğu kimi. Onlar buz sarayda yaşayan Kaidilər, buzda naxışlar toxuyurlar, oyun oynayırlar. Bu uşaqlar real cəmiyyətdə özlərini adekvat apara bilmirlər. Ümid edək ki, rəqəmsal uşaqlar ürəyiaçlıqlıq, doğmalığı hissələrini yenidən kəşf edəcəklər. Bir müddətdən sonra bir masada əyləşib bir-biri ilə telefonla ünsiyyətdə olmaqdan yorulacaqlar, onlar bir-birinin üzünə baxmaq istəyəcəklər və yenidən bir-birinin evinə qonaq getmək istəyəcəklər və geriye dönüş baş verəcək.

İnternet ünsiyyət-fiziki kontaktı aradan qaldırır deyə cinsi, sosial status, xarici görkəm, kommunikativ imkanlar, mimika, jest və s. deyilən anlayışlar özünü itirir. Yəni artıq müəyyən bir görüşə gedəndə müəyyən qədər hazırlaşmaq, nitqinə fikir vermək, formaya salmaq, öz sosial statusunu təsdiqləmək ehtiyacı duyulurdusa, sosial şəbəkələr bütün bu məhdudiyətləri aradan qaldırıb. Şəbəkədə ünsiyyət yoldaşlıq münasibətlərinin illuziyasını yaradır və dostluq şərtlərini tələb etmir. Həyatda dostluq şərtləri təbii ki, çox ağırdır, amma sosial şəbəkələrdə

yaranmış yoldaşlıq illuziyası bu tələbləri qoymur. Real həyatda nüfuz qazana bilməyən bəzi insanlar, sosial şəbəkənin əsl qəhrəmanına çevrilirlər. Onlar orada bəzi fikirlər söyləyir, mülahizələr irəli sürürlər. Əslində indi, cəmiyyətin dehumanizasiyası prosesi gedir. Texnologiyalar insan üçün vacib olan sahələrə, şəxsi həyata, təhsilə müdaxilə edir.

"Rəqəmsal nəsil" in nümayəndələri sosial, şəxsi, real, ideal identifiklik yaradıb onu yeniləyirlər. "Online" və "Offline" dünyada kommunikasiya yaradırlar. "Rəqəmsal nəsil" özünün ictimai "Online" obrazına böyük önəm verir və sayla onu qurur. "Rəqəmsal nəsil" çox şəxəlidir və eyni vaxtda bir neçə yerdən informasiya alır.

Çağdaş dünya prinsiplərinin proulitet cərəyanı sayılan rəqəmsal rejim, insanın mənəvi dəyərləri kontekstində inkişaf edərsə bu ümumbəşəri yüksəlişə apara bilər.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Quliyev E.H. "Televiziya: nəzəriyyə, inkişaf meyfləri". Bakı, Şərq-Qərb, 2004, 366 səh.
2. Əliboyli E.V. "Televiziya fenomeni". Bakı, "Günəş", 2016, 369 səh.
3. Abbasov N.Ə. "Mədəni insan". Bakı, 2020, 207 səh.
4. Muharremli K.M. "Rədyo tiyatrosu sənəti". Türkiyə, Gülnar Yayınları, 2020, 152 səh.
5. Əliboyli E.V. "Televiziya yayımının təhlil metodologiyasının əsas istiqamətləri". Bakı, "Günəş", 2016, 486 səh.

ФАХРИЯ ИСАЕВА

**ВЛИЯНИЕ ЦИФРОВЫХ РЕСУРСОВ НА ФОРМИРОВАНИЕ
МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

Ключевые слова: коммуникация, культура, телевидение, интернет, человек, цифра, масса, аудитория.

РЕЗЮМЕ

Влияние цифровых ресурсов на образ жизни человека в коммуникативном обществе оказывает непосредственное влияние на современный мир, в том числе и на азербайджанскую аудиторию. Цифровое поколение следует новому тренду, становясь его участником и последователем. С этой точки зрения СМИ пытаются полностью построить свою платформу на цифровых ресурсах. Сегодня любой человек, независимо от возраста, расы или положения, пытается удовлетворить свои информационные потребности через Интернет. Само по себе, в течения постмодернизма, даже телевидение, имеющее большую аудиторию, должно презентовать свой потенциал в Интернете. Теперь телевизоры транслируются на платформах, созданных поверх существующих сайтов. Это, в свою очередь, делает информационную нагрузку более компактной и доступной. Если быть точнее, то сегодня зритель может получать всю необходимую ему информацию (будь то новости или развлечения) с мобильного и компактного мобильного телефона, а не перед конкретным экраном телевизора. На этом завершается предоставление зоны комфорта, обеспечиваемой современным стилем жизни.

FAKHRIYA ISAYEVA

**THE IMPACT OF DIGITAL RESOURCES ON THE FORMATION
OF
POPULAR CULTURE**

Key words: communication, culture, television, internet, person, number, mass, audience.

SUMMARY

The influence of digital resources on a person's lifestyle in communicative communication has a direct impact on the modern world, including the Azerbaijani audience. The digital generation follows the new trend, becoming its participant and follower. From this point of view, the media are trying to completely build their platform on digital resources. Today, any person, regardless of age, race or position, is trying to satisfy their information needs through the Internet. In itself, during postmodernism, even television, which has a large audience, must present its potential on the Internet. TVs are now streaming on platforms built on top of existing sites. This, in turn, makes the information load more compact and accessible. To be more precise, today the viewer can get all the information he needs (be it news or entertainment) from a mobile and compact mobile phone, and not in front of a specific TV screen. This completes the provision of the comfort zone provided by the modern lifestyle.

Ali Attestasiya Komissiyasının tələblərinə uyğun tərtib olunmuşdur

1. Məqalələr Azərbaycan, ingilis və rus dillərində təqdim edilə bilər.
2. Məqələlərin mətnləri Times New Roman – 12 şrifti ilə (Azərbaycan dilində latın əlifbası, rus dilində kiril əlifbası, ingilis dilində ingilis əlifbası ilə) 1 intervalla çap olunmalıdır.
3. Məqalədə müəllif(lər)in işlədiyi müəssisə(lər) və müəllif(lər)in elektron poçt ünvan(lar)ı göstərilmişdir.
4. Elmi məqalənin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq, müəllif(lər)in gəldiyi elmi notica, işin elmi yeniliyi, təbii əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və s. aydın şəkildə verilməlidir.
5. Məqalənin mövzusu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır. Məqalənin sonunda verilən ədəbiyyat siyahısı istinad olunan ədəbiyyatların mətnə rast gəldiyi ardıcılıqla (məsələn, (1) və ya (1, s. 119) kimi işarə olunmalı) ya da əlifba ardıcılığı ilə nömrələnməlidir. Eyni ədəbiyyata mətnə başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə göstərilmişdir.
6. Ədəbiyyat siyahısında verilən hər bir istinad haqqında məlumat tam və dəqiq olmalıdır. İstinad olunan mənbənin bibliografik təsviri onun növündən (monografiya, dərslik, elmi məqalə və s.) asılı olaraq verilməlidir. Elmi məqalələrə, simpozium, konfrans və digər nüfuzlu elmi tədbirlərin materiallarına və ya tezislərinə istinad edərkən məqalənin, məruzənin və ya tezisin adı göstərilməlidir. İstinad olunan mənbənin bibliografik təsviri verildikdən Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının "Dissertasiyaların tərtibi qaydaları" barədə qüvvədə olan təlimatın "İstifadə edilmiş ədəbiyyat" bölməsinin 10.2-10.4.6 tələbləri əsas götürülməlidir.
7. Məqalənin sonundakı ədəbiyyat siyahısında 5-10 ilin elmi məqalələrinə, monoqrafiyalarına və digər etibarlı mənbələrə üstünlük verilməlidir.
8. Dərc olunduğu dildən əlavə başqa iki dildə məqalənin xülasəsi verilməlidir. Məqalənin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni və məqalənin məzmununa uyğun olmalıdır. Məqalədə müəllifin və ya müəlliflərin əldə etdiyi elmi notica, işin elmi yeniliyi, təbii əhəmiyyəti və s. xülasədə yığcam şəkildə öz əksini tapmalıdır. Xülasələr elmi və qrammatik baxımdan ciddi redaktə olunmalıdır. Hər bir xülasədə məqalənin adı, müəllifin və ya müəlliflərin tam adı göstərilmişdir.
9. Hər bir məqalədə UOT indekslər və ya PACS tipli kodlar və açar sözlər göstərilmişdir. Açar sözlər üç dildə (məqalənin və xülasələrin yazıldığı dillərdə) verilməlidir.
10. Göndərilən məqalənin əvvəllər dərc olunmadığını (məqalənin tezis şəklində dərc olunmuş variantı istisna olmaqla), məqalənin hər hansı bir dildəki variantının eyni zamanda digər dövrə elmi nəşrlərə göndərilmədiyini və məqalə ilə bağlı elmi-tədqiqat işinin hansı müəssisədə yerinə yetirildiyini əks etdirən anket hazırlanmalıdır. Bu anketi müəllif(lər) imzalayıb redaksiyaya göndərməli və ya dövrə elmi nəşrin sayına daxil olub anketin elektron variantını doldurmalı və onu elektron təsdiqlənmişdir(lər).
11. Məqalə redaksiyaya müvafiq rəylo birgə təqdim edilmişdir.
12. Məqalələr redaksiyaya həm çap, həm də elektron formada təqdim edilmişdir.

"SƏNƏT AKADEMİYASI" beynəlxalq elmi - nəzəri jurnalının tərtibatında Akademiyamız elmi və yaradıcılıq layihələrinin foto materiallarından istifadə olunur.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 31.03.2017-ci il tarixli (Protokol № 06-R) qərarı ilə "Sənət Akademiyası" Elmi-nəzəri jurnalı "Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas noticələrinin dərc olunması təsəvviri edilən dövrə elmi nəşrlərin siyahısı"nın sənətyünlü və memarlıq bölməsinə daxil edilmişdir.

Redaksiyanın ünvanı:

Azərbaycan Respublikası, Bakı şəhəri, AZ 1014,
Rəşid Behbudov küçəsi, 75

Telefonlar: (+994 12) 597 23 79, (+994 12) 597 34 28

Faks: (+994 12) 597 23 79,

E-mail: baa.edm.yaradaciliq@gmail.com

© Bakı Xoreografiya Akademiyası

"Sənət Akademiyası" beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal
Yığılmağa verilmişdir 02.02.2021, çapa imzalanmışdır 12.02.2021